

ИСТОРИЯ
ЗАРУБЕЖНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XVII - XVIII В.В.



С. Д. АРТАМОНОВ,
З. Т. ГРАЖДАНСКАЯ, Р. М. САМАРИН

ИСТОРИЯ
ЗАРУБЕЖНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XVII - XVIII ВВ.

Издание третье

ИЗДАТЕЛЬСТВО · ПРОСВЕЩЕНИЕ ·
МОСКВА · 1967

Книга предназначается в качестве учебного пособия для студентов филологических факультетов педагогических институтов.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Вводная глава — «Западноевропейская литература XVII—XVIII веков (Общий обзор)», разделы «Французская литература», «Немецкая литература», «Польская литература», «Южнославянская литература», «Болгарская литература», «Чешская литература», а также обзорные главы в разделах «Английская литература XVIII века» и «Итальянская литература» написаны С. Д. Артамоновым.

Разделы «Румынская литература» и «Венгерская литература», «Сербская литература XVIII века», «Болгарская литература XVIII века», «Софроний Врачанский» и «Житие» написаны И. В. Волевич.

Раздел «Английская литература XVIII века» (за исключением обзорной главы) и главы «Гольдони» и «Гоцци» раздела «Итальянская литература» написаны З. Т. Гражданской.

Раздел «Английская литература XVII века» написан Р. М. Самарным.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII—XVIII ВЕКОВ ОБЩИЙ ОБЗОР

Гуманисты Возрождения поставили перед человечеством задачу подчинения всех сил природы разуму человека. Они мечтали о подчинении разуму (в высоком и благородном значении этого слова) всех норм общественной жизни. Конкретно исторически это последнее сводилось к задаче ликвидации феодализма.

XVII век сосредоточил внимание умов на первой задаче. Декарт, Бэкон, Галилей — философские корифеи века — занимались естественными науками и почти не касались вопросов социальных. XVIII век направил все лучшие интеллектуальные силы на решение социальных вопросов, иначе говоря — на вторую задачу Возрождения.

Плеханов в своей книге «История русской общественной мысли» делает глубокое по мысли сопоставление XVII и XVIII веков. XVII век — век научного овладения природой, подчинения ее власти человека; XVIII век — век общественного переустройства.

«В эпоху Бэкона и Декарта ход экономического развития передовых обществ Западной Европы сделал особенно осязаемой нужду в увеличении производительных сил. Великие мыслители отозвались на эту общественную нужду тем, что придали философии новое направление, имевшее чрезвычайно благотворное влияние на естественные науки, а через них и на технику. Но рост производительных сил, со своей стороны, очень значительно повлиял на внутренние отношения передовых европейских обществ. Благодаря ему третье сословие стало играть в жизни этих обществ несравненно более важную роль, чем прежде. А так как этой новой, гораздо более важной роли оно не соответствовало старые общественные отношения, то оно захотело уничтожить их. Это стремление и выразилось в выработке идеологами третьего сословия освободительной философии XVIII века. Польза, которой ожидали от этой новой философии, заключалась уже не в умножении производительных сил,

а в таком переустройстве общества, которое соответствовало бы уровню, достигаемому этими силами»¹, — писал Плеханов.

Без работы научной мысли XVII столетия не могло бы так мощно и победоносно развернуться освободительное просветительское движение XVIII века.

**Кризис
феодальной
системы
в Западной
Европе**

XVII век — век могучих столкновений двух социально-экономических систем. Новый буржуазный строй уже родился. Революции в Нидерландах (1566—1609), в Англии (1640—1688) дали миру первые образцы этого строя. Феодализм получил первые удары, он пошатнулся, но устоял, и понадобилось еще столетие, чтобы сломить его окончательно. Вне этой исторической битвы нельзя представить истинного содержания умственной жизни тогдашней Западной Европы.

Грандиозные открытия эпохи Возрождения всколыхнули сознание народов и поколебали традиционные нормы средневековой жизни.

«Изобретение книгопечатания, пороха и компаса оказало такое влияние на человеческие отношения, какого не оказывала ни одна власть, ни одна секта, ни одна звезда»², — писал великий английский философ, родоначальник современного материализма Фрэнсис Бэкон. Открытие Америки в конце XV века внесло переворот в представление о географическом положении Земли. Открытие Коперником гелиоцентрической системы изменило взгляды людей на Вселенную. Возрождение античной культуры, которому так энергично содействовали ученые-гуманисты, перевернуло представление о человеческой истории и вслед за тем поколебало средневековое мировоззрение, основанное на идеологии христианства.

Растущие производительные силы требовали от науки новых дерзаний, новых открытий, изобретений. Усилилась роль буржуазии в жизни общества. Буржуазия, растущий и крепнущий класс, возглавила торговлю, развитие внутренней экономики, взяла в свои руки вооружение войск, мореплавание. Она поняла практический смысл науки и материалистического мировоззрения и потому поддержала научные дерзания ученых. Заинтересованная в свободном рынке труда и в освобожденной от каких-либо регламентаций торговле, она поддержала гуманистические идеи равенства, национального строительства (территориальное объединение, объединение культуры, языка, освобождение от областничества). Ее идеологи, великие деятели Возрождения, прокладывали дорогу всему человечеству; их идеалы, их благород-

¹ Г. В. Плеханов, История русской общественной мысли, т. III, М., 1925, стр. 58—59.

² Цитируется по книге: О. В. Трахтенберг, Развитие материализма и его борьба против идеализма в период первых буржуазных революций, изд. МГУ, 1956, стр. 36.

ные цели были, конечно, значительно шире классовых задач буржуазии, но в тот исторический период они были прежде всего связаны с буржуазией и ее практическими интересами.

Европейские монархи, нашедшие в буржуазии поборницу сильной централизованной королевской власти, покровительствовали в XVI столетии развитию наук и искусств, ласкали художников, снисходительно прощали им дерзостные нападки на церковь. Даже Рим, цитадель католицизма, подпал под общее влияние времени, не ведая, какие опасности несет ему новая идеология, слепо веря в свои несокрушимые силы. Лев Х окружал себя учеными, художниками, скульпторами и позволял себе шутки по поводу «мифа о Христе».

Выступление буржуазии против феодализма приняло в некоторых странах форму борьбы за церковные реформы. Англия, Нидерланды, скандинавские страны, Женева, часть германских княжеств откололись от католического Рима и перестали платить ему десятую часть доходов. В Германии забушевала Великая крестьянская война. Во Франции разгорались кровавые междоусобные религиозные распри. Революционный шторм грозил смести всё здание феодального государства, сокрушить веками сложившуюся социально-правовую систему.

И тогда европейские монархи, Римский папа поняли, с каким огнем они играли. Французский король Франциск I, король галантный, просвещенный, «отец литературы», один из первых возглавил поход на новую мысль. Началась феодально-католическая реакция.

Феодально-католическая реакция

В 1542 году по инициативе кардинала Караффы, ставшего впоследствии папой (Павел III), в Риме было создано верховное судилище инквизиции¹. В 1559 году основана так называемая «конгрегация», призванная осуществлять контроль над умами и ведать списком запрещенных книг — «индексом». В этот «индекс» заносятся названия печатных сочинений, противоречащих духу и букве католического христианства. «Индекс» ведется католическим Римом по сей день, и в этом списке мы находим имена прославленных авторов — Вольтера, Дидро, Гюго и других.

Вселенский собор в городе Триденте (1545—1563) признал непогрешимость папы, вручив ему тем самым неограниченную власть.

¹ Инквизиция (от лат. *inquisitio* — розыск, расследование) — как институт, полицейский орган расправы с «еретиками» возникла и утвердилась в XIII веке при папах Иннокентии III (1198—1216) и Григории IX (1227—1241). Павел III в XVI столетии, борясь против реформации, еще более расширил полномочия инквизиции, создав в Риме верховный инквизиционный трибунал.

В 1540 году папа Павел III официально признал новый духовный орден иезуитов¹, незадолго до того организованный испанским монахом Игнатием Лойолой. Широко образованные, со строго разработанной иерархией в отношениях между отдельными членами общества, иезуиты сыграли огромную роль в истории западноевропейских государств XVII и XVIII столетий. Они взяли под свой контроль систему воспитания молодежи, организовали в ряде стран иезуитские школы (в иезуитском коллеже учился даже самый яростный противник духовенства — Вольтер).

«Кто хочет вполне посвятить себя богу, тот должен отдать ему, кроме своей воли, свой разум», — заявили они.

**Влияние
феодално-
католической
реакции
на искусство** Феодално-католическая реакция не уничтожила основных завоеваний Возрождения, но она сдержала стремительное развитие истории, внесла известное смятение в ряды борцов за прогресс, оттянула время окончательного разгрома феодализма в Западной Европе, дала атакуемому классу феодального дворянства некоторую передышку. Она внесла разлад, трагическую разорванность, идейный надлом в сознание людей. Она физически уничтожила многих гениальных сынов человечества, столкнула с правильной дороги некоторые недостаточно стойкие умы.

Чтобы понять перемену в состоянии умов, наступившую в связи с католической реакцией в Западной Европе, достаточно вспомнить творческую трагедию итальянского поэта второй половины XVI столетия Торквато Тассо.

Тассо отказывается от античности, от мировоззрения Возрождения, подчиняется католицизму. Тассо даже создает теорию нового христианского эпоса. «Правдоподобие и чудесное почти противоположны друг другу, а между тем в героической поэме они составляют совершенно необходимые условия. Искусство поэта заключается в том, чтобы их соединить, — пишет Тассо. — Христианский поэт может достичь этого только тем, что припишет такие чудесные действия Богу, его ангелам, святым или тем, кому дарованы сверхъестественные силы, следовательно — демонам, чародеям и феям. Правдоподобие же здесь возможно потому, что мы с колыбели слышим о подобных чудесах. Таким образом, содержание новой эпической поэмы должно быть только или христианским или еврейским».

Искусство еще не отказывается от принципа правдоподобия. Тассо понимает, что «чудесное» и «правдоподобное» взаимно исключают друг друга, но надеется их соединить, полагаясь на религиозные чувства людей. Так родилась разорванность элементов, характеризующая то направление в искусстве ряда

¹ От имени Иисус — «Братство Иисуса».

западноевропейских стран, которое называют барокко. Но это лишь внешний признак нового стиля. Внутреннее существо его — в трагическом надрыве, в разорванности чувств, в противоречиях между мировоззрением Возрождения, от которого не могли отказаться ни Тассо, ни его современники, ни последующие поколения даже под страхом смерти, и мировоззрением возрождаемого средневекового христианства с его мрачной, аскетической идеей.

«Освобожденный Иерусалим» Тассо — классический пример, иллюстрирующий трагическую попытку соединить вечно враждующие и непримиримые идеи — идею наслаждения и идею христианской аскезы.

Поэма повествует о подвигах христианских рыцарей у стен Иерусалима. Готфрид Бульонский, стоящий во главе христианских войск, был задуман как главное действующее лицо, но в центре внимания читателя оказывается волшебница Армида — прекрасная, влюбленная, страдающая и порочная (с точки зрения христианской морали). Вольтер насмешливо порицал религиозный план поэмы Тассо:

От магии черной фальшивого вида
Нередко несносным нам кажется Тасс,
Но ради Эрминии, ради Армиды
Чего не потерпит каждый из нас?

И такое отношение к поэме было у большинства ее читателей.

Тассо понял, что ему не удалось соединить несовместимое. Он метался из стороны в сторону: то хотел уничтожить все земное и правдоподобное, что было в его поэме, что делало ее прекрасной, то, забывая о боге, плакал над страницами любви и красоты, овеянными вдохновением истинной поэзии.

Так было повсеместно в Западной Европе. В Испании Кальдерон, поэт-католик, создает великолепный гимн человеческой земной любви (драма «Любовь после смерти»). В поэзии англичанина Джона Донна религиозная мистика переплетается с прославлением плотской любви.

Барокко в западноевропейском искусстве и литературе порождено кризисом феодальной системы. Как и всегда в истории, классы, уходящие со сцены, вырабатывают болезненную ущербную философию жизни. Пессимизм и отчаяние — вот умонастроение умирающих классов, которое в искусстве облекается в своеобразные эстетические формы. Поэтов, художников, скульпторов влекут темы кошмара и ужаса. На смену скептическому отношению к религии, свойственному гуманистам Возрождения, приходит религиозная иступленность (Кальдерон, «Поклонение кресту»). Бог становится мрачной, жестокой и беспощадной силой, тема ничтожества человека перед этой грозной силой —

одна из излюбленных тем барокко. Здесь трагическая надломленность чувств, выражающаяся в кричащих диссонансах, в своеобразной разорванности формы; здесь своеобразный интеллектуальный аристократизм, призванный возвеличить и утвердить аристократизм социальный, здесь игра в изысканно-уточненные чувства, облеченные в изощренно-напыщенную речь, в «изящный», чуждый просторечию лексикон; здесь любование галантными героями и далекими экзотическими странами (маринизм в Италии, гонгоризм в Испании, прециозная литература во Франции). Литература барокко уводила человека в мир избыточных грез и сновидений.

**Историческое
значение
XVII века**

Как было уже сказано, феодально-католическая реакция не могла уничтожить основных завоеваний исторического прогресса. Политическое переустройство феодальной системы, а именно — переход от областничества к единому государственному правлению, закрепилось в ряде стран и дало свои положительные результаты (Франция, Англия). Средневековая схоластика была безвозвратно отброшена со столбовой дороги развивающейся человеческой культуры. Nullis in verba¹ — ничего от слова, от буквы, от авторитета, от домыслов, все от опыта, от факта, от реального мира вещей — вот лозунг науки новых времен. И это было великое завоевание Возрождения, которое не могла уничтожить феодально-католическая реакция.

Французский философ XVII века Декарт формулирует практический смысл наук. Он пишет: «Можно достигнуть познаний, очень полезных в жизни, и вместо той умозрительной философии, которую преподают в школах, можно найти практическую философию, при помощи которой, зная силу и действие огня, воды, воздуха, звезд, небес и всех других окружающих нас тел так же отчетливо, как мы знаем различные занятия наших ремесленников, мы могли бы точно таким же способом использовать их для всевозможных применений и тем самым сделатья хозяевами и господами природы»².

То же писал и английский философ Бэкон, утверждая, что чем больше мы будем знать, тем больше будем подчинять себе природу («tantum possumus quantum scimus»).

В истории художественной литературы западноевропейских народов XVII век отмечен большими достижениями. Именно в это столетие Корнель, Расин, Мольер, Мильтон, Лопе де Вега и Кальдерон вписали свои имена в летописи человеческой культуры.

¹ Лозунг «Невидимой коллегии» — научного общества времен английской революции XVII века.

² Ренэ Декарт, Рассуждение о методе. Избранные произведения, Госполитиздат, 1950, стр. 305.

Три художе-
ственных
направления
в литературе
XVII века

В литературе XVII века отчетливо выделяются три художественных направления: ренессансный реализм, несущий традиции гуманистов Возрождения; классицизм и уже названный нами барокко. Здоровое, сильное, идущее вперед примыкает к ренессансному реализму и классицизму, все ушербное, идейно надломленное, лишенное волевой цельности связано с барокко.

Нельзя, однако, объявить барокко антихудожественным явлением в искусстве и литературе. Барокко в искусстве и литературе XVII столетия стало одним из мощных стилевых направлений, создавших бесспорные художественные ценности. Это следует постоянно помнить при всем нашем критическом отношении к идейным позициям художников барокко.

Барокко — болезненное дитя, рожденное от уродца отца и красавицы матери. Гуманистическая античность, восставшая из праха в период Возрождения, и мрачная тень средневекового мракобесия — вот родители барокко. И дитя от столь несходных родителей получилось необычное, на что намекает само его имя (barocco — неправильный, странный)¹.

Итак, барокко в западноевропейском искусстве и литературе порождено кризисом феодальной системы; оно вместе с тем есть выражение кризиса гуманистического мировоззрения под влиянием феодально-католической реакции. Барокко широко охватило различные литературные круги Западной Европы XVII столетия. Здесь нельзя провести каких-либо точных границ. Ярчайшим выразителем барокко был Кальдерон. Следы барокко мы найдем у Корнеля, Расина («Гофолия»), Мильтона, у немецких поэтов и даже у народного писателя Гриммельсгаузена.

Ренессансный реализм продолжает демократические традиции гуманистов Возрождения. Яркий представитель этого литературного направления в XVII столетии Лопе де Вега противопоставляет унынию, пессимизму, отчаянию поэтов барочного направления неиссякаемую оптимистическую энергию своих великолепных комедий, полных солнца и жизненных сил. Лопе де Вега вместе с тем отбрасывает и «ученую» догму классицистической теории, ратуя за свободное вдохновение художника и близость его к массовому зрителю.

Писатели, развивающие реалистическую традицию, насмешливо издеваются над выпренными изысками маринистов, гонгористов, прециозников, над их «метафорами и варварскими антитезами, удивительнейшими фигурами, для коих не сыщется названий, и бесконечной галиматией, способной загнать

¹ В Португалии прилагательное «барокко» применяют к жемчугу неправильной формы.

в тупик самый изворотливый ум»; они указывают при этом на простой народ, говоря, что «любая зеленщица» могла бы доказать «прелестным сочинителям», что все их изыски суть «сплошные ошибки».

Некоторые писатели реалистического направления избирают нарочито «низменные» формы, показывая «грубую» правду реальности. «Мы поставили себе задачей показать картину человеческой жизни, а посему надлежит рассмотреть здесь различные ее стороны», — провозглашает в своем романе «Жизнеописание Франсиона» французский писатель Шарль Сорель. Среди шуток и в ряде случаев непристойных каламбуров встречаются глубочайшие по социальному смыслу идеи о том, что «земные блага суть общее достояние, что не должны они принадлежать одному человеку преимущественно перед другим»¹.

Классицизм как литературное направление рожден в университетских кругах, он несет в себе по необходимости следы книжности. Гуманисты Возрождения, отвергая искусство средневековья и обращаясь к античности, заложили первые основы теории классицизма. Слабость этой теории заключалась в канонизации античного опыта, в известном пренебрежении к национальным особенностям и традициям, сложившимся в период средневековья у народов Западной Европы. Классицизм поэтому не нашел для себя подходящей почвы ни в Германии, ни в Испании, ни в Англии, ни в Италии, и лишь во Франции в силу особых исторических причин он восторжествовал, одержав ряд блестящих побед в искусстве XVII столетия. Буало разработал его теорию, Корнель, Расин, Мольер создали шедевры классицистической драматургии.

По-разному сложилась историческая судьба народов Западной, Центральной и Южной Европы в XVII столетии. Перемещение мировых торговых путей губительно сказалось на внутренней экономике Италии. Некогда богатейшая страна, центр европейской и мировой культуры в XIV, XV и частично в XVI столетиях, Италия, подвергшаяся к тому же ряду грабительских походов интервентов, обнищала, культура ее оскудела, и в XVII столетии итальянская литература не создала ничего особенно выдающегося, что бы могло привлечь внимание соседних народов. Только ученый Галилей, последний из могики великой итальянской культуры Возрождения, еще дивит миру, еще привлекает к себе взоры просвещенных людей его эпохи, но и он под давлением репрессий

¹ Шарль Сорель, Правдивое комическое жизнеописание Франсиона, изд. «Academia», 1935, стр. 114, 196, 211, 212.

сужает поле своей деятельности и покидает университетскую кафедру.

В Италии торжествует феодально-католическая реакция. Страна как бы обратилась вспять, и даже укрепившаяся было буржуазия оставила свои позиции, уступая их бывшему властителю, дворянству. Причиной этого служили новые условия материальной жизни общества, возникшие в связи с перемещением мировых торговых путей.

Примерно такое же превращение претерпела и Германия, на экономическую, политическую и культурную жизнь которой губительным образом повлияла опустошительная Тридцатилетняя война.

В XVII столетии Германия тоже не дала миру сколько-нибудь примечательных достижений в области литературы.

Испания на короткий период вырвалась вперед среди западноевропейских стран. Захватив большие заморские колонии, выкачивая из новооткрытой Америки золото, она быстро разбогатела и превратилась в XVI столетии в могущественнейшую страну. Но это длилось недолго. Приток золота из Америки прекратился, а за это время внутренняя хозяйственная жизнь в стране, ее собственное производство успели совершенно расстроиться. (В надежде на американское золото никто не хотел заниматься хозяйством у себя дома). В конце XVI столетия у берегов Англии был разбит испанский флот, так называемая «непобедимая Армада». Нидерландская революция (1565—1609), измотавшая Испанию и приведшая к отделению от нее северных земель Нидерландов, окончательно подорвала ее могущество. В XVII столетии Испания все более хиреет и оскудевает. Католическая реакция и здесь, как и в Италии, добивается своих целей.

Со смертью Сервантеса (1616) испанская проза теряет былое общеевропейское значение. Но испанские драматурги первой половины XVII столетия еще связаны с традициями Возрождения. Еще творит Лопе де Вега, и его солнечный талант полон красок и оптимизма Возрождения. Могуч талант Кальдерона, но какие кричащие диссонансы, какие резкие и бьющие в глаза противоречия являют его драмы! В них то светлые краски Возрождения, зовы жизни и любви, то зауспокойные мессы, погребальные напевы, мистические гимны смерти.

XVII век в литературной жизни Западной Европы — век Франции. Пережив мрачные религиозные войны второй половины XVI столетия, Франция добилась в XVII веке известной политической стабилизации. Во Франции установилась абсолютистская сословно-монархическая государственность в ее наиболее классической форме. Движение Фронды (выступления оппозиции феодального дворянства против абсолютизма) не сыграло большой роли в жизни страны и представляло собой

лишь рецидивы того мощного анархо-оппозиционного удара феодального дворянства, которое в XVI столетии выступало против идеи национального объединения.

Совершившееся национальное объединение Франции дало в XVII веке свои плоды. Широко развивается культура. Вместе с именем Декарта на мировую арену выходят французская философия. Корнель, Расин дают лучшие образцы новой классицистической трагедии. Мольер создает комедию, которая после Шекспира и Лопе де Вега до появления комедий Бомарше не находит себе равных в драматургии Западной Европы.

Лафонтен создает классический образец басни. Значительных успехов достигает французская проза, афористическая (Паскаль, Ларошфуко, Лабрюйер), мемуарная (кардинал де Ретц, герцог Сен-Симон), психологический роман («Принцесса Клевская» г-жи де Лафайет).

События в общественной жизни Англии в XVI столетии открывают новую страницу в истории человечества. Английская буржуазная революция, свершившаяся в середине века, знаменует конец феодальной системы общественных отношений и начало буржуазной, капиталистической системы. Прогрессивное значение этой революции для XVII и XVIII веков трудно переоценить. XVII век в Англии выдвинул на мировую идейную арену двух величайших философов-материалистов — Фрэнсиса Бэкона и Гоббса. Английская художественная литература этого периода дала миру Мильтона, создателя грандиозных, полных могучих отзвуков революционных боев XVII века поэм «Потерянный рай», «Возвращенный рай» и драмы «Самсон-борец».

Революционные события в Англии XVII века ведут нас непосредственно к XVIII веку — веку окончательного слома феодальных порядков в странах Западной Европы.

Народы стран Центральной и Южной Европы переживают глубокие национальные трагедии. Авантюристическая внешняя политика польских королей XVII века, захватнические планы покорения России ведут Польшу к потере ею внешнеполитического веса и к внутреннему экономическому и политическому распаду, что влечет за собой и упадок культуры. Теряют свою национальную независимость подвергшиеся нападению извне Чехия и Словакия. Великий Ян Амос Коменский в произведении «Лабиринт света» запечатлел поистине стон, исторгнутый из груди чешского народа, изнывавшего под пятой австрийского солдата.

Народы Болгарии и Югославии в условиях гнета и произвола турецких захватчиков создают несравненные по художественному обаянию лирические и эпические песни, ставшие достоянием мировой культуры.

Литература стран Западной, Центральной и Южной Европы XVII столетия отразила победы и поражения человеческой

мысли, обусловленные историческими причинами. Она запечатлела радости и страдания, думы и мечты народов.

Как бы ни была сильна феодально-католическая реакция, наложившая печать на сознание и художественное творчество писателей XVII столетия, плодотворная и жизнеутверждающая идея прогресса пробивает себе дорогу сквозь мрак средневековой идеологии к жизненной правде в искусстве.

Антифеодальный характер передовой литературы XVIII века

Судьба европейского феодализма была окончательно решена во Франции в XVIII столетии. Мощное антифеодальное движение, развернувшееся в других странах Европы¹, хоть и не привело в XVIII в. к буржуазным революциям в этих странах, но тем не менее уже знаменовало собой

переход человечества в новый период истории.

«Революции 1648 и 1789 годов не были английской и французской революциями, — писал Маркс, — это были революции европейского масштаба. Они представляли не победу *определенного* класса общества над *старым политическим строем*; они *провозглашали политический строй нового европейского общества*. Буржуазия победила в них; но *победа буржуазии* означала тогда *победу нового общественного строя*, победу буржуазной собственности над феодальной, нации над провинциализмом, конкуренции над цеховым строем, дробления собственности над майоратом, господства собственника земли над подчинением собственника земле, просвещения над суеверием, семья над родовым именем, предприимчивости над героической ленью, буржуазного права над средневековыми привилегиями»².

Литература XVIII столетия создавалась уже в атмосфере революционных боев. Она запечатлела и увековечила гигантскую схватку двух сил: с одной стороны, многовекового, закрепленного стародавними традициями, глубоко вкоренившегося в народную жизнь, обогащенного культурой поколений феодализма и, с другой — растущего, молодого, выступившего от имени народа класса буржуазии.

* * *

Страны Западной Европы в XVIII столетии представляют собой довольно пеструю картину политических систем. В Англии абсолютизм перестал существовать, королевская власть превратилась в род некоего декорума, не имевшего серьезного влияния на существо политики. Буржуазия подели-

¹ Мы исключаем в данном случае Англию, где буржуазная революция была совершена в XVII столетии. Перед английским обществом стояли уже иные социально-политические задачи.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 6, стр. 115.

лась своей властью с новым дворянством, приобщив это дворянство к буржуазному способу ведения хозяйства.

Во Франции еще жил абсолютизм. Феодално-сословная монархия крепко держалась за стародавние устои, не желая уступать свои позиции новому обществу.

Германия влячила жалкое существование, разбитая на множество мельчайших княжеств, герцогств, курфюршеств. Наиболее крупными из феодальных областей Германии были Австрия с династией Габсбургов и Пруссия с династией Гогенцоллернов. Абсолютизм здесь не сыграл той положительной роли, какую он играл первоначально в Англии и Франции, а именно — не привел Германию к экономическому и политическому единству. Поэтому антифеодалная борьба здесь осложнялась еще задачей национального объединения страны.

Италия, разрозненная, как и Германия, на множество мелких государств, испытывала к тому же колониальный гнет (на севере страны, в областях, подпавших под владычество Австрии) и гнет папского господства, подрывавшего национальные основы Италии, тормозившего национальное объединение государства. Антифеодалная борьба здесь складывалась в еще более сложной обстановке.

В Польше, Венгрии, Румынии, Болгарии антифеодалное движение было тесно связано с национально-освободительной борьбой.

Своеобразие исторического развития перечисленных стран определило и пути развития их литературы.

Главнейшей задачей, которая стояла перед почти всеми народами Западной Европы в XVIII столетии, была ликвидация феодализма. Общественная жизнь и общественная мысль этого периода определялись в основном решением этой задачи. Как бы далеко внешне ни отстояла иногда литературная борьба от борьбы политической, она тем не менее была своеобразным выражением политической борьбы. Это сказывалось и в выборе тем произведений, и в выборе художественных средств, в идеях и их художественном воплощении, в эстетике и художественной практике.

* * *

Поскольку политическая борьба прогрессивных сил Европы в XVIII столетии носила в основном антифеодалный характер, постольку и литература этого периода являлась по преимуществу антифеодалной, иначе говоря, просветительской.

Термин «Просвещение» в широком значении понимается как просвещение народа, приобщение народных масс к культуре, наукам, искусству, освобождение сознания народных масс от религиозных и других предрассудков.

Термин «Просвещение» имеет, кроме того, более узкое историческое значение. Этим термином принято называть могучее умственное движение, развернувшееся в период решающих боев буржуазии с феодализмом (главным образом в XVIII столетии) и направленное на ликвидацию крепостничества, на ликвидацию феодализма, его социально-экономических норм, его политических учреждений, его идеологии, его культуры.

Термин «Просвещение» взят в данном случае в историческом значении.

**В. И. Ленин
об историче-
ской роли
просветителей**

В. И. Ленин в своем труде «От какого наследства мы отказываемся» писал: «Нельзя забывать, что в ту пору, когда писали просветители XVIII века (которых общепризнанное мнение относит к вожакам буржуазии), когда писали наши просветители от 40-х до 60-х годов, *все* общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками»¹.

Следовательно, деятельность просветителей относится к периоду феодально-крепостническому, когда перед обществом стояла задача ликвидации устаревшей феодально-крепостнической системы и перехода на путь капиталистического развития, более прогрессивного сравнительно с предшествующим строем.

Для всех просветителей поэтому характерна одна общая черта: «горячая вражда» «к крепостному праву и *всем* его порождениям в экономической, социальной и юридической области»².

Говоря о русских просветителях 40—60-х годов XIX столетия, В. И. Ленин подчеркивает то обстоятельство, что они «во все не ставили вопросов о характере пореформенного развития, ограничиваясь исключительно войной против остатков дореформенного строя»³. Эта мысль В. И. Ленина исключительно важна для понимания деятельности западных просветителей.

Вся их деятельность сводилась к расчистке пути для нового общественно-экономического строя, к борьбе против феодализма. Каким будет этот новый строй, призванный сменить «старый режим», они представляли себе довольно смутно.

«Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышевом состоянии. Никакого своекорыстия поэтому тогда в идеологах буржуазии не проявлялось; напротив, и на Западе, и в России они совершенно искренно верили в общее благоденствие и искренно желали его, искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырастал из крепостного»⁴.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 520.

² Там же, стр. 519.

³ Там же, стр. 541.

⁴ Там же, стр. 520.

В. И. Ленин указывает как на одну из характерных черт просветителей на их исторический оптимизм, их веру в общественное развитие, их содействие поступательному ходу истории.

Просветители выступили не только против экономического угнетения народных масс, но и против их духовного порабощения. Главным орудием духовного закабаления народа в эпоху феодализма была церковь. Поэтому именно против нее боролись просветители, подвергая уничтожающей критике как религиозную догму, так и деятельность церкви, являвшейся частью государственного аппарата феодализма. Просветители объявили войну не только религии, но и служанке богословия — идеалистической философии. Они провозгласили идею просвещения народных масс, широкого распространения знаний среди народа. Этим они заслужили благородное имя «просветителей», оставшееся за ними в истории.

Просветители прославили силу человеческого разума. Они призвали на суд разума идеологию и государственные учреждения феодализма. Все, что не отвечало принципу разумности, что не содействовало благосостоянию народа, осуждалось ими на уничтожение.

Однако, придавая преувеличенную роль силе идей, просветители впадали в глубокие заблуждения, полагая, что идеи могут изменить мир. С этим связана иллюзия «просвещенной монархии», столь дорогая многим из них.

Просветители подчинили свое художественное творчество задаче переустройства общества. Основным принципом просветительской эстетики стало утверждение воспитательной роли искусства, боевой тенденциозности, демократической идейности. Призывая к уничтожению существовавших социальных порядков, они требовали от художника глубоко правдивого, неприкрашенного отображения действительности. Используя материалистическое учение Аристотеля об искусстве, которое они очистили от схоластической интерпретации классицистами, просветители начали закладывать теоретические основы критического реализма, утвердившегося в искусстве уже в XIX столетии.

Произведения просветителей глубоко философичны. В ряде случаев — это своеобразные беллетризованные философские трактаты. Отсюда некоторая рационалистичность художественного творчества просветителей.

Борясь за переустройство общества, утверждая принцип активного воздействия художника на общественное мнение, они создали новые жанры публицистического философско-политического романа, морально-политической драмы и гротескно-комедийного памфлета.

**Эстетические
принципы и
особенности
литературы
просветителей**

Отставив демократическую направленность искусства, просветители ввели в литературу нового героя — простолюдина, они прославили его труд, его мораль, они сочувственно и проникновенно изобразили его страдания.

Разоблачая произвол господствующих сословий, они смело вводили в литературу критический элемент и создали произведения высокого политического и художественного значения.

Просветители провозгласили право художника изображать героические поступки и высокие чувства простого человека. Тем самым они содействовали укреплению широкого литературного движения, получившего в последней трети XVIII в. распространение почти во всех странах Европы и названного сентиментализмом.

Сентиментализм в западно-европейской литературе XVIII столетия Сентиментализм мощной волной прокатился по Европе XVIII столетия. Родиной его была Англия. Имя ему дал Лоренс Стерн, назвав свое путешествие по Франции «сентиментальным», показав читателю своеобразное «Странствие сердца». Однако культ чувства, аффектацию духовного страдания, поэзию слез узаконил до него в литературе, в искусстве, а потом и в жизни Ричардсон.

Писатели-сентименталисты внесли в литературу свой весомый и ценный вклад. Их творчество существенно отличалось от произведений классицистов. Патетическая трагедия этих последних воспевала по преимуществу героя и героическое. Выдающиеся люди, выдающиеся события, выдающиеся страсти — вот материал, на котором строился трагедийный сюжет Расина. Андромаха вступает в единоборство с царями и полководцами, чтобы отстоять свою честь — честь матери, честь супруги погибшего героя. Страдания ее потрясают своей грандиозностью. Это не обычная женщина: она единственная среди многих, высоко вознесенная над ними, многими. Сентименталисты же обратились к людям простым, гонимым, угнетенным, слабым. В их героях нет ничего примечательного.

Ричардсонова Памела всего лишь служанка, и борется она с ничтожным и порочным человеком, случайно оказавшимся ее господином. Тысячи и тысячи таких обездоленных девушек. Страдания их не дивят, не потрясают, но трогают.

На смену возвышенному и величественному, что было у классицистов, сентименталисты принесли в литературу *трогательное*.

Классицисты не замечали природы; в произведениях сентименталистов природа заняла почетное место. Созерцание ее красот, мирное общение с нею простых, незлобивых людей — вот идеал сентименталистов.

Просветители взяли сентиментализм «на вооружение». Вольтер язвил и смеялся в «Кандиде», но плакал в «Меропе» или

«Заире»; Дидро лукаво смешил в «Нескромных сокровищах» или «Жаке-фаталисте», но источал слезы в своих драмах. Руссо плакал и негодовал. Бомарше смеялся, но и он отдал дань слезам (драма «Евгения», четвертый «Мемуар»).

В различных странах Европы сентиментализм обрел различные краски. В Англии произведения сентименталистов сочетали критику социальных несправедливостей с проповедью незлобивости, идеализмом, мистикой и пессимизмом («Векфильдский священник», «Покинутая деревня» Гольдсмита, «Ночные думы» Юнга и др.).

Во Франции и Германии сентиментализм в значительной степени слился с просветительской литературой, и это существенно изменило его облик сравнительно с сентиментализмом английским.

Здесь мы найдем уже и призывы к борьбе, к активным и волевым действиям личности, здесь исчезнут ноты идеализации феодальной старины, проявится бодрое материалистическое миропонимание.

Однако и в немецкой и во французской литературе сентиментального направления не обошлось без идей, родственных английскому сентиментализму. Роман Гете «Страдания молодого Вертера» не чужд известной идеализации пассивного страдания. В произведениях Жан-Жака Руссо революционный протест нередко сочетается с критикой идеи прогресса и цивилизации.

В каждой стране литература носила ярко выраженный национальный характер в зависимости от своеобразия исторического развития народа, его национальных черт, национальных традиций, о чем будет сказано в главах, посвященных национальным литературам. Однако для всей передовой литературы европейских стран XVIII столетия характерна общая антифеодальная направленность.

I

XVII

ВЕК

*

ЛИТЕРАТУРА

**ИСПАНИИ,
АНГЛИИ,
ФРАНЦИИ**

ИСПАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЙ ОБЗОР

В февральском номере газеты «Советская Россия» за 1957 год была опубликована корреспонденция одного туриста, побывавшего в Испании. Вот его впечатления: «В Мадриде и в Толедо почти на каждом шагу встречались люди в сутанах. В Испании их не замечают, к ним привыкли, считают их чем-то таким, что само собой разумеется. Франкистский режим объявил католицизм по всей стране официальной религией. Церковь прочно соединена со школой. Во многих вузах даже на естественных факультетах преподается теология как обязательный предмет. Религия проникла во все поры государственной и общественной жизни. Мы видели министров в сутанах и военных, осеняющих себя крестным знаменем, черные монашеские одеяния вместо белых халатов в больницах и студентку медицинского факультета, перед экзаменом целующую «на счастье» натертый крестик. В стране две самые влиятельные газеты: «Ариба» — орган фалангистской партии и «Я» — орган католиков. Испанец встречает молитвой утреннюю зарю, а во время вечерней слышит колокольный звон.

В Эскуриале на площади перед замком я видел, как дети играли вместе со священником в детскую игру «Юла». Падре visколько не смущался от того, что на него смотрят иностранцы. Он на радость детишкам крутил «юлу». Он делал свое дело — втирался в доверие к детям, завоевывал их души...

Религиозный дурман окутал Испанию. Над ней стоит душный смрад костела»¹.

Так обстоит дело сейчас, так было и в далекие времена, о которых будет идти речь.

Испания — родина иезуитов. В Испании, как ни в одной другой стране, с диким ожесточением свирепствовала инквизиция. За XVI, XVII и XVIII века на кострах инквизиции было сожжено более 30 тысяч человек и около 300 тысяч загублено в тюремных застенках². Испанская католическая церковь была

¹ В. Пархитко, Монахи в музее, «Советская Россия», 9 февраля 1957 г., № 34 (188).

² См.: С. Г. Лозинский, История инквизиции в Испании, Спб., 1914.

самой верной последовательницей политики папского Рима, сторожевым псом европейского католицизма.

Испанский король именовался «Его Католическим Величеством». Огромная роль церкви сказывалась не только в политической жизни страны, но и в экономике: церковь владела одной четвертью всей земли. Словом, «церковь превратилась в самое страшное орудие абсолютизма»¹ — так характеризовал ее роль в Испании Маркс. В середине XVII столетия в Испании буквально каждый пятый-шестой испанец носил одежду священника или монаха. При населении в 6 миллионов человек в стране насчитывалось 200 тысяч священников, 700 тысяч монахов, 300 тысяч монахинь, всего — 1 миллион 200 тысяч. Цифра огромная!

Все имеет свои причины, и столь широкая деятельность испанской церкви, так сильно подчинившей религии сознание народа и так надолго — вплоть до новых времен, вплоть до наших дней, имеет объяснение. Историк П. П. Щеголев справедливо замечает: «Было обстоятельство, которое сделало католическую церковь в Испании особо воинствующей, а самую Испанию — наиболее верной провинцией римского папства. Это была роль, сыгранная церковью в эпоху борьбы с маврами. Католическая церковь возглавляла эту борьбу и тем самым нажила огромный моральный капитал»².

Абсолютизм во Франции и в Англии в период своего становления и борьбы с феодальной анархией, областничеством и разрозненностью значительно способствовал формированию нации, экономическому, политическому и культурному объединению сил народа. В Испании этого не произошло. Абсолютизм здесь лишь в очень ограниченной степени выполнял свою историческую миссию. Королевская власть добилась некоторого ограничения феодалов, подчинила себе рыцарские духовные ордена, конфисковав их огромные земельные владения. (Один эпизод из этой борьбы против рыцарских духовных орденов, крупнейших очагов феодальной оппозиции, запечатлен в пьесе Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна».)

В XV столетии королевская власть, организовав союз кастильских и арагонских городов («Святая Германдада»), опираясь на этот союз, сумела частично лишить крупных феодалов самостоятельности в ведении частных войн, в чеканке монеты, заставила феодалов скрыть укрепленные замки, словом, лишила их возможности превращать отдельные области страны в своеобразные государства.

Однако положительная роль абсолютизма в Испании этим и исчерпывается.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 10, стр. 720.

² Проф. П. П. Щеголев, Очерки из истории Западной Европы XVI—XVII вв., Л., 1938, стр. 215.

В Англии и Франции королевская власть, проводя политику меркантилизма (поощрения торговли и промышленности), значительно способствовала экономическому росту страны. В Испании королевская власть, идя на поводу у феодалов, вела безрассудную политику в области внешней торговли, позволяя путем поощрения ввоза иностранных товаров подрывать основы национального производства.

Золото, рекой лившееся из американских колоний на территорию Пиренейского полуострова, стало для Испании коварным даром богов. Все можно было купить на золото, купить за границей. Платили не жалея; золотые запасы Америки казались неиссякаемыми. Приходили товары из-за границы, уплывало за границу золото, а внутреннее производство все более и более хирело. Никто не видел близкой развязки. Когда перестало прибывать американское золото, когда не на что стало покупать товары за границей, обратились к своим собственным ресурсам и тут только увидели, что хозяйство Испании разрушено, что ни своего хлеба, ни своего ремесленного производства в стране нет.

Гибель «непобедимой Армады» у берегов Англии в 1588 году окончательно подорвала военную мощь страны. А там начались волнения в испанских колониях. Войны несли новые беды. Откололась богатейшая Голландия, отложилась Португалия.

С карты страны исчез целый ряд населенных пунктов. В провинциях Новая Кастилия и Толедо не стало около двухсот селений, в Старой Кастилии — около трехсот. Все население Испании за короткий период с конца XVI до середины XVII столетия уменьшилось на два с лишним миллиона человек (с 8 миллионов 250 тысяч человек до 6 миллионов). Резко сократилось производство. В Севилье, например, оно уменьшилось в десять раз, а в Толедо в 1616 году осталось всего лишь десять ткацких станков.

Маркс, анализируя историю Испании позднего средневековья, указывает на основные причины ослабления внутренних сил страны. Они сводятся к тому, что в Испании не произошло «роста общих интересов, возникающих из национального разделения труда и многообразия внутреннего обмена... Испания, подобно Турции, осталась скоплением дурно управляемых республик с номинальным сувереном во главе», когда правительство «при всем своем деспотизме... не помешало провинциям сохранить их различные законы и обычаи, различные монеты, военные знамена разнообразных цветов и особые системы налогового обложения»¹.

В Испании абсолютизм не привел к экономическому и политическому объединению страны, но уже с самого начала проявил наиболее отрицательные свои стороны.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 10, стр. 722.

Социальный и национальный гнет послужил причиной ряда народных восстаний. Одно из таких восстаний с его героинкой и революционной романтикой обрисовал Лопе де Вега в пьесе «Фуэнте Овехуна».

В XVI столетии широко и мощно развернулось восстание морисков, непосредственной причиной которого послужила деятельность испанской инквизиции, подвергавшей иноплеменников самым гнусным преследованиям. Это историческое событие запечатлел Кальдерон в драме «Любовь после смерти».

Католическая церковь, сочетавшая духовное закабаление народа с самыми изощренными формами полицейских репрессий, стала в Испании главенствующим инструментом реакции, орудием беспощадного подавления революционного протеста масс.

В XVII столетии Испания — второстепенная страна в Западной Европе. Ее былое могущество отошло в область преданий. Последние Габсбурги (Филипп III, 1598—1621; Филипп IV, 1621—1665; Карл II, 1665—1700) смогли лишь поддержать декоративный престиж королевской власти, сохраняя в незыблемости холодный церемониал дворцовой жизни и внешнюю пышность Эскуриала. Действительной властью испанские короли не обладали. Не случайно поэт-аристократ Вильямедьяна (1580—1622) так откровенно издевался над испанским королем в своих сатирах:

Есть у нас король могучий,
Перед кем трепещет свет.
— Милый, страшен лишь портрет.
Это только тень от тучи.

В той же сатире («Разговор двух пастухов о правлении Филиппа IV») поэт говорит о положении страны:

— Королевство небогато,
И не клеятся дела.¹

Феодално-католическая реакция, объявившая крестовый поход против идей гуманизма в Западной Европе, нашла в Испании наиболее благоприятную почву, чему всемерно способствовала внутренняя обстановка в стране: хозяйственная разруха, политическая несобранность, порождавшая анархию и юридический произвол, боязнь со стороны королевской власти и дворянства революционных выступлений трудовых масс города и деревни.

Однако гуманистическая мысль Ренессанса жила и на Пиренейском полуострове. Два великих испанца, ставшие сынами всего человечества, Сервантес и Лопе де Вега, последние тита-

¹ Перевод М. В. Талова.

ны Возрождения, гордо и победоносно несут на своих знаменах идеи исторического прогресса, веры в победу здоровых сторон действительности, идеи гуманизма и народности. Но у ног этих колоссов уже плещутся мутные волны реакции. Еще живет гуманистическая мысль, еще прорывается она сквозь преграды католицизма, но уже не может победно взлететь в небо, не может широко и могуче расправить крылья.

Испанский философ Франсиско Санчес (1550—1632), современник Бэкона, продолжая традиции Ренессанса, громит средневековую схоластику, призывает к изучению фактов, но вместо того чтобы вдохновить своих соотечественников идеей познания мира, он уныло опускает руки, отчаявшись что-либо познать. Его книга «О том, что познания нет» (1581) стала библией испанских пессимистов и агностиков XVII столетия.

Бальтасар Грасиан (1601—1658) с печальной шутливостью издевается над своим веком, но в его философской иронии звучит неверие в силы человеческие, в возможность что-либо исправить на земле («Критикон», 1650—1653).

Философская мысль Испании XVII столетия, мистическая и пессимистическая, с наибольшей наглядностью представлена в драматургии Кальдерона.

Художественная литература Испании того же периода необыкновенно богата. Испанский Ренессанс несколько запоздал. В то время как в Италии и во Франции лучшая пора Возрождения уже миновала, в Испании, накапливавшей свои культурные силы, этот расцвет, эта лучшая пора только наступала. Своеобразие испанского Ренессанса и заключается в том, что идеи гуманизма (мы берем этот термин в историческом его значении) уже с самого начала столкнулись, а в ряде случаев переплелись с новым явлением в умственной жизни Западной Европы, а именно — с обновленной и агрессивной католической идеологией. Поэтому искусство испанского Ренессанса приобретает в значительной своей части черты барокко. Некоторые даже Сервантеса причисляют к писателям барокко, что, конечно, вряд ли допустимо¹.

В испанской литературе XVII века можно проследить весьма отчетливо три художественных направления: ренессансный реализм, возглавляемый могучим гением Лопе де Вега, классицизм, представленный несколькими учеными-поэтами и поддерживаемый университетами, и барокко, высшим выражением которого было творчество Кальдерона.

Эти три художественных направления своими истоками уходили в предшествующие столетия. В этих направлениях увидим

¹ В. Гаузенштейн, Искусство и общество, М., 1923, стр. 140. Гаузенштейн в статье «Барокко» (БСЭ, изд. I, т. IV, стр. 743) называет «Дон Кихота» «барочным романом Сервантеса».

мы и традиции средневековой литературы, и то новое, что принесла с собой эпоха Возрождения. В них увидим мы как национальные, так и общеевропейские черты.

Ренессансный реализм, сочетавший художественный опыт античной культуры с национальными художественными традициями испанского народа, представлял собой в первой половине XVII века самое мощное, самое плодотворное и глубоко народное художественное направление в Испании. Другое направление — испанский классицизм, опиравшийся на античные авторитеты, но игнорировавший национальное своеобразие художественного вкуса своего народа, канонизировавший дурно понятые эстетические принципы античности, — оказался явлением мертворожденным и не вышел за пределы университетских кругов.

Испанское барокко, ввиду особо сложившихся международных и внутренних исторических условий Испании и Западной Европы XVII столетия, превратилось в мощное, захватившее широкие слои культурной общественности страны направление. Барокко не отбросил эстетических достижений Ренессанса и античного искусства, он не пренебрег и национальными художественными вкусами народа. Опираясь на культурные достижения Ренессанса, поэты испанского барокко возрождали уже на более высокой эстетической основе традиции средневековой клерикальной литературы, придавая отжившим формам новую, мрачную, но эстетически неотразимую силу.

Эти явления в художественной жизни Испании нельзя рассматривать вне ее внутренней исторической обстановки, как нельзя их рассматривать и вне общих условий политической и культурной жизни Западной Европы.

Все эти три направления развивались в Испании отнюдь не без борьбы, отнюдь не без взаимных нападков.

**Испанский
классицизм
и теория
национальной
драмы**

Классицизм в Испании не привился. Могучий талант Лопе де Вега не мог подчиниться поэтической регламентации. Восторжествовало национальное своеобразие, народность поэтических форм. Испанская драматургия пошла по пути, открытому автором драмы «Фуэнте Овехуна».

Однако ученые-филологи в Испании ретиво отстаивали классицизм, несший, как они думали, традиции античности. Классицизм в глазах эрудита XVII столетия казался своеобразным знаменосцем цивилизации, пришедшей из античности на смену средневековому варварству. Кстати сказать, многие и в XVIII столетии (даже просветитель Вольтер) думали точно так же.

В Испании против эстетики Лопе де Вега выступили Мадридская академия и особенно резко — профессор университета в Алькала Торрес Рамира, называвший «простонародный» театр Лопе де Вега «невежественным» и «варварским» (трактат «Spongia» на латинском языке). Однако сторонники классици-

ма ничего не могли противопоставить системе Лопе де Вега. Драматург сформулировал свою эстетическую программу на основе творческого опыта, как итог уже проделанной работы.

Лопе де Вега успел завоевать симпатии современников своими народными, «босоногими», как он называл их, комедиями, и его система была принята.

...мы в Испании так удалились
от строгого искусства, что сейчас
ученые должны молчать у нас, —

(Перевод О. Б. Румера.)

заявил Лопе де Вега в поэтическом трактате «Новое руководство к сочинению комедий» (1609).

В защиту Лопе де Вега и его драматургической теории выступили его последователи и поклонники Тирсо де Молина, Рикардо де Турия, профессор Альфонсо Санчес и другие. Через год после появления трактата Торреса Рамира было издано опровержение «Expostulatio Spongiae» (1618), в котором доказывалось, что драматургическая система Лопе де Вега — национальная система, составляющая гордость Испании, значительно превзошедшая античные образцы. Тирсо де Молина восторженно хвалит систему Лопе де Вега в послесловии к комедии «Скромник во дворце» (1624) как народную, национальную систему. Испанские писатели вообще противопоставляли народную драму, введенную Лопе де Вега, классицистическому театру прежде всего как специфически испанскую драму и гордились этим, видя в ней (и справедливо) вклад Испании в общечеловеческую культуру. Писатель Рикардо де Турия в 1616 году издает «Похвальное слово испанским комедиям». Тирсо де Молина осуждает канонизацию античной эстетической школы. Он мудро рассуждает о том, что нужно вести искусство к совершенству, «отвергая излишнее и непригодное, что было в древности». Ни в Италии, ни во Франции, ни в Германии таких мыслей тогда не высказывали.

Испанцы видели в творчестве Лопе де Вега новый, более совершенный этап драматургического искусства сравнительно с античным театром. «Он довел комедию до того совершенства и изящества, которые свойственны ей теперь, и этого достаточно для того, чтобы она сама по себе стала школой и чтобы мы все, считающие честью для себя быть его учениками, чувствовали себя счастливыми от того, что у нас есть такой учитель, и постоянно защищали его учение против всякого, кто выступит с предвзятым мнением», — писал Тирсо де Молина.

Рикардо де Турия высказывает весьма интересные суждения о национальном испанском театре, в частности о вопросе, касающемся жанровой специфики испанской драматургии. В ней не было четкого разделения на трагедии и комедии в класси-

цистическом их понимании. Испанская комедия включила в себя элементы и той и другой. «...ни одна из комедий, которые используются в Испании, не является комедией, а только трагикомедией, которая представляет собой смешение комического и трагического жанра, заимствуя у первого частные события, смех и остроумие, а у второго — важных особ, величественные события, ужас и сострадание, и что никому подобная смесь не кажется неестественной, ибо ни природе, ни поэтическому искусству не противоречит сочетание в одном и том же повествовании особ высоких и низких... Если этот жанр изобретен испанцами, то это достойно более похвалы, чем порицания»¹.

Чтобы оценить по достоинству значение этих высказываний, заметим, несколько забегаая вперед: в XVIII столетии во Франции, то есть полтора столетия спустя, только начинались весьма робкие попытки реформировать театр в духе этих мнений испанцев, в России пьеса Бомарше «Евгения», написанная в новой манере, вызвала возмущение Сумарокова. Русский приверженец классицизма писал даже к Вольтеру, ища у него защиты от театральных революционеров. Но и в XVIII веке реформа не была проведена во Франции. Только в 20-е годы XIX столетия романтики заставили восторжествовать на французской сцене формы, введенные в Испании за два века до того.

Любопытно, что Рикардо де Турия считает большой заслугой испанского театра роли простолюдинов-философов. «... в комедию вводят лакея, вкладывают ему в уста возвышенные рассуждения о государстве», — пишет он. Это действительно весьма существенная деталь испанского театра, когда крестьяне, пастухи — «столь разумные, такие философы, знатоки нравственных и естественных наук, что кажется, будто они всю жизнь провели в лоне наиболее прославленных университетов». Это идет, бесспорно, от демократизма Лопе де Вега. У основателя испанского театра симпатия к простолюдину, большое уважение к нему сказывалось в том, что, желая его сделать интересным на театральных подмостках, драматург, не нарушая общих основ бытового портрета, вкладывал в уста персонажа глубочайшие философические суждения, возможные лишь при большой университетской образованности (см. рассуждения крестьян о любви в пьесе «Фуэнте Овехуна»). Ученики Лопе де Вега подхватили эту особенность его пьес, и простолюдины-философы стали театральной традицией (см. Чичон в пьесе Аларкона «Ткач из Сеговии»).

Отстаивая драматургические принципы испанского театра, Рикардо де Турия ссылается на особенности испанского национального характера, требующего быстрой смены впечатле-

¹ «Хрестоматия по истории западноевропейского театра», т. I, составил и редактировал С. С. Мокульский, изд. «Искусство», 1953, стр. 339.

ний, не терпящего никаких застывших форм и желающего сразу знать все. Поэтому в одной комедии должно быть все, что есть в жизни: и комическое и ужасное, и рождение принца и его последние дни. А раз так, то какое уж там единство времени (дающее для событий пьесы не более двадцати четырех часов) или единство места (ограничивающее широкий мир жизни маленькой площадкой)! «Испанскому характеру больше подходит живопись, чем повествование... картина представляет сразу все, что в ней изображено», — пишет Рикардо де Турия¹. Не будем спорить с ним. Дело в данном случае не в абсолютной справедливости аргументов, а в чрезвычайно плодотворном стремлении испанских драматургов и теоретиков театра отстоять национальное своеобразие своего искусства, отстоять разумно, без националистической нетерпимости и узости, с учетом достижений классических образцов античной литературы.

Словом, в Испании сумели утвердить национально-народное своеобразие драматургического искусства, и в этом — величайшая заслуга Лопе де Вега, проявившего творческую смелость и твердость духа даже перед авторитетом античных мыслителей и античных мастеров театра, авторитет же их для него был бесспорно дорог.

Для Тулия² комедия афинян
Была «зерцалом нравов и живым
Отображением правды» — похвала,
Которая навек дает ей право
Делить с историей венец и славу, —

писал он в своем трактате. Драматургическая система Лопе де Вега была, следовательно, не отрицанием античного опыта, а отрицанием канонизации этого опыта. Быть «зерцалом нравов и живым отображением правды» — вот цель драматургии.

Лопе де Вега, как видим, сформулировал основной принцип ренессансного реализма: правда, правда, ничего, кроме правды! Никакой лжи, ни во имя поучительности, ни во имя «законов» и «правил» искусства! Но правда не мелкая, не побочная, а большая, значительная правда больших проблем, больших обобщений, правда жизни целого народа (что включает драматург в понятие «нравы»).

Классицизм выдвигал в качестве основного принципа искусства поучительность; Лопе де Вега противопоставил ему принцип удовольствия, наслаждения. «Ведь наша цель — доставить наслаждение», — писал он о драматургах в своем теоретическом трактате. Следует правильно понять поэта.

Идея наслаждения входила не только в кодекс эстетики реалистов Ренессанса, но в законы жизни идеального человеческого

¹ Цитируется по «Хрестоматии» С. Мокульского, т. I, стр. 339—340.

² Для Цицерона.

го общества, как они себе его представляли. Достаточно вспомнить Телемскую обитель Франсуа Рабле. Все в жизни должно нести человеку радость и счастье. Довольно его наставлять, учить самоотречению! Довольно христианских назиданий в искусстве! Пусть смеется, радуется, наслаждается человек! Пусть искусство выполнит благородную задачу эстетического обогащения человека! Так рассуждали гуманисты Возрождения.

Значит ли это, что они низводили искусство до степени развлекательности, что они лишали художника самого высокого его призвания — быть учителем жизни? Отнюдь нет.

Высокая, благородная, воспитательная сущность искусства заключена в гуманных идеалах, в безграничном уважении к человеку и ко всему тому, что делает его жизнь прекрасной, в его ненависти ко всему тому, что вредит людям, что превращает их жизнь в подобие ада.

В XVII столетии не раз говорили о развлекательных функциях комедии. Во второй половине века, когда усилились христианско-проповеднические мотивы в драматургии, некий Альваро Кубильо де Арагон в дидактической поэме «Карлик муз» (1654) ратует за развлекательную комедию. Театр — не школа ума, рассуждает автор, не проповедническая кафедра. Хочешь нравучений — иди в церковь и слушай проповедь, это будет и дешевле, иронизирует он, а то и проще: возьми Священное писание и читай себе на здоровье.

Комедия ж должна приятной быть,
Веселой, развлекательной, игривой.

(Перевод В. С. Узина.)

Следует помнить о тех временах, когда писались приведенные строки, — они писались в эпоху возрождающегося католического средневековья, когда всякий призыв к радости и развлечению звучал уже протестом против религиозной аскезы и церковно-проповеднической назидательности.

Лопе де Вега противопоставил классицистам, ориентирующимся на «культурные» слои общества, подчеркнута демократическую народность. Он намеренно употребляет слово «чернь», имея в виду простонародье, и, прося прощения у Мадридской академии, которой адресует свой трактат, заявляет, что берет на себя смелость согласиться с этой «чернью»:

Я выскажусь и попрошу прощенья,
Что соглашаюсь с тем, кто приказать
Имеет право мне.

(Перевод О. Б. Румера.)

«Приказать имеет право!» Кто же приказывает? «Чернь», простонародье. И Лопе де Вега приемлет это приказание как высшую волю.

Итак, национальное своеобразие, народность, правдивость в сочетании со значительностью обобщений, эстетическое обаяние, доставляющее наслаждение, — вот основные требования ренессансного реализма, который в XVII столетии был «золотой серединой» (в хорошем значении слова) между догматическим классицизмом и упадочно-анархическим барокко в искусстве.

Испанский культеранизм

Мы погрешили бы против истины, если бы отбросили положительные стороны деятельности классицистов XVII столетия в Испании, хотя их значение в искусстве было весьма ничтожно.

Классицисты в Испании резко осудили гонгоризм, или культеранизм, одно из проявлений барокко в литературе. Следует отметить, что и Лопе де Вега и его противники классицисты действовали здесь заодно. Писатель-классицист Бартоломе Леонардо де Архенсола (1562—1631), неуклонный сторонник трех единств, объявил себя непримиримым противником гонгоризма и боролся за чистоту, ясность, рационалистическую точность речи.

Гонгоризм (культеранизм) — испанская разновидность итальянского маринизма или английского эвфуизма. Кому принадлежит пальма первенства, трудно определить. И вопрос здесь не в литературном влиянии, а в тех общих исторических причинах, которые породили это столь своеобразное явление в литературе той поры.

Гонгора (1561—1627), давший свое имя литературному течению, по происхождению аристократ, сын кордовского градоначальника (коррехидора), получил хорошее образование, принял в возрасте 24 лет духовный сан и впоследствии стал королевским капелланом.

Гонгора ввел в Испании моду на изысканную изощренность поэтической речи, которая шла рука об руку с затемненностью мысли. Гонгора мотивировал свою позицию стремлением к «культуре» в противовес простоте, уделу «вульгарных» умов. Надо писать не для всех, а только для избранных, для людей «культурных» (*Los cultos*), — полагали Гонгора и его последователи. Так был порожден термин «культеранизм» (*culteranismo*).

Как видим, отправные пункты классицистов и гонгористов одни и те же. И те и другие хотели писать для людей «культурных». Однако для классицистов «культурные» люди те, которые знают античное искусство и приняли его нормы, кто знает законы логики, кто признает главным критерием истины разум. Классицисты выступали за «цивилизованную» античность против «варварского» средневековья. Народ не мог быть судьей художника, ибо, как полагали они, народ темен, «некультурен», вкусы его низменны вследствие его «некультурности» и темноты. Здесь еще нет презрения к народу, здесь скорее можно отметить стремление поднять народ, не потакая его вкусам, а про-

свещая его, до высоты культуры античности. Можно не соглашаться целиком с классицистами, но не отметить указанного в данном случае обстоятельства нельзя.

Не то у гонгористов. Здесь, наоборот, ярко выраженное презрение к народу, культивирование некоего аристократического искусства. «Культурные» люди для Гонгоры и его последователей — это те, кто может «достичь» ирреальность, подсознательное. Пусть «вульгарная чернь» (иначе говоря, народ) пребывает в своей приверженности к земле, в своей грубой «материальности»; поэт выше нее и презирает ее, он слагает свои песни для немногих и избранных, для натур утонченных.

Блажен лишь тот, кто, кинув средь камней
Всю часть тяжелую своей природы,
Легчайшую в верховный шлет зефир,¹ —

пишет Гонгора в одном из сонетов.

Гонгора подбирает самые невероятные словосочетания, сталкивает взаимоисключающие понятия, находит неожиданные сравнения, метафоры. Лопе де Вега (его Гонгора считал своим главным врагом) в шутовой форме излагает поэтические приемы культеранистов: «Вы можете создать поэта-culto в двадцать четыре часа: несколько перестановок слов, четыре формулы, шесть латинских слов или несколько напыщенных фраз — и дело готово» (Respuesta). Писатель Кеведо, издеваясь над культеранизмом, довольно метко обрисовал его стилевые особенности. Он писал: «В ювелирной мастерской культеранистов изготавливается текучий хрусталь для ручейков и хрусталь застывший для морской пены, сапфирные ковры для морской глади, изумрудные скатерти для лужаек. Для женской красоты там заготовлены шеи из полированного серебра, золотые нити для волос, жемчужные звезды для глаз, коралловые и рубиновые губы для физиономий, руки из слоновой кости для лап, дыхание амбры для пыхтеня, бриллианты для грудей и огромное количество перламутра для щек... К женщинам в их стихах нельзя приблизиться иначе, как на санях, предварительно облекшись в шубу и боты: руки, лоб, шея, грудь — все ледяное и снежное».

Гонгоризм — одно из течений литературного барокко. Дело не только в своеобразии поэтических форм гонгористов, дело в их мировоззрении, в их жизненной философии. Перед нами все тот же барочный пессимизм, трагический надрыв, неупорядоченность, кричащая дисгармония. В сонетах Гонгоры постоянны такие противоречивые сопоставления: «сладчайший яд», «ласки и стенанья», «блаженная мука».

¹ Стихотворения Гонгоры цитируются в переводе В. Я. Парнаха.

Все бренно в этом мире и тщетно. Что такое человеческая жизнь? — «Безумный зверь, преследующий тени», «минуты, что подтачивают дни, дни, что грызут и пожирают годы». Не верите? Вспомните судьбу Карфагена, шумного, богатого города. В один прекрасный день он был разрушен, и по земле, некогда служившей основанием для дворцов и улиц, прошелся плуг. И мы не знаем, был ли Карфаген, не призрак ли это, не плод ли нашей фантазии. Эту философию мы встретим потом в пьесах Кальдерона.

Гонгора считает своей обязанностью опозитизировать смерть, страдание и все, что может быть самого мрачного и ужасного в жизни. Он повторяет много раз, что нет ничего прочного на земле, что труд напрасен, опыт бесполезен.

Дряхлеет плоть, ржавеет дух железный,
Земля плывет, как зыбкая вода.
На разрушение своего труда
Взирает опыт, ныне бесполезный.

И поэт восклицает в отчаянии: «О безысходный мир!»

Современники ценили основателя культуранизма. Даже Сервантес с большой похвалой отозвался о поэте, правда, когда тот только начинал свой творческий путь и не впал еще в манерность. Сервантес назвал Гонгору «гением редким и неповторимым». В год смерти поэта собрание его стихов, составленное Хуаном Лопесом де Вилуныя, большим его почитателем, вышло под громким названием: «Произведения в стихах испанского Гомера». От Гонгоры осталось 420 поэтических произведений, составляющих двадцать три тысячи стихотворных строк, написанных за 1580—1626 годы¹.

Гонгоризм, несмотря на противодействие классицистов, поэтов-ученых и насмешки Лопе де Вега, глубоко проник в литературную сферу XVII столетия. Влияние гонгоризма мы найдем не только у второстепенных поэтов, но и в творчестве настоящих мастеров, как, например, в драматургии Кальдерона.

XVII век в Испании — век драматургии. Лопе де Вега, талант могучий, богатый, яркий, поднял театр на высоту общенародного искусства. Его пьесы знали все. Каждое новое слово, сказанное любимцем нации, перелетало из уст в уста; все говорили о театре, все были знатоками и ценителями театра. Писать для театра — значило говорить с целым народом, претендовать на внимание всего народа, и поэты устремились в драматургию. Они писали много, подражая своему учителю, часто используя сюжеты его пьес. О творчестве Лопе

¹ Собрания Антонио Чаконом, изданы Фульше-Дельбоском с точной датировкой каждого произведения.

де Вега сказано далее в отдельной главе, здесь же ограничимся кратким обзором важнейших явлений испанской литературы ее золотого века.

Одним из талантливейших драматургов школы Лопе де Вега следует признать Гильена де Кастро.

**Гильен
де Кастро
(1569—1631)**

Перу поэта принадлежит знаменитая драматургическая хроника о национальном испанском герое Сиде. Первая часть ее («Юность Сиды») была перенесена Корнелем на французскую сцену и открыла собой эру французского классицистического театра. Поспешим, однако, оговориться: между «Юностью Сиды» испанского драматурга и «Сидом» Корнеля связь весьма относительная. То и другое произведения сохраняют свою полную творческую и национальную оригинальность.

Гильен де Кастро — последователь Лопе де Вега. Он придерживается его реалистических принципов. В духе художественной системы Лопе де Вега он использует национальные поэтические традиции и возвеличивает героические народные предания. Романтика народных сказаний сочетается в пьесе Гильена де Кастро с трезво реалистическим изображением характеров и исторической обстановки.

В пьесе Гильена де Кастро обычный для тех времен драматургический конфликт: ссора двух знатных семей, оскорбления, дуэли, убийства и страдания двух юных отпрысков этих семей; влюбленные юноша и девушка, которые терзаются, поставленные в необходимость рокового выбора: «любовь или честь». Одно непременно исключает другое.

Перед нами живые люди. У каждого свое лицо. Рассудительный и осторожный король дон Фернандо, кичливый и грубый граф Лосано, отец Химены, пылкая и не лишенная женского кокетства Химена, столь же пылкий Родриго (Сид). Никакой позы и рисовки, никакой театральности. Речь героев пьесы энергична, подчас грубовата, но в ней бьет пульс подлинной жизни. Когда юный Родриго, только что посвященный в рыцари, вызывает на дуэль Лосано, оскорбившего его отца, тот с обидной снисходительностью говорит ему: «Ты с губ сотри-ка молоко!» Юноша в тон ему отвечает:

Отмщение, знай, недалеко,
И с губ смешаю молоко,
Лосано, с кровью я твоюю.¹

Здесь нет изысканной куртуазности, которую мы увидим потом на французской сцене. Грубая перебранка между Родриго и графом Лосано происходит на глазах Химены и инфанты доньи

¹ Пьеса цитируется в переводе С. Н. Протасьева.

Ураки. Отец Сида Дизго Лайнес, чтобы испытать мужество сына, кусает ему руку. И недовольный Сид восклицает:

Когда б моим отцом ты не был,
Тебе я оплеуху дал бы!

Это нравится старику: сын не какой-нибудь плакса, женоподобный щеголь, он воин:

Твой гнев, Родриго, мне на радость,
Я твой отпор благословляю.

Сильные люди — сильные страсти. Честь превыше всего. Оскорбленный отец Сида готов умереть, если мстью не смоет позор. Сид клянется себе, что, если кто-нибудь его осилит, он убьет себя и в груди своей скроет от срама меч предков. Здесь людям некогда совершать психологические экскурсы, терзаться сомнениями; они действуют, решения их мгновенны, кровь пылает. Перед нами полуденная, знойная Испания, какой ее любили: Лопе де Вега и его последователи.

Филипп II не терпел на сцене королей. Сцена унижает сан монарха, полагал католический король. Лопе де Вега пренебрег его мнением и часто изображал монархов в самом житейски непрезентабельном виде. То же делали и его ученики. Гильен де Кастро показал зависимость короля от вассалов. Не считаясь с присутствием монарха, Лосано и Дизго Лайнес оскорбляют и поносят друг друга. Тщетно хочет их примирить король, они его не слушают. Лосано дает пощечину своему противнику. Делая это в присутствии короля, он проявляет этим полное неуважение к последнему. Фернандо задумал наказать своевольного вассала, но вот что говорят ему:

Нет, нет, король, Лосано властен,
Богат он, необуздан, дерзок,
И есть опасность в этом шаге
Для королевства...

Такова картина испанского абсолютизма: власть короля номинальна, призрачна.

Аларкон
(1581—1639)

Творческая история Аларкона сложилась несколько своеобразно. Он написал сравнительно мало (26 пьес). Современники его едва знали.

После же смерти он вообще был предан забвению. И вдруг два века спустя о нем заговорили, его оценили, он стал знаменит и слава к нему пришла издалека. Соотечественники вспомнили забытого драматурга, побуждаемые восторгами иностранцев.

Хуан Руис де Аларкон родился в Мексике, в аристократической семье. Получив образование за океаном, он приехал в Испанию и всю жизнь провел в ней, исполняя обязанности докладчика по вопросам Америки в Государственном совете.

«Ткач из Сеговии» — одна из лучших пьес Аларкона. Она рассказывает о силе человеческого характера, о несокрушимой воле и красоте подвига. В ней нет и намек на мистику, на какие-либо религиозные мотивы. Рисуется страшная судьба людей. Поистине свод небесный опускается на плечи человека, и кажется, что нет ему спасения, что он погибнет, раздавленный непосильной тяжестью. Но нет! Как могучий Атлант, он удерживает на своих плечах бремя безграничных несчастий и не сдаётся, а бросает бедам гордый вызов (чья возьмет?) и побеждает — сильный, смелый, мужественно-терпеливый. И сколько оптимизма в этом его гордом вызове жизни и несчастьям!

...я рад безмерно,
Что я еще живу, земной исполнен силы,
Что кровь моя кипит, рука мне служит верно, —
О нет, не чудо я... —

восклицает герой пьесы дон Фернандо¹.

Поражает и восхищает патетическая романтика драмы — в поведении людей, в их чувствах, в самих событиях, разыгрывающихся на сцене, и живая неоспоримая реальность этих чувств, поступков и каждого слова, каждого жеста сценических персонажей.

Талант Аларкона истинно испанский, истинно национальный. В нем всё от энергии, от пылкости чувств, от напряженного темпа жизни.

Перед юным Фернандо, героем пьесы, блестящее будущее. Отец его — знатный вельможа, любимец короля. Жизнь сулит ему почет и славу, и светел горизонт перед глазами молодого аристократа. Но зависть и злоба придворных, «острый яд роняя на славу, на добро», сплетают адскую интригу. Отец Фернандо оклеветан, обвинен в связях с маврами, обещан именной предателя и позорно казнен на городской площади. Та же участь грозит и юноше. Он скрывается в храме. Но до его ушей доходит терзающая его весть: люди, оклеветавшие его отца, покушаются теперь на честь его сестры, доньи Анны. Дон Фернандо покидает свое убежище и, не надеясь на силы своей сестры, дает ей яд. Пусть лучше умрет, но не будет добычей бесчестных хищников — так рассуждает он.

Мир превратился для него в пустыню, где нет ни друга, ни радости, где торжествует злоба, порок и зависть. Но не черное отчаяние, не рабское смирение пришло к нему, а гордая решительность победить судьбу. И страшный план родился в уме Фернандо. Ночью он идет на кладбище, отодвигает могильную плиту, вынимает труп, снимает с него саван и облачает мертвеца

¹ Аларкон, Ткач из Сеговии, перевод Ф. В. Кельвина, М., 1946, изд. «Искусство», стр. 157—158.

в свою одежду. Затем, изуродовав лицо покойника, выносит труп на одну из улиц города. Утром, обнаружив одежду и документы дона Фернандо, горожане решили, что молодой гранд убит, и мирно его похоронили.

Так дон Фернандо стал живым трупом. Он живет в Сеговии бедным ткачом под именем Педро Алонсо, никому неизвестна его страшная участь. Он познал прелесть иной жизни. Теперь он — Педро, простой рабочий. Он уже почти забыл, что был когда-то богат, знатен. Все ушло, как тяжкий сон.

...жребий свой забыв, столь жалкий, столь жестокий,
Блаженству предался я бедности счастливой,
Подобно страннику, что с берега морского
Глядит на ярость волн, на плеск прибоя злого.

Это не покорность, не примирение с действительностью. Это глубокое презрение к той «высокой» сфере богатства и знатности, где царит порок и преступление. Фернандо победил. Обстоятельства не сломили его волю, не лишили его ни человеческих чувств, ни человеческих достоинств. Он уже почти счастлив. К тому же он нашел себе подругу, прекрасную Теодору — девушку бедную, простую и очаровательную. Она «чиста, верна, мила для сердца и для взора» и любит его. Он любит ее своей «прелестною подругой», он не без гордости заявляет:

Я красоту ее в дни бури, в дни позора
Сумел завоевать.

Такова большая моральная победа человека. Но автор столкнул своего героя с новыми несчастьями. Как-то будет он себя вести? Хватит ли у него сил для новой борьбы, для новых испытаний?

В Сеговию прибыл двор. Прибыл и молодой аристократ дон Хуан, виновник гибели отца Фернандо, оболститель его сестры. Он находится в свите короля. Дон Хуан видит Теодору, подругу ткача, и влюбляется в нее.

Дон Хуан — не злодей, это испорченный нравами своей среды человек. В финале пьесы он признается, что на преступление был склонен «своим отцом кичливым». А между тем и его отец, оклеветавший из зависти человека, доведший его до эшафота, не лишен возвышенных идеалов. Он поучает сына:

Кто смелым сердцем благороден,
Тот обнажает свой клинок
За бога, короля и честь.

Реалист Аларкон не позволяет себе примитивно-одностороннего освещения характеров.

Дон Хуан у порога жалкой хижины, жилища приглянувшейся ему Теодоры и дона Фернандо, живущего здесь под именем

Педро Алонсо, ведет себя с робостью и почтительностью влюбленного. Его друг удивляется, как можно боготворить простую горожанку, на что тот отвечает:

В любви ты, вижу, не знаток.
Едва в нас чувство зародится,
Как мы влюбляемся в мечту
И, обожая красоту,
В себе готовы усомниться.
Финэо, этот дом в глуши, —
Он для меня дворец, та дева,
Что в нем сокрыта, — королева...
...Страшусь прикосновеньем
Я осквернить ее порог.

Дон Хуан не слушает увещаний своего отца, он не обращает внимания на рассуждения о сани, долге, чести. Пусть отец занимается делами, на то он и министр; он же хочет наслаждаться, ведь он молод, и от чувств его не пострадают ни король, ни дела государственные, ни власть.

Аларкон несколько раз напоминает о войне с маврами, как бы ненароком намекая, что не на поиски любовных приключений, а на патриотические подвиги следовало бы обратить свою молодую энергию аристократам:

Стране грозит беда, и мавр
На нас уж двинул из Толедо
Свои войска...
Вот случай, храбрые друзья,
Вам применить ваш юный пыл.

Но молодому графу ровным счетом все равно, что будет с маврами, что будет с его родиной, он думает только об одном: о своей любви к прекрасной горожанке.

Аларкон меньше всего склонен ссылаться на какие-то потусторонние причины земных событий, как это было принято в его дни в Испании, заполоненной монахами. Он политик, и в его пьесе мы не раз услышим практические суждения о существовании современных ему социальных проблем. Вот два аристократа врываются в дом к ткачу, чтобы овладеть его подругой. Это дон Хуан и его друг Финэо. Ткач (дон Фернандо) смело защищается. Ему дают пощечину. Тогда, оскорбленный, он убивает в ярости двух слуг аристократов, а их самих с позором изгоняет из дому.

Тирсо де Молина заговорил бы здесь о грехе и о грядущей каре господней; Аларкон перевел вопрос на социальную почву живой, реальной, современной ему Испании.

...какая слепота
На эту дерзость вас толкает!
Вы раздражаете народ,
В нем пробуждая жажду мести...

И поступок ткача, наказавшего аристократов, переходит в пьесе из этической области в область политическую.

Не нужно, конечно, преувеличивать демократические симпатии испанского драматурга. Аларкон — человек своей среды. Он не отступает от сословных представлений и, надев на своего героя одежды простолюдина, постоянно подчеркивает, что исключительная храбрость юноши — достоинство иного класса, что эта храбрость неоспоримо свидетельствует о его аристократическом происхождении («Нет, в этом человеке больше отваги скрыто, чем в простом ткаче...» И т. д.).

Ткач в тюрьме, ему грозит казнь. Его подругу преследует его давний противник, и он, ее защитник, ее супруг ничего не может сделать: руки его в цепях. Гнев и боль от сознания своего бессилия душат его. Аларкон дает сильный образ, живописное сравнение, взятое из быта испанских городов:

Невинный человек подобен
Быку: в него вонзают пику,
А он ревет и на плаще
Свою сорвать стремится ярость.

Аларкон показывает, сам того не желая, страшный лик социальной несправедливости, тот произвол и бесправие, на которые был обречен простой человек в Испании его дней.

Дон Фернандо — сильный человек. Ему не раз приходилось встречаться лицом к лицу с тягчайшими бедами, и сейчас он не отчаялся. Он полон решимости и веры в свою конечную победу. Он завоеует себе свободу, он отомстит. Сколько дикой силы в этом человеке! Его ничто не сломит. Безгранична его любовь, но нет предела и его ревности. Когда ему говорят, что Теодора, желая его спасти, решила обратиться с просьбой о помиловании к его врагу и своему воздыхателю дону Хуану, он в неистовстве грозит и мечется в своей тюремной клетке, волоча за собой цепи, опутавшие его руки и ноги.

...клянусь я небом:
Всю исколю ее кинжалом,
Когда из уст ее хоть раз
Услышу это имя!

И это говорит человек, обреченный на казнь, перед которым все пути закрыты, кроме одного — короткого, в несколько шагов пути — на виселицу. И зритель недоумевает: ведома ли этому человеку реальность его положения, понимает ли он, что ему сулит грядущий день?

Да ты в уме ль? Взгляни на руки:
Они в цепях. Зажаты ноги
В двойные кандалы. И ты —
Грозись врагу?

Дон Фернандо ни минуты не сомневается в своей победе. Он прибегает к необычайному и жестокому средству: приказывает своему товарищу нанести ему удар кинжалом в голову, чтобы попасть в тюремную больницу и оттуда совершить побег. Все произошло, как он задумал. Когда нужно было освободить руки от кандалов, он откусывает себе два пальца, и его товарищи в восторге: «Не ткач, а черт!» — восклицают они.

Так на волю
Скорей, товарищи! Судьба
Недаром смелым помогает,
Она им друг.

Здесь вся жизненная философия автора. Он любит моральную силу своего героя, он любит жизнь и мужество.

Дон Фернандо стал разбойником. И это не идеальный, благородный разбойник, каких охотно рисовали романтики XIX века, это разбойник реальный, свирепый и жестокий, способный не задумываясь убить оробевшего товарища, спасовавшего перед опасностью, и ограбить неосторожного путника.

Мы будем грабить пешеходов
И близлежащие селенья
Обложим данью: отдадут
Они нам деньги и добро,
Кормить нас будут поневоле... —

говорит вчерашний ткач. Реалист Аларкон не хочет приукрашивать правду. Испания его дней кишела разбойничьими шайками. Он показал, как они возникают, что гонит людей на этот страшный путь: чаще всего — «неправая тирания».

Нет необходимости дальнейшего изложения событий пьесы. Она обширна и широка, как эпос. В ней много лиц, и каждое лицо — целый мир. Дон Фернандо, конечно, победил, ибо победа всегда на стороне смелых и сильных духом.

В многолюдной галерее типов, выведенных в пьесе Аларкона, особенно привлекает образ подмастерья Чичона (что значит в переводе «шишка»). Чичон труслив, но хитер и ловок, способен прельститься легкой наживой и готов предать вчерашнего друга за добрую поживу. В пьесе он играет роль шута, традиционного грасьозо, постоянной фигуры в испанских комедиях.

Жизнь не баловала Чичона, и он научился быть веселым среди невзгод.

Чичон — дитя улиц. Он знает жестокость жизни, он изверился в правде, он умеет различать под благородной личиной эгоистический житейский интерес. Чичон — философ и не прочь подчас потолковать об ошибках слога «свирепого еретика» Кальвила или блеснуть изысканным сравнением в духе культеранизма. Получая мзду за сводничество, он сравнивает ее с эпилогом,

«замкнутым золотым ключом». Убегая от своего хозяина, он кричит, что назначает ему «свидание у подножия тюремной виселицы». Оказавшись перед лицом опасности и явно струсив, он оправдывается тем, что «у смерти прескверное лицо». Вот его рассуждения о правах и обязанностях слуги:

Нести бесплатные труды,
Не есть до утренней звезды,
Не плакать, если потеряешь,
Быть кротким, точным месяц-два.
А там, узнав места больные,
Костить тебя, как остальные,
Вот долг слуги... и все права.

Есть много сходного у испанского театра школы Лопе де Вега с английским театром времен Шекспира. Испанские грасьозо часто напоминают шекспировских шутов. В пьесе они несут ту же смысловую нагрузку. Как и у Шекспира, они своим появлением на сцене как бы разряжают особо трагические ситуации. После возвышенных, патетических или ужасных событий идут комические шутки грасьозо.

Дон Фернандо убивает своего давнего врага в мрачном поединке в его же спальне. Потрясенный зритель глядит на опустевшую сцену, и в эту минуту из-под кровати вылезает Чичон и начинает забавно скулить над трупом дона Хуана:

Я взаперти вот с этим трупом,
Никак нельзя назвать приятным
Такое общество!

И зритель поневоле смеется. Представители классицистического театра называли варварством такое смешение трагического и комического, забывая о том, что сама жизнь постоянно сталкивает противоречивые вещи.

Язык героев пьесы Аларкона великолепен. Романтическая тема пьесы влечет за собой романтическую метафоричность речи сценических героев. Сравнения не только живописны; они несколько приподняты над действительностью, они гиперболичны, как гиперболичны и сами герои, что, однако, не лишает их реальности. «Из уст моих взамен дыханья выходит пламя», — говорит король. Здесь не без влияния манеры Гонгоры. Кладбищенская ниша сравнивается с «пещерой ужаса»; изменившая женщина — «волчица злая»; в сравнении с горем человека «скала, и та нежна»; удар в лицо такой силы, что «беззубый рот его в пустыню превратился» и т. д.

Аларкон был творцом комедии характеров. Здесь мы видим глубокую органическую связь испанского народного театра с возрожденной античностью. Комедия характеров появилась еще в древней Греции во времена Менандра. Она перекочевала в римскую литературу и достигла новых вершин в творчестве

Плавта и Теренция. А затем, как известно, наступает полоса долгого молчания театра, отвергнутого христианской церковью.

Стародавние художественные традиции обрели жизнь впервые после многовекового перерыва на испанской сцене. Аларкон пишет комедию «Сомнительная правда», которую посвящает осмеянию порока лжи.

Молодой аристократ дон Гарсия одержим этим пороком. В Испании, кстати сказать, ложь считалась самым гнусным злом. Обвинение во лжи было тяжким оскорблением и почти всегда влекло за собой дуэль.

Дон Гарсия лжет всегда, на каждом шагу, по делу и без дела, лжет находчиво, живописно, талантливо. В конце концов он совершенно запутался во лжи. Ложь его правдоподобна, ей верят люди. Только раз довелось дону Гарсия сказать правду, и тогда его обвинили во лжи. Он разучился убедительно говорить правду. Потерпев фиаско, он делает для себя весьма остроумное заключение: «Увы! Как правда значит мало!» «Мало в устах лжеца», — добавляет автор устами слуги дона Гарсия.

Эта пьеса понравилась французскому драматургу Корнелью; он создал по ее образцу французскую комедию «Лжец», и через двадцать лет после того Мольер, увидев корнелевскую комедию на сцене, открыл для себя новый мир; он увидел комедию характеров и признавался потом, что не будь «Лжеца» Корнеля, он не создал бы «Мизантропа».

**Тирсо
де Молина
(1571—1648)**

Драматург Тирсо де Молина считал себя учеником Лопе де Вега, гордился этим и защищал его от нападок классицистов. Однако если в творчестве Аларкона мы видели органическое развитие реалистических основ драматургии Лопе де Вега, то Тирсо де Молина открывает уже новую фазу испанского театра.

Тема христианского покаяния роднит его с Кальдероном, тема греховности наслаждений свидетельствует уже об отказе от ренессансного мировоззрения и о возвращении к идейным традициям средневекового театра. Наконец, Тирсо де Молина отказывается и от основного завета своего учителя, узаконившего взгляд на комедию как на источник эстетического наслаждения; он возвращается к церковно-проповеднической назидательности.

Драматург был монахом (его подлинное имя — Габриэль Тельес), магистром богословия, а незадолго до смерти — и настоятелем монастыря. Тот христианско-проповеднический тон в его пьесах, о котором мы только что сказали, пришел к нему не сразу. Ряд его комедий с виртуозно построенной интригой, ошибками, переодеваниями несет в себе подлинно ренессансную веселость. Подобные комедии, впрочем, мы найдем и у Кальдерона («Дама-невидимка»).

Писал он много. До нас дошло 86 пьес, из них пять — ауто сакраментале¹.

В мировой литературе Тирсо де Молина известен прежде всего как автор первого художественного варианта «вечного образа» Дон-Жуана («Севильский озорник, или Каменный гость», 1630) — по испански Дон-Хуана.

Мы знаем Дон-Жуана в глубокой философской трактовке последующих поколений человечества (Мольер, Байрон, Пушкин) и почти забыли о его первообразе.

Тема Дон-Жуана не случайно заняла такое заметное место в мировой литературе, ибо вместе с ней возникают серьезнейшие философские проблемы жизни людей, проблемы, от которых нельзя отмахнуться короткой осуждающей скороговоркой. Мир материальный и религия, этические нормы и безграничность себялюбивых желаний, любовь и чувственность — вот вопросы, которые ставились в литературе в связи с испанской легендой о неукротимом женолюбце.

Возникновение этого образа в театре Тирсо де Молина объясняется двумя причинами. Во-первых, необходимо было обуздать вконец распущенных грандов, превративших погоню за женщинами в своеобразный спорт. Испанские драматурги, начиная с Лопе де Вега, не раз весьма зло высмеивали «любовный пыл» вельможных особ (король в пьесе Лопе де Вега «Звезда Севильи», дон Хуан в пьесе «Ткач из Сеговии» Аларкона). Во-вторых, осудив распущенного аристократа, благочестивый монах вообще не прочь был осудить всякую плотскую любовь, всякое земное наслаждение. Эти мотивы следует весьма четко разграничивать, только тогда мы поймем подлинную мысль испанского драматурга.

Дон-Жуан у Тирсо де Молина — субъект пренеприятный: он обольщает женщин, прибегая к самой низкой лжи, обману, подло пользуется их доверием. Любви он не знает, ищет только чувственного удовлетворения, к тому же пуст духовно. Словом, противное, но весьма опасное ничтожество.

Лопе де Вега и Аларкон в своих пьесах, показав вожделения развратников, противопоставили им благородную и прекрасную человеческую любовь. Тирсо де Молина этого не сделал. Лопе де Вега и Аларкон осудили развратников страшным человеческим судом; в пьесе «Звезда Севильи» король судит себя сам, и это производит неизгладимое (кстати сказать, нравственно-воспитательное) впечатление. Тирсо де Молина осуждает своего

¹ Auto sacramentalе — одноактная пьеса о таинствах причастия и других библейских легендах, исполнявшаяся в пасхальные дни на городских площадях Испании. «О святых, их славословие и восхваление святейшей девы и зачатого ею младенца», — писал о таких представлениях Монтальван, современник Лопе де Вега.

развратника судом бога. Здесь перед нами примитивная схема средневекового клерикального театра, своеобразное моралите о наказании за грех.

В последней сцене на ужине с мертвецом раздаётся загробное песнопение:

Кто живет еще на свете,
Ошибется, если скажет:
«Долгий срок передо мною!»
Он для покаянья краток.¹

Отсюда призыв к покаянию, к самоотречению. Кто знает, когда придет смерть, поэтому смиришься, истязай себя в страхе перед завтрашним днем. В пьесе постоянно напоминают о карающем боге: «Нет меры божьим чудесам». И т. п.

Пьеса Тирсо де Молина примыкает к барочному направлению в литературе. В духе барокко выдержана вся последняя сцена.

В ней явственно ощущается болезненная тяга к ужасному. Здесь замогильные кошмары с отвратительными натуралистическими подробностями: пирующие едят блюда из тарантулов и ехидн, пьют вина, что каплют из могильных давлен, и т. д.

Английский испанист Джемс Келли в книге «Испанская литература» утверждает, что Тирсо де Молина, создатель Дон-Жуана, «пережил все подражания»². Вряд ли можно согласиться с этим. Тирсо де Молина дал тему, но первая ее разработка весьма примитивна, что явствует из простого сопоставления пьесы испанского драматурга с последующими обработками.

Испанская проза

Художественная проза в Испании приняла преимущественно сатирическое направление. Мы не найдем в ней ни мистики, ни христианского идеализма, какими дышит драматургия барокко. Однако в ней есть нечто, что роднит ее с идеями этого направления в искусстве, — это ее пессимистическая оценка отрицательных явлений действительности, оценка, не допускающая никакой веры и надежды на «исправление мира». В мире много зла, но зло это неистребимо и вечно, как сам мир, — таков подтекст сатирических выпадов испанских писателей.

Кеведо (1580—1645)

Выдающимся представителем испанской прозы XVII столетия был Кеведо. Писатель-аристократ, занимавший одно время пост министра финансов в правительстве, Кеведо отличался неукротимым нравом и энергией, поистине не знающей пределов.

Страдая двумя физическими недостатками (он был близорук и хромот), Кеведо заставил говорить о себе как о самом заяд-

¹ «Театр», переводы В. Пяста и Т. Щепкиной-Куперник, М. — Л., 1935.

² Джемс Келли, Испанская литература, М., 1923, стр. 219.

лом дуэлянте и забияке, ибо по малейшему поводу обнажал шпагу. Однажды на него напала вырвавшаяся из клетки пантера. Кеведо убил ее.

Сатира его разила двор и фаворитов короля. Его задумали погубить, подослав наемных убийц. Кеведо, переодевшись нищим, бежал. Его нападки на всемогущего министра Оливареса привели его в тюрьму. Неукротимого насмешника заточили в келью монастыря Сан Марко, в подземелье, и продержали там четыре года. Освобожденный после падения Оливареса, он прожил недолго. Подземелье оказалось более действенным средством, чем кинжалы наемных убийц.

Как политический деятель Кеведо был сторонником абсолютизма. Он стоял за крепкую монархическую власть и твердую политическую линию правительства. Его политическая оппозиция объясняется нежеланием примириться со слабостью королевской власти, становящейся игрушкой в руках отдельных авантюристов, подчиняющих государственные интересы своим личным, узкокорыстным вожделениям.

Поклонник поэзии Лопе де Вега, Кеведо ратовал за правду, ясность и простоту в литературе. Критикуя гонгоризм, он восклицал: «Да научит нас Лопе де Вега прозрачной ясности своей поэзии!»

Кеведо был и поэтом. Его стихи по своим мотивам непосредственно примыкают к литературе барокко. Той прозрачной ясности, той жизнерадостной любви к миру и человеку, которой дышала вся поэзия Лопе де Вега, не было у его восторженного поклонника. По настроениям, по духу своего творчества ему ближе угрюмый Кальдерон.

В одном сонете поэт рисует мрачную картину одичания и запустения мира. Когда-то мощный город превращен в руины. Исчез блеск былого величия, все истлело. Вышел поэт в поле, но и там нет радости и жизни. Луч солнца иссушает ручьи. Вернулся домой — всюду пыль и хлам, ненужное старье, и даже согнутый посох надломлен. Верный меч и тот покрылся ржавчиной. И вот заключительные строки:

Куда б ни кинул взор, все было гниль и мрак,
Напоминая мне о смерти и кладбище.

Читаем второй сонет поэта, и снова те же настроения пессимизма и отчаяния, снова та же безысходная тоска.

День роковой последнего прощанья,
День ужасающий звучит в душе больной.
Последний мрачный час, последний час земной
Приблизился ко мне, страха мое сознанье.¹

¹ Перевод С. Н. Протасьева.

Однако не стихи составляют славу Кеведо, а его знаменитые «Видения» (1627), «История жизни Бускона» (1626), сатирический памфлет «Книга обо всем и еще о многом другом», написанные искусной прозой.

Роман «История жизни Бускона» — авантюрно-сатирическое повествование о некоем Пабло, сыне парикмахера и уличной женщины. Автор проводит своего героя через различные жизненные злоключения. Пабло — плут. У него нет каких-либо моральных принципов. Он был и актером, и притворным калекой-нищим. Он попадает в шайку воров, становится даже наемным убийцей. Его окружают такие же типы. Картины мрачные, люди в основной своей массе — звери, и нет ничего гуманного и чистого на свете.

В «Видениях» уже сатирическо-философское обобщение. Все — воры: и люди, занимающиеся кражей, караемой законом, и государственные министры, которые крадут, опираясь на закон. В загробном мире воры и государственные деятели находятся вместе, как вместе находятся убийцы и врачи — «братья по профессии». Только насмешники отделены от остальных обитателей ада, ибо своим смехом они могут превратить в лед адский пламень.

Прозе Кеведо присуща одна важная особенность: она насыщена так называемыми «концептизмами».

Концептизм — любопытнейшее литературное явление, родившееся в Испании и оказавшее большое влияние на писателей других стран.

Основателем концептизма считается поэт Алонсо Ледесма (1552—1623), выпустивший в 1600 году сборник стихов под заглавием, которое лишь, исходя из содержания стихов сборника, весьма приблизительно можно передать по-русски: «Мозговые парадоксы», «Интеллектуальные загадки», «Мыслительные постижения» («Conceptos espirituales»).

Здесь утонченная игра понятий, идей, теорий, своеобразная утеха глубоко эрудированных людей, которые перебрасываются тонкими полунамекками и интеллектуальными загадками.

Кеведо обильно уснащал свою речь концептизмами. Так, например, вместо того чтобы сказать «нос проваленный, как у сифилитика», Кеведо писал: «Нос находился между Римом и Францией». Читатель должен, очевидно, сделать глубокомысленное сравнение. Или, описывая беззубый рот голодающего человека, Кеведо говорил: зубы «сосланы за праздничатство и безделье», как ссылались во времена писателя бездомные и безработные бродяги.

Говоря о постном, без блески бульоне, Кеведо вспоминал прозрачный источник, в котором увидел свое отражение Нарцисс.

Вся система сравнений выдержана в духе концептизма. Например: «Все жилы похожи на шила, причем казалось, что лица у них были смазаны едкой кислотой»; «Нижняя часть тела (учителя. — С. А.) казалась вилкой или компасом с двумя длинными и плоскими ногами»; «Борода его была лишена цвета от страха перед соседним ртом, ибо казалось, что тот, терзаемый голодом, угрожает съесть ее». И т. д.

Проза Кеведо рационалистична, в ней нет лирического, эмоционального элемента. Писатель обращался не к чувствам читателя, а к его разуму, и потому вполне уместна эта тонкая интеллектуальная игра неожиданных сближений и сопоставлений самых, казалось бы, разнородных явлений. В этом одно из достоинств его умной прозы.

Кеведо сохраняет позу беспристрастного описателя, беспечного насмешника, как бы не желающего навязывать свою точку зрения, свой взгляд на вещи. Кеведо как бы отказывается от борьбы, отчаявшись в исходе. В его сатирических нападках на человеческий мир много грусти.

В «Книге обо всем и еще о многом другом» он дает таблицу нравственных задач и их решений. Снова глубокомысленная интеллектуальная игра. Что нужно делать человеку, чтобы быть любимым? И следует глубоко пессимистический ответ: «Давай взаймы и не требуй назад, дари, угощай, оказывая услуги, молчи, позволяй себя обманывать, терпи, страдай». «Что нужно для того, чтобы люди исполнили твое желание?» — спрашивает писатель и отвечает: «Попроси их отнять у тебя, что ты имеешь, и они охотно это сделают».

Духом этой скорбной мизантропии проникнута вся «таблица задач». Кеведо издевается над карьеристами, невеждами, над человеческими слабостями, над всевозможными мечтами и желаниями обывателей: «Чтобы быть богатым и иметь деньги? — не желай их, и будешь богат». «Чтобы быстро достигнуть высоких мест? — переходи с холма на холм, с горы на гору». «Чтобы никогда не сесть и не стариться? — умри ребенком или новорожденным» и т. д.

В остроумной подборке прописных истин писатель смеется над модными в его дни увлечениями физиогномикой: «Увидев кривого, ты, при помощи этой науки, можешь сделать вывод, что ему недостает одного глаза». «Обладатель большого носа громче сморкается». «Люди с маленькими носами не любопытны, ибо им нечего куда-либо совать». «У лысых нет на голове волос» и т. д.

Здесь же насмешки над астрологами, астрономическими предзнаменованиями и суеверием: «Хвостатая комета с несомненностью указывает на то, что если до нее добраться, то можно ухватить ее за хвост. Предвещает множество разинутых ртов, вытянутых шей, вставших на цыпочки ног и расширенных зрач-

ков ради ее лучшего лицезрения. Если же хвост у нее окажется слишком длинным, то это предвещает, что в тот год умрут все те короли, чья смерть будет угодна богу».

В начале XVII столетия пролетевшая над землей комета взволновала многих людей. Католическая церковь принялась за своеобразное истолкование этого редкого небесного явления, говоря о грядущей каре господней за греховность мира. Активизировались шарлатаны-астрологи. Их-то и имеет в виду испанский писатель.

Кеведо называют писателем-мизантропом. Действительно, он жестоко издевается над человеческими пороками. Но это не мизантропия. Это тот скорбный гуманизм, который исповедует мольеровский Альцест (комедия «Мизантроп»), о чем будет речь дальше.

Были ли у Кеведо положительные идеалы? Он мало о них говорил в своих сатирических произведениях, но пронизательному читателю они ясны. «Три вещи, наилучшие в мире, чрезвычайно ненавистны трем категориям людей, — пишет Кеведо: здоровье — врачам, мир — солдатам, правда — некоторым писателям и писакам». Не будем входить в полемику с писателем о врачах. В его дни насмешки над ними были в обычае. Тогда существовало много авантюристов-шарлатанов, компрометировавших врачебное искусство.

Дело, однако, не в этом. Здесь нас интересует вопрос о том, какие вещи кажутся писателю «наилучшими в мире». Это — здоровье человека, это мир среди людей и народов, это правда в искусстве.

Назовем еще два имени испанских прозаиков XVII столетия: Луис Велес де Гевара и Бальтасар Грасиан. Оба они — приверженцы концептизма. Гевара — автор известного в его время романа «Хромой бес».

Герой романа студент Клеофас освобождает находящегося в колбе у астролога черта, «адскую блоху», «демона мелочей», занимающегося сплетнями, плутовскими каверзами и шарлатанством. В благодарность за это черт показывает студенту тайны Мадрида. Перед читателем проходит галерея сатирических портретов современников писателя. В начале следующего века этот роман перекочевал во Францию, и ныне он известен во французской обработке сюжета, принадлежащей перу Лесажа.

Сюжет, сатирические образы в обоих романах сходны, но различна манера письма. Французский писатель излагает события с неприятной наивностью и простодушием, отчего юмор его приобретает особую прелесть. Концептист Гевара прибегает к изощренному остроумию. Он постоянно привлекает внимание читателя к самой форме изложения и не раз прерывает

повествование отступлениями вроде: «да простится мне игривость сравнения» или «не требуем восхищения нашей метафорой» и т. д. В результате мысль читателя идет одновременно по двум направлениям: с одной стороны, она следует за повествованием, за поступками, приключениями героев романа, с другой — вынуждена постоянно отвлекаться в сторону рассказчика, который не хочет, чтобы о нем забывали, и напоминает о себе то непосредственным обращением к читателю, то изысканно-остроумной метафорой, призванной поразить или восхитить читателя. Так, например, брачный договор может расторгнуть не просто смерть, а «викарий смерти, потусторонний судья»; здесь уличная «поддельная девица» — что «фальшивая монета»; здесь кабальеро — «корабль в плаще и при шпаге»; здесь судья — «кошки правосудия» и т. д.

**Бальтасар
Грасиан**
(1601—1658)

Грасиан — писатель-философ. Его проза посвящена изложению мыслей о важнейших проблемах жизни человека. Здесь вопросы жизни и смерти, славы и чести, добродетелей и заслуг, мудрости и знаний и т. д.

Большой известностью пользовался философский роман Грасиана «Критикон». Некий Критело потерпел кораблекрушение. На острове он встречает дикаря Андрино, сдружается с ним, учит его испанскому языку, потом приезжает с ним в Испанию. Здесь дикарь беседует со многими людьми, стараясь уяснить смысл жизни. Образ Андрино, прототипа английского Пятницы¹, необходим автору для рассуждений на различные философские темы.

Грасиан — автор знаменитого в Европе XVII—XVIII веков сборника философских изречений «Обиход оракула», переведенного почти повсеместно. Злые языки новых времен отзываются об этих изречениях, как об «элегантно выраженных банальностях». Во всем строе его «оракул», во всем направлении его мыслей ощущается типичная для писателей барокко ущербность и угрюмая скорбность. «Этот мир — нуль: взятый отдельно, он ничего не стоит, но в сочетании с небом — очень много», — рассуждает Грасиан. «Равнодушие к переменчивости, царящей в мире, — признак мудрости». Эту философию Кальдерон вложил в свою пьесу «Жизнь есть сон». Она типична для многих писателей барочного направления.

В изречении Грасиана «мудрому довольно самого себя» звучит глубоко трагическая нота одиночества, причем это одиночество прославляется как высшее благо жизни. Здесь же призыв к скрытности, к отчуждению от людей: «Грудь без тайны по-

¹ «Критикон» был переведен на английский язык в 1681 году.

добна распечатанному письму». «Ко скольким открываешься, ко стольким попадаешь в зависимость».

Мрачным духом аскетизма, недоверия человека к человеку, духом отчаяния и пессимизма проникнута философия Грасиана и его книга. Он тоже писатель-концептист и даже теоретик концептизма. Его трактат «Искусство изощренного ума» — апология концептизма и своеобразная его теория. Его проза пестрит такими выражениями: «Кто войдет в дом счастья через ворота удовольствия, выйдет оттуда воротами скорби, и наоборот»; или: «Существуют люди одного фасада... у них лицевая сторона дворца и внутренность лачуги» и пр.

Лопе де Вега

(1562—1635)

Светлая, жизнерадостная эпоха Возрождения, пора надежд, благих порывов и большой веры в силы человеческого разума донесла до первых десятилетий XVII столетия несколько своих титанов. Шестнадцать лет жили в новом столетии Шекспир и Сервантес, половину своей жизни провел в XVII столетии Лопе де Вега — талант яркий, неповторимый.

Лопе де Вега — сын Ренессанса. Как сказочные герои, которые, испив волшебного напитка, превращались в несокрушимых гигантов, великий испанский поэт воспринял от породившей его эпохи, от ее жизнеутверждающих гуманистических идей неиссякаемую мощь роскошного, полного красок и света, беспечно рассыпавшего направо и налево свои цветы таланта.

«Появилось чудо природы — великий Лопе де Вега!» — воскликнул, дивясь и восхищаясь, Сервантес и, сходя в могилу (эти строки были написаны им в 1615 году, за год до смерти), благословил своего собрата¹. Испанцы обожали своего национального гения. Его имя стало символом всего прекрасного. Он был любимцем народа, им гордились. Всякий мастер, рекламируя изготовленную вещь, обычно говаривал: «Сам Лопе не сделал бы лучше». Лопе для испанца его времени — бог поэтического искусства; все, вышедшее из его рук, носило печать гения.

Лопе де Вега писал легко и свободно. Словно из рога изобилия, выливались его стихи, грациозные и мелодичные. Ученые подсчитали, что эпические поэмы Лопе де Вега насчитывают 50 тысяч стихов, что 2989 сонетов, написанных им, содержат 42 тысячи стихотворных строк, что количество его драматических произведений, в значительном большинстве ныне утерянных, составляет цифру, выходящую за пределы двух тысяч. В настоящее время известно 426 комедий и более сорока так называемых «ауто» (священных действ).

Жизнь
Лопе де Вега Лопе де Вега родился 25 ноября 1562 года в Мадриде. Его отец, выходец из астурийской крестьянской семьи, был довольно состоятельным человеком, имевшим в Мадриде собственное золотишвейное заведение. Он дал сыну хорошее образование и даже дворянство, купив по обычаю тех времен патент на дворянское звание.

Лопе де Вега учился в университете, одно время слушал лекции в Королевской академии математических наук. Писать начал рано: по его собственному свидетельству — с одиннадцати

¹ Мигель де Сервантес Сааведра, Избранные произведения, М. — Л., Гослитиздат, 1948, стр. 131.

лет. Он хорошо знал иностранные языки, проявив к ним еще с детства большой интерес.

Жизнь Лопе де Вега не отличалась внешне от жизни многих его сверстников, выходцев из той же социальной среды, и приобщившихся к интеллектуальному труду.

Одареннейший поэт с именем, известным всей стране, служил всего лишь секретарем при знатных особах Испании: у герцога Альба, у герцога Сесса, у маркиза де Мальлика и других.

Драматург принял участие в бесславном походе испанского флота («Непобедимой Армады») к берегам Англии в 1688 году и во время похода, подражая Ариосто, написал поэму под названием «Красота Анжелики», в которой нашел отражение ренессансный культ человеческой красоты.

Натура пылкая, беззаботная, Лопе де Вега не раз попадал в весьма стеснительные обстоятельства, причиной которых служили его сердечные увлечения. Написав несколько злых эпиграмм на свою возлюбленную, актрису Елену Осорью, покинувшую его ради богатого любовника, он был привлечен к суду по обвинению в клевете и приговорен к высылке из Мадрида на восемь лет.

Лопе де Вега был полон энергии. Он творил в самых различных жанрах — писал комедии, поэмы, сонеты. Сочинения его искрятся непринужденным весельем и самой безудержной любовью к земле и ее земные блага.

Вместе с приближающейся старостью к нему пришли религиозность и мысли о потустороннем. Церковь неуслышно следила за своей паствой, таланты беспокойные, враждебные ей казнила, но лишь замечала перемену настроений в человеке одаренном, способном именем и словом своим усилить ее позиции, как тотчас же спешила к нему навстречу, чтобы привести «заблудшую овцу» в лоно свое. Так было и с Лопе де Вега. В 1609 году испанская католическая церковь оказала ему «доверие», даровав ему звание «приближенного святейшей инквизиции», а позднее и сан священника.

Католическая реакция наложила свое клеймо даже и на этого неумного сына Возрождения. В творчестве позднего Лопе де Вега подчас звучат погребальные и мистические мотивы. Таково влияние века. Но полностью реакция не смогла подчинить себе испанского драматурга. Даже на краю могилы, в глубокой старости он оставался прежним Лопе, он еще смеялся, шутил, балагурил (поэма «Филида», 1635).

Умер поэт 27 августа 1635 года. Сто пятьдесят три испанских писателя посвятили скончавшемуся гению восторженные хвалы в сборнике «Посмертное прославление», сто четыре итальянских поэта отозвались на весть о кончине великого современника (сборник «Поэтические похороны», изданный в Венеции).

Эстетические
взгляды
Лопе де Вега

Лопе де Вега может быть назван основателем испанского национального театра. Он рано заметил, что пьесы, написанные по строгим правилам классицизма, не находят в народном зрителе должного отклика. Пышные фразы героев воспринимаются холодно, иступленные страсти кажутся чрезмерными и ходульными. Лопе де Вега хотел нравиться зрителю, он писал для простого люда, и оценка этого зрителя была ему всего дороже. Что касается ученых педантов, то пусть себе негодуют или не ходят в театр, никто их к тому и не принуждает.

...правила народ
У нас не чтит, скорей — наоборот,¹ —

рассуждает Лопе де Вега. Он предвидит гнев классицистов Франции и Италии, но нисколько этим не смущен:

...меня французы
И итальянцы назовут невеждой.
Что делать? Я доселе написал
Четыреста и восемьдесят три
Комедии (с той, что на днях закончил),
И все, за исключением шести,
Грешили тяжко против строгих правил.
И все же я от них не отрекаюсь;
Будь все они написаны иначе,
Успеха меньше бы они имели.

Лопе де Вега провозглашает полнейший отказ от подражания античности, от навязывания сцене искусственных правил о единстве времени и места и других догм, словом, — отказ от ученого педантизма в драматургии. И требует правдивого, верного отображения действительности:

Необходимо избегать всего
Невероятного. Предмет искусства —
Правдоподобие.

Законодатели классицистического театра требовали единства впечатления, для трагедии — трагического, для комедии — смешного. Лопе де Вега от этого отказался, заявив, что в жизни не бывает все трагично или все смешно, и ради правды жизни установил для своего театра «смешение трагического с забавным», «смесь возвышенного и смешного».

Ведь и природа тем для нас прекрасна,
Что крайности являет ежечасно.

Лопе де Вега полагает, что ограничить драматурга двадцатичетырехчасовым временным пределом и требовать от него един-

¹ Здесь и далее перевод О. Б. Румера.

ства места абсурдно, однако единство фабулы необходимо, единство действия обязательно:

По действию единою должна
Быть фабула; нельзя ей распасться
На множество отдельных происшествий
Иль прерываться чем-нибудь таким,
Что замысел первичный нарушает.
Она должна такую быть, чтоб часть
Была в ней неразрывно с целым слита.

Драматург — это чрезвычайно важно для его собственной манеры построения пьесы — разрабатывает теорию сценической интриги. Интрига — нерв пьесы. Она связывает пьесу воедино и мощно держит зрителя в плену сцены. С самого начала, едва лишь взвился занавес, едва лишь на подмостках появились первые актеры, сделали первые движения, сказали первые слова, — интрига уже должна крепко завязать узел событий и, подобно нити Ариадны, вести зрителя по лабиринту сценических перипетий. Избави бог показать зрителю издали конечный путь, преждевременно намекнуть о развязке — весь эффект представления будет сорван:

Пускай интрига с самого начала
Завяжется и развяжется в пьесе,
От акта к акту двигаясь к развязке
Развязку же не нужно допускать
До наступления последней сцены.
Ведь публика, конец предвидя пьесы,
Бежит к дверям и обращает спину
К тому, чего так долго ожидала:
Что знаешь наперед, волнует мало.

Перед нами совершенно иное толкование сценического интереса сравнительно с античным и классицистическим театром в его лучших образцах. Античная классическая театральная школа сосредоточивала интерес зрителя не на сценической интриге, она отнюдь не рассчитывала на его жадное любопытство (сюжет и даже герои античных трагедий, как правило, были заранее известны зрителю); античная трагедия привлекала зрителя глубиной трактовки образов, глубиной проникновения автора в психологические, нравственные, социальные и политические проблемы жизни человека. По тому же пути пойдет впоследствии драматургия Расина и Корнеля. Французский зритель подчас знал не только сюжет и действующих лиц трагедий Корнеля, но и наизусть помнил их роли и все же стремился снова и снова наслаждаться лицедейством сценической жизни любимых героев.

Характерно, что Лопе де Вега подробно говорит об интриге пьесы и ничего о более существенных сторонах драматургии —

о формах раскрытия характера, об идеях, жизненных проблемах и их отображении в драматургии. Для него казалось очень важным разъяснить, что:

Акт первый предназначен для завязки,
Второй же — для различных осложнений,
Чтоб до середины третьего никто
Из зрителей финала не предвидел.
Поддерживать полезно любопытство
Намеками на то, что быть финал
Совсем иным, чем ожидаем, может.

Все это действительно важно, хотя и отнюдь не обязательно.

Лопе де Вега — противник всяких риторических украшений и ратует за житейскую, бойкую, выразительную простоту языка персонажей:

...чтоб был язык комедий
Чист, ясен, легок и не отличался
От языка обычного нисколько.
Ведь только на публичных выступлениях
Красивую услышать можно речь,
С особым сказанную выраженьем.
Цитаты из писанья неуместны,
И не нужны нарядные слова.

Театр Лопе де Вега — театр светлый, жизнеутверждающий. Драматург любит людей энергичных, здоровых и побеждающих. Нет ни одной пьесы, где бы не было одного-двух положительных героев, которым от души не симпатизировал бы автор. Отсюда и драматургический конфликт в его пьесах строится на темах чести и подвига. Лопе де Вега хочет писать о хороших людях, о людях, которых можно любить; он следует за веселым, жизнерадостным народным зрителем, который любит сильные, волевые натуры. Лопе де Вега замечает, что актер, исполняющий на сцене роли отрицательных героев, даже и в жизни неприятен тем, кто видел его на подмостках. Входит в лавку такой актер — ему ничего не хотят продать; он встречается на улице — от него отворачиваются, как будто он сам становится одним из тех недостойных людей, которых изображает на сцене. Иное с актерами, исполняющими роли героев. Их любят, обожают. Встречаясь с таким актером в жизни, спешат пожать ему руку, заглядывают ему в глаза, словно видят перед собой какого-то особого человека, живого героя.

Итак, две темы предлагает Лопе де Вега драматургу: тему чести и тему доблести:

Нет превосходней тем, чем темы чести;
Они волнуют всех без исключения.
За ними темы доблести идут, —
Ведь доблестью любятися повсюду.

Перед нами комедия Лопе де Вега, как он ее сам описал. Она — «зеркало жизни», она полна острот, в ней «с легкой шуткой... переплетается мысль», в ней женщина, какая-нибудь обольстительная Лауренсия, «таит лукавство в сердце», в ней «смехотворен, и глуп, и несчастлив бывает влюбленный» — словом, в ней все, «чем наша жизнь полна». Она покажет, «как посреди забав настагает беда человека», «как соблюдает черед в жизни прилив и отлив», — но покажет без трагического надлома, с мимолетной грустью, чтобы потом перейти к радости и беды сменить весельем. Все, все покажет комедия Лопе де Вега, «о пра-вилах забыв», то есть не по правилам классицизма.

Свой трактат «Новое искусство сочинять комедии в наше время», откуда мы взяли все приведенные цитаты. Лопе де Вега адресовал Мадридской Академии.

Не все согласились с ним. Некоторые приверженцы классицистических канонов выступили в печати против теории драматурга. Однако литературная общественность Испании встала на сторону поэта, видя в его творчестве блестящее подтверждение приведенных теоретических положений. Система Лопе де Вега победила, и театр испанский пошел своим путем.

О Лопе де Вега ходила легенда, что за всю свою творческую жизнь он не зачеркнул ни одной строки в своих сочинениях и не перемарывал своих стихов из принципа, придерживаясь якобы взгляда, что поэзия есть сфера вдохновения, а не труда. Поэт сам опровергает эту легенду. Один из героев его пьесы «Овечий источник», крестьянин Менго, балагур и весельчак, а при случае и поэт, остроумно осуждает тех, кто «сочиняет быстро», без труда, кто

...свои стихи
В тетрадь швыряет мимоходом,
Надеясь скрыть под липким медом
Обилье всякой чспухи.¹

Драматургия Лопе де Вега

Лопе де Вега пробовал свои силы в различных жанрах. Он писал сонеты, эпические поэмы, подражая то Ариосто, то Торквато Тассо. В духе последнего он создал поэму «Завоеванный Иерусалим». Пастушеский жанр тоже был испробован им (роман «Вифлеемские пастухи»). Он написал несколько новелл («Приключения Дианы», «Гусман Храбрый» и др.), литературно-критическую поэму «Соловей», в которой называет более двухсот имен писателей и поэтов своего времени. В соответствии с духом эпохи он пишет и духовные стихи (сборник «Священные стихи»). Однако по преимуществу Лопе де Вега был драматургом. Театр — вот чем он жил не менее пятидесяти лет.

¹ Перевод М. Лозинского.

Лопе де Вега знал два жанра театральных пьес — комедию и ауто — «священное действо».

Комедия — обязательно трехактная пьеса. Это отнюдь не комедия в классицистическом понимании, то есть антипод трагедии. В ней вовсе не должно быть обязательных комических персонажей, скоморошеских представлений; она содержит в себе и смешное, поскольку смешное есть в жизни, и трогательное, возвышенное и тривиальное. Пьеса Лопе де Вега в иных случаях — трагедия, в других — героическая драма, а то и просто веселая, искрящаяся юмором комедия.

Второй драматургический жанр, к которому изредка прибегал поэт, — ауто.

Диапазон сюжетов комедий Лопе де Вега весьма широк. Человеческая история, национальная история Испании, особенно героические времена реконкисты, события из жизни современников самых различных социальных слоев страны, яркие эпизоды из жизни всех народов — все это, как яркая, движущаяся картина, живая, волнующая, говорящая, проходит перед нашими глазами в театре Лопе де Вега.

Один из советских знатоков испанской литературы К. Державин писал в своей вступительной статье к «Избранным сочинениям» Лопе де Вега: «Во времени сюжеты его комедий охватывают период от библейской истории сотворения мира до событий современной Лопе эпохи. В пространстве они выходят далеко за пределы Испании, переносят зрителя и в Россию, и в Албанию, и в Венгрию, и в Богемию, и в Польшу, и в Америку. Сама Испания представлена в драматургии Лопе почти всеми своими главными городами и всеми провинциями и областями. Огромное количество действующих лиц театра Лопе де Вега охватывает не только множество национальностей, но и еще большее число бытовых типов, профессий, представителей всех сословий и всех слоев общества. Универсальности образов соответствует и универсальность языка Лопе де Вега — одного из самых богатых в лексическом отношении писателей в мире, легко и свободно пользовавшегося самыми различными речевыми стилями»¹.

Рассмотрим несколько комедий великого драматурга.

**Героическая
драма «Овечий
источник»
(1612—1613)**

Местечко Фуэнте Овехуна, что в переводе значит «Овечий источник», находится в Испании недалеко от города Кордова. Там в 1476 году вспыхнуло народное восстание против произвола командора ордена Калатравы, некоего Фернана

Гомеса де Гусман. Командор был убит восставшими крестьянами. Этот исторический эпизод и воспроизвел в своей пьесе драматург.

¹ Лопе де Вега, Избранные драматические произведения, изд. «Искусство», М., 1954, стр. 18.

Слова «духовный орден» ведут нас в глубокую древность Испании. Когда-то, еще в XII столетии, в стране были созданы духовно-рыцарские ордена, военно-монашеские организации для борьбы с маврами. Во главе ордена стоял великий магистр, подчинявшийся совету ордена и римскому папе. Власть великого магистра осуществляли командоры, областные военные наместники. Эти ордена вскоре захватили обширные территории, экономически усилились, окрепли и, так как они подчинялись непосредственно римскому папе, а не королю, стали своеобразными опорными пунктами феодальной анархии в стране. Командор Фернан Гомес, как гласит историческая хроника, овладел местечком Фуэнте Овехуна своевольно, вопреки воле короля и властей города Кордовы. Восставшие против него крестьяне олицетворяли собой в данном случае не только борцов против угнетателей народа, но и борцов за политическое единство страны, что подчеркнул в своей пьесе Лопе де Вега. Последнее совпало с политической программой испанских королей. (Карл I в 1523 году подчинил духовные братства страны своей власти.) Это дало возможность драматургу столь смело славить восставших крестьян. (Не следует забывать о том, что при жизни Лопе де Вега пылали костры инквизиции и неусыпно бодрствовали королевские суды.)

Вводя в пьесу мотив борьбы народа против феодальной анархии, за укрепление королевской власти, драматург «развязывал обе руки» и уже во весь голос мог говорить о главном — о высоких моральных качествах народа, о том, что народ прекрасен, о том, что народ жестоко угнетаем и что народ имеет право на борьбу против угнетателей.

Пьеса становится гимном свободолюбия и во все века воспринималась как могучий призыв к революции.

Если говорить о главном пафосе Лопе де Вега, об основном его качестве человека и поэта, то следует прежде всего сказать о его оптимизме. Представим себе человека, который не может знать усталости, уныния, человека вечно деятельного, энергичного. Глаза его сверкают и смотрят на мир влюбленно, выразительное лицо постоянно меняется, отражая на себе все движения его мысли. Говорит он быстро, и речь его, такая же энергичная, как и он сам, полна значения. Он остроумен и лукав. Вот он шутит, и острая эпиграмма слетает с его уст. Вы готовы обидеться, но добрые глаза его уже смеются, и лестный мадригал уже готов сменить лукавую и озорную шутку — тонкий, изящный, певучий мадригал. Вы можете досадовать на его беспечность, говорить ему, подавляя в себе улыбку, что когда-нибудь нужно же быть серьезным, но он остается таким же, и не любить его, не восхищаться им нельзя.

Таков Лопе де Вега. Он не знает зрелого возраста, старости; он — вечный юноша, его молодость, здоровье, оптимизм и ис-

ходящая от них радость жизни неиссякаемы. Он не может ни скрыть этой радости жизни, ни подавить ее в себе даже в минуты, когда нужно быть печальным. Мы увидим все это в его пьесах.

Юношеское зрение всегда остро, ему доступны и далекие предметы и близкие; юноша всегда жадно смотрит на мир и многое видит. В пьесах Лопе де Вега — целый мир; юноша-поэт его вам покажет, делайте выводы сами; поэт может только поделиться с вами своей любовью к жизни, к миру и к человеку. За остальной же «высокой материей» идите к другим, к более «пожилым».

Сравнение это может быть несколько вольно, но кажется нам, что оно верно отражает основную сущность творчества гениального поэта.

Пьеса «Овечий источник» — серьезная пьеса. Здесь перед нами большая человеческая трагедия, трагедия не одного человека, а целого народа. Здесь страшные вещи — дикий произвол, надругательство над священными правами человека, иступление мести, убийство. Какой благодатный материал нашел бы здесь угрюмый поэт барокко, какие мрачные мысли высказал бы он по поводу происходящего на сцене! Но ни мрачных мыслей, ни скорбных сентенций, ни печальных вздохов не найдем мы в пьесе Лопе де Вега.

Драматург нисколько не сгущает краски и ничуть не приукрашивает действительность. Все, как в жизни. Но сценическое повествование о мрачных событиях пронизано оптимистической верой автора в победу правды, справедливости, добра, красоты. И автор убеждает и читателя и зрителя в том, что иначе и быть не может.

В этом главное отличие Лопе де Вега, сына Ренессанса, от поэтов и драматургов барокко. Не в темах и сюжетах, не в изображаемых событиях существо вопроса, а в отношении к этим темам, сюжетам, событиям.

В пьесе Лопе де Вега у каждого свое лицо. Командор груб. Груба не только его речь; его мысли, его чувства, его мораль, если можно говорить в данном случае о морали, — все в нем грубо. А мораль командора ясна и проста: «И крест и меч должны быть красны» — от крови, конечно (I, 61). Он не утруждает себя любовью к женщине. Любовь для него слишком отвлеченное понятие. Встретив женщину в лесу, он грубо овладевает ею и потом передает ее солдатам. Увидав красавицу Лавренсию, он бесцеремонно останавливает ее:

...горда и сумасбродна?
Со мной? Ого, какая спесь!¹

¹ Пьеса «Овечий источник» цитируется в переводе М. Лозинского.

Отцу Лауренсии он предлагает пожурить дочь за неподатливость и тут же похвально тем, что другая поселянка менее строптивая; он говорит это в присутствии мужа поселянки, милостиво похлопывая того по плечу. Командор сохранил в памяти какие-то зачатки образования; при случае и он может вставить в речь имя Аристотеля. Когда Эстебан, отец Лауренсии, учтиво корит его за недостойное поведение, он восклицает:

Какой мужик красноречивый!
Ты, Флорес, этому вралоу
Дай Аристотеля прочесть,
Его «Политику».

Сочинение древнегреческого философа не случайно упомянуто здесь. Лопе де Вега как бы мимоходом сообщает о политических взглядах своего сценического героя. Аристотель в трактате «Политика» говорит об аристократии мудрых, о царстве философов, противопоставляя их власти единого монарха. Феодальная знать Испании истолковывала это по-своему, а именно — как утверждение власти феодалов в противовес монархической форме правления. В среде крупного дворянства это сочинение не раз толковалось в подобном духе, потому-то о нем и вспомнил полуграмотный командор.

У командора есть свои мечты, своя неудовлетворенность жизнью.

Как скучно с этим мужичьем!
Ах, то ли дело города!
Там знатым людям никогда
Нет никаких помех ни в чем.
Мужья там польщены весьма,
Когда к их женам ходят гости, —

рассуждает он. Однако над всеми его житейскими представлениями господствует одно: он господин, он человек «голубой крови», а крестьяне или горожане, словом, все, не имеющие права именоваться знатыми, — скоты, существа низшей биологической породы и потому достойны презрения.

Драматург специально привлекает к этому внимание зрителя. На сцене между крестьянином и рыцарем разворачивается своеобразная полемика «голубой» и «неголубой» крови. Крестьянин убедительно доказывает, что кровь командора дурная, что она грязнит человека, что она «мутнее» крестьянской крови, ибо поведение его позорно. Poleмика переходит и к вопросам чести, самым животрепещущим в дни Лопе де Вега. Командору смешно, что у крестьян могут быть какие-то принципы чести, ведь принцип чести — дворянский принцип, и это общепризнанная точка зрения всего западноевропейского рыцарства средневековья. Демократ, плебей Лопе де Вега не может мириться с подобными взглядами. Правда, ему не раз приходилось восхи-

щаться преданностью чести в дворянских кругах. Лопе де Вега воспел высокое служение долгу и чести, однако подлинными носителями благородных принципов оказываются простые крестьяне, и они не хуже защищают свою честь, чем самые бесстрашные рыцари.

Вы чести нас лишить хотите,
И слушать это — нам позор, —

говорит крестьянин. Командор надругался над моралью крестьян, и они восстали.

Центральная фигура пьесы — Лауренсия. Эта крестьянская девушка обаятельна. Она горда, остра на язык, умна и не лишена лукавства. Нравственные принципы ее тверды и воля крепка. У нее высоко развито чувство собственного достоинства, и она не позволит себя оскорбить. Работа у нее спорится, молодая жизнь пока еще безоблачна. Ее гибкое тело полно здоровья, мускулы упруги. Она будет хорошей хозяйкой в доме, хорошей матерью, но пока еще она не знает любви, пока еще ей нравится,

Проснувшись рано, ломтик сала
Себе поджарить на огне...

или тайком от матери хлебнуть из кувшина глоток холодного молока, или

Смотреть, как мясо и капуста,
С приятным звуком пенясь густо,
Заводят свой веселый пляс.

За нею уже ухаживают деревенские парни, но пока она и ее подруга Паскуала решили, что мужчины — «все до единого плуты».

Лауренсию пытаются соблазнить подарками солдаты, склоняя ее на благосклонность к командору, но девушка отвечает им презрением:

...курочка не так глупа
Да для него и жестковата.

Однако девушка уже знает, что любовь существует в мире; у нее уже сложилась определенная философия на этот счет. В великих художественных произведениях всегда содержится важное и интересное в общечеловеческом плане. В одной из сцен пьесы Лопе де Вега между молодыми крестьянскими парнями и девушками завязывается спор о любви.

Что есть любовь? Существует ли вообще любовь? — вот вопросы, которые обсуждаются молодежью. Кажалось бы, зачем понадобилась автору эта сторонняя тема, далекая от его основной темы, зачем эта остроумная словесная перепалка на тему о любви?

Однако и читатель и зритель прикованы к этой сцене. Так было во времена Лопе де Вега, так происходит и сейчас, ибо сами по себе вопросы, доводы, аргументы не стали аксиомами и в наши дни. К тому же в этой словесной баталии так ярко проявляются сценические характеры, пьеса живет, нравится, волнует.

В споре крестьян о любви мы встречаемся с принципами различных философских систем, известных нам из университетских курсов. Лопе де Вега очень тонко вложил их в неприятную речь своих поселян. Крестьянин Менго, один из интереснейших характеров пьесы, отрицает любовь. С ним не согласен второй крестьянин, Баррильдо:

Не существуй любви, тогда бы
Не мог и мир существовать.

Мысль глубокая. Мы знаем, что она с поэтическим блеском и философской глубиной изложена в поэме-трактате древнеримского философа Лукреция «О природе вещей». Это знает и автор, изучавший Лукреция, этого не знает крестьянин Баррильдо, но ничто не мешает его здравому рассудку правильно, по-философски подойти к существу вопроса.

Менго отвечает, что он «философ слабый», что не умеет читать книжки, но где же, рассуждает он, любовь, если мир в постоянной борьбе,

...ежели стихии
В раздоре ископн живут...

В вечной внутренней борьбе сил мир создает жизнь («Все соки наших тел, такие, как томность, флегма, желчь и кровь»).

Совсем неплохо рассуждает неграмотный философ. Мы вспоминаем древнегреческого первооткрывателя диалектики Гераклита, указавшего на эти законы жизни — изменение, развитие и борьбу противоречий.

Философский спор развивается дальше. Баррильдо говорит, что в мире царит гармония и ее воплощает в себе любовь, сливающая мир воедино.

...любовь
И есть гармония. В ней — суть
И самый корень бытия.

Мы знаем, что немецкий философ Лейбниц в XVII столетии разовьет в целую философскую систему идею мировой гармонии, что французский просветитель XVIII века Вольтер выступит с жестокой отповедью этой идеи и осмеет ее в своей знаменитой повести «Кандид», и нам интересно слушать Баррильдо, неприятного испанского крестьянина, как бы участника многовекового философского спора человечества.

Снова в полемику вступает Менго. Теперь он уже доказывает, что любовь — это чувство эгоистическое, вложенное в нас природой:

Любовь такая существует,
И ей вся жизнь подчинена,
И все, что видим мы, она
Между собою согласует.
Я первый отрицать не стану,
Что есть у каждого в крови
Естественный запас любви
И в ней находит он охрану.
Моя рука всегда отбросит
Удар от моего лица,
Нога с проворством беглеца
Все тело от беды уносит.
Когда зрачку грозит увечье,
Смыкает веки, хмурит бровь
Моя природная любовь.

Естественное чувство самосохранения идет от любви к самому себе; любовь к другому есть тоже своеобразная форма любви к самому себе, ибо предмет моей любви мне приятен, доставляет мне радость, наслаждение. Так рассуждает этот философ от земли. Те, кто читал книги французского просветителя XVIII века Гельвеция («О человеке», «Об уме»), проповедовавшего идеи «разумного эгоизма», вспомнят эти идеи, слушая героя Лопе де Вега.

Теории, которые обсуждаются здесь крестьянами деревни Фуэнте Овехуна, зародились в античности, были подхвачены гуманистами эпохи Возрождения и снова стали предметом обсуждения в век французского Просвещения, когда философы, борясь против идеологии феодализма, против теорий христианского аскетизма, выдвигали философию «разумного эгоизма» и наслаждения. Можно удивляться смелости Лопе де Вега, вложившего эти идеи в уста своего сценического героя в тяжелые годы дикого разгула инквизиции.

Лауренсия (а ею постоянно любитесь автор) согласна с мыслью Менго. Она по сути дела подводит итог спору и формулирует ответ на вопрос о том, «что есть любовь?». Любовь, по мнению Лауренсии, — «стремление к прекрасному», и конечная цель ее — «изведать наслаждение». Перед нами жизнеутверждающая, антиаскетическая философия Ренессанса.

Характер Лауренсии не сразу открывается зрителю. Мы еще не предвидим, какие силы души таит в себе эта крестьянская девушка. Вот сцена у речки. Лауренсия полощет белье. Крестьянский парень Фрондосо, изнывающий от любви к ней, говорит ей о своих чувствах. Беспечная Лауренсия смеется над ним. Ей доставляет радость поиздеваться над влюбленным. Но он ей нравится, этот честный, правдивый юноша. Появляется коман-

дор. Увидев его, Фрондосо прячется, а командор, полагая, что девушка одна, грубо пристаёт к ней. Лауренсия в большой опасности, и ей ничего не остается, как позвать на помощь. Она не называет имени Фрондосо, спрятавшегося за кустом, она взывает к небу. Здесь проверка смелости Фрондосо: сильна ли его любовь, достаточно ли он самоотвержен? И юноша спешит на помощь. Ему грозит смерть, но он спасает девушку.

Фрондосо вынужден скрываться. Солдаты командора выслеживают его, чтобы изловить и казнить. Но он неосторожен. Он ищет встреч с Лауренсией, он любит ее и еще раз говорит ей о своей любви. Теперь и девушка не может не любить его, она готова выйти за него замуж. «Не надо выпрненных речей, я согласна», — говорит она ему. Девушке из народа чужд дух напыщенной эмфазы, столь модный в дворянских кругах. Фрондосо иногда пытается щегольнуть таким «городским» выражением, вроде «пожертвуй мне свое внимание», над чем смеется умная девушка.

Итак, беспечная Лауренсия, считавшая всех мужчин обманщиками и плутами, полюбила. Все предвещает ей счастье. Скоро должно состояться свадьба. Родители молодых людей согласны соединить их.

Командор и его солдаты между тем бесчинствуют, переполняя чашу терпения народа. Драматург последовательно ведет действие к трагической развязке. Однажды, поздно задержавшись в поле, девушки спешат домой и просят крестьянина Менго не покидать их, опасаясь встречи с солдатами. К ним с криком о помощи подбежала крестьянка Хасинта. Ее преследуют. Девушки со страхом убегают. Остается один лишь Менго и с ним Хасинта. Как будет себя вести в минуту опасности этот проповедник философии «естественного эгоизма»? Менго ничуть не трусил, не бежал. Он набрал камней и собрался защищать несчастную женщину.

Но силы неравны. Солдаты по приказу командора схватили смелого крестьянина, жестоко его избили, а над женщиной надругались. Философия «естественного эгоизма», носителем которой является Менго, этот человек, идущий на подвиг, на жертву, помогая ближнему, и христианское «человеколюбие», символизируемое крестом на груди командора, гнусного истязателя людей, — какой разительный контраст! Этот контраст не случаен в пьесе Лопе де Вега. Автору симпатичен веселый, неунывающий Менго, деревенский поэт и балагур, к тому же философ. Автору мила и его здравая философия, лишенная ханжества.

Страшные вещи происходят в местечке Фуэнте Овехуна. Но поэт не может быть мрачным, рассказывая даже об этом. Настроения уныния и пессимизма ему чужды, как чужды они и его героям-крестьянам.

Дух бодрости и веры в правду незримо присутствует на сцене.

Свадебное шествие. Фрондосо и Лауренсия обвенчаны. Крестьяне поют величальные и задравные песни. Здесь и Менго, оправившийся от побоев. Его любят, его беде сочувствуют, но не могут не посмеяться над ним. Шутка сопровождает жизнь здоровых, жизнерадостных людей, люди часто смеются даже над собственными бедами. И здесь счастливый Фрондосо не может не помянуть веселым острым словцом несчастье своего друга:

Наш Менго больше понимает
В ременных плетках, чем в стихах.

Менго ничуть не обижен, он знает толк в шутке и сам шутивными стихами отвечает молодым:

Пусть живут в блаженстве оба —
И невеста и жених,
Пусть укроются от них
Зависть, ревность, гнев и злоба,
Пусть улягутся в два гроба,
Утомясь от ясных дней.

Свадебное шествие настигает командор со своими солдатами. Он негодует: жертва уходит из его рук, к тому же счастливый соперник — не кто иной, как тот «мужик», который когда-то поднял на него ружье, защищая Лауренсию. «Схватить обоих!» — командует разъяренный рыцарь церкви. И праздничная толпа рассеяна, молодые супруги схвачены, разлучены, несчастные родители оплакивают своих детей. Фрондосо грозит казнь.

После долгих пыток, грязных домогательств бежала от командора Лауренсия. И как она преобразилась!

Где беспечность, лукавый взгляд, насмешливые речи? Это разъяренная тигрица, гордая, смелая и прекрасная. Она измучена, истерзана, но ни одной слезы не скатилось из ее глаз, не опустились в изнеможении руки! Нет, она вся — живая месть, живой протест. Она явилась в народное собрание, куда не допускались женщины.

Мне права голоса не нужно,
У женщины есть право стона, —

гордо заявляет она.

Но не стонать пришла она сюда, а высказать свое презрение к жалким мужчинам, не способным защищать себя. Ее гневная речь полна презрения к философии рабства, непротivления злу насилем, к жалкому отступлению перед наглостью сильного,

к тупой покорности. Она отказывается от отца. Он не имеет права называть ее дочерью. Она поносит трусливых крестьян:

Вы — овцы, и Овечий ключ
Вам для жилья как раз подходит!..
Вы — дикари, а не испанцы,
Трусишки, заяче отродье!
Несчастные! Вы ваших жен
Чужим мужчинам отдаете!
К чему вы носите мечи?
Подвесьте сбоку веретена!
Клянусь вам, я устрою так,
Что сами женщины омоют
Свою запятнанную честь
В крови тиранов вероломных,
А вас оставят в дураках...

Так говорит крестьянская девушка. И эта речь полна несокрушимого оптимизма. Такие люди, как Лауренсия, не могут знать поражения. В них сила жизни, в них высокое достоинство человека. Пессимизм рождается там, где слабость, там, где человек забывает, что в каких бы тяжелых обстоятельствах он ни оказался, закон жизни — борьба, вера в победу. Всякая утрата веры в победу равносильна смерти. Такова философия драматурга.

Речь Лауренсии на протяжении веков зажигала не одно поколение. В 1876 году пьеса испанского драматурга была впервые показана в России, в Московском Малом театре. Роль Лауренсии исполняла знаменитая Ермолова. Русский зритель был потрясен игрой великой актрисы. Революционный пафос речи Лауренсии нашел живой отклик в сердцах простых людей. Охранители царизма забеспокоились. Спектакль был запрещен.

Свидетельница этого события, народная артистка СССР А. А. Яблочкина, вспоминала: «На втором представлении театр был оцеплен полицией, переодетые штики наводнили зрительный зал. Представление «Овечьего источника» выросло в общественно-политическое событие»¹.

Речь Лауренсии зажгла крестьян; они восстали, и первый среди них — Менго, для которого мысль о том, что «надо истребить тиранов», — не требующая доказательств истина. «Смерть, смерть тиранам вероломным!» — кричит он.

Ярость восставших беспощадна. Командор убит, его избитые слуги бежали.

Рисую эту величественную эпопею народного восстания, поэт не может обойтись без шутки. Весельчак Менго поет, потешаясь над своими былыми злоключениями:

Как-то утром в воскресенье
Изодрал мое сиденье

¹ «Литературная газета» от 16 июля 1953 г.

Этот вот, почивший с миром,
Но я густо мажусь жиром,
И настало облегченье.
Славьтесь, короли христианские,
И да сгинут псы тиранские.

Крестьяне устраивают инсценировку суда над собой. Они знают, что им не сдобровать, что наедет королевский суд и будет чинить жестокую расправу. Поэтому решили заранее поупражняться в ответах. Отец Лауренсии в роли судьи весьма щедро наделяет своих односельчан оскорбительными прозвищами — «пес», «вор» и т. п. (ирония автора по адресу власть имущих, в устах которых народ не находит иных имен).

Королевский суд действительно не замедлил прибыть на место происшествия. Со всей свирепостью проводится следствие, старики и дети подвергаются жесточайшим пыткам, но никто не выдает имени зачинщика и человека, убившего командора. Все твердят одно — Фуэнте Овехуна, то есть все селение, все крестьяне. Триста человек прошло сквозь пытки, и у всех был один ответ. «Что за народ!» — восклицает восхищенная Лауренсия и вместе с ней — драматург и зритель.

Все закончилось счастливой развязкой. Крестьяне победили. И не могло быть иначе, ибо всегда побеждает жизнь, а там, где борьба за справедливость, где вера в победу, — там и жизнь, по философии драматурга.

Остановимся еще на одной пьесе Лопе де Вега — **«Звезда Севильи» (1623)**. «Звезда Севильи». Теперь перед нами предстанут не простые крестьяне, а богатые, знатные люди. И у них бывают беды, и они испытывают притеснения еще более богатых, еще более знатных. Здесь тоже борьба за честь. Может быть, некоторые ухищрения дворянских законов чести покажутся нелепыми здравому рассудку простого человека, однако всякое честное исполнение взятых на себя обязательств, всякое самопожертвование во имя принятых принципов благородно и возвышенно.

Финал пьесы печален. Прошаясь с ее героями, мы не можем подавить в себе грусти о судьбах человеческих, но эта грусть светла. Герои пьесы не достигли счастья, но они победили, победила моральная стойкость, высокое чувство человеческого достоинства. А победа в человеке человеческого всегда окрыляет, вселяет гордость за людей.

Действие происходит в Севилье, центре Андалузии, в далекие времена правления кастильского короля Санчо IV Смелого (1284—1295). Поэт посетил город в первые годы XVII столетия, был восхищен его красотой и прославил потом одну из его поэтических легенд.

Действие начинается с того, что в Севилью приезжает король. Жители города встречают его с почетом. Среди горожан

король увидел необыкновенной красоты женщину. Это Эстрелья, прозванная звездой Севильи. Король восхищен ею, влюблен и чуть ли уже не поэт, изливающий в звучных стихах свои восторженные чувства:

Вся в черном, но светлей Авроры!
Вся в черном ночь — прекрасней дня!
И в этом черном одеянье
Она явилась мне в сиянье
Своей небесной красоты,
И солнце яркое Испаньи
Затмили дивные черты.¹

Королю сообщили, что Эстрелья живет в доме брата и что ее собираются выдать замуж. Король решил приблизить к себе брата девушки, осыпать его милостями и этой ценой купить его сестру. Но юный Бусто Табера, брат Эстрельи, оказался на редкость несговорчивым и от королевских милостей отказался, считая себя недостойным их. «За что со мной так ласков он? — спрашивает он себя. — Я здесь какой-то подкуп чую».

Король со свитой вознамерился войти в дом Таберы, но юный дворянин отклонил эту честь. Король взбешен, но виду не подал, желая перехитрить неподкупного брата Эстрельи.

Между тем девушка давно уж любит, и предмет ее любви — юный Санчо Ортис, «красивый, как полубог» (так отозвался о нем король, увидев его впервые). Дон Санчо тоже любит Эстрелью. Объяснение в любви молодых людей напоминает поэтические диалоги трубадуров с их патетическими сравнениями, лирическим томлением, напевностью:

Эстрелья. Я тебе свою жизнь отдам навсегда
С любовью моей неизменной.
Дон Санчо. О Эстрелья, моя ты звезда,
Свет, и пламя, и радость вселенной!
Эстрелья. О мой погубитель бесценный!
Дон Санчо. О мой свет лучезарный,
В небесах моей жизни горшишь ты звездой полярной!

В театре обычно этот диалог поется под аккомпанемент лютни. Лопе де Вега не случайно избрал такую форму объяснения в любви. В годы, когда происходили описанные события, еще были свежи воспоминания о поэзии трубадуров, и при дворах испанских грандов царили нравы, заимствованные у владельцев особ Прованса. Не обошлось здесь и без влияния поэзии мавров, еще господствовавших на части территории Испании, поэзии, распространившей это свое влияние и дальше за Пиренеи. Красноречиво писал об этом в прошлом веке француз-

¹ Пьеса «Звезда Севильи» цитируется в переводе Г. Щепкиной-Куперник.

ский ученый Деможо: «Поэтическое дыхание цивилизации арабов, аромат Востока, напоенный сладострастием и негой берегов Андалузии и померанцевых рощ Альгамры, проникал в христианскую Европу»¹.

Лопе де Вега и вносил в сценическое повествование элемент исторического колорита, и придавал действию волнующую поэтичность.

Однако веселый поэт не может обойтись без лукавой шутки, и здесь же, после столь патетического диалога юных влюбленных, он заставляет их слуг пародировать господ к большому удовольствию зрителей:

— О красавчик, под звуки скребицы,

Верно, стал ты поэтом в конюшне!

— Ах, блаженство мое!

— Ах, отстань!

— Вот и отдали вздохам мы дань.

Лопе де Вега следует своей системе, внося в сценическое повествование «смесь возвышенного и смешного».

Король ничего не знает о любви молодых людей, он сам горит желанием найти доступ в спальню Эстрельи. И здесь ему помогают услужливые царедворцы. Рабыня Эстрельи подкуплена, и ночью, закутавшись в плащ, король проникает в дом Табера. Но тщетно! Едва лишь Санчо IV переступил порог дома, как явился брат Эстрельи. Табера узнал короля, но сделал вид, что ему неведом пришелец, и грубо гонит его из дома. После короткого поединка, завидев сбежавшихся на шум слуг, коронованный воздыхатель вынужден позорно ретироваться.

Теперь уже не до любви! Санчо IV почитает себя оскорбленным, он ищет мести, боится лишь явно проявить свою несправедливость, чтобы не вызвать возмущения в народе. И снова гнусные советы царедворцев. Пусть брат Эстрельи будет убит по тайному приказу короля. Человек, который избран для этой цели, — дон Санчо. Юноша готов отдать жизнь за государя. Убить человека, оскорбившего верховного повелителя, — священный долг подданного. Так рассуждает он и дает клятву выполнить приказ короля. Он еще не знает, кого должен убить, но уже полон решимости вступить за честь монарха.

Такова мораль той поры. Ее воспитывали с детства. С молоком матери всасывал ребенок закон священного трепета перед вышестоящим.

Развернув бумагу, на которой было начертано имя жертвы, дон Санчо узнает жестокую истину. А здесь новый удар: ему несут записку Эстрельи, она сообщает, что брат согласен на их

¹ S. Demogéot, Histoire de la littérature française, Paris, 1876, p. 134.

брак. В счастливом неведении она торопит его прийти к ним и называет его уже своим супругом.

Так начинается трагедия любви и чести. Нарушив слово — обретаешь счастье, но теряешь честь. Исполнишь клятву — сохранишь честь, но навсегда утрачиваешь радость жизни. Страшная дилемма! Юноша мучается. Различные решения приходят ему в голову, но ясно одно:

Нет! Погублю я жизнь и душу.
Но чести я не погублю...
Хочу? Но я хотеть не смею!
Я рыцарь долга, чести раб!
Я должен, да, и я сумею...
Так, решено! Не буду слаб!
Долой мученья и сомнение!

Лопе де Вега называет дону Санчо «рабом чести». В пьесе «Фуэнте Овехуна» тоже шла речь о чести, но драматург не назвал крестьян, отстаивающих ее, «рабами чести». В этом глубокий смысл. Там люди боролись за настоящую честь, без которой человек перестает быть человеком, там люди шли на смерть за свое право именоваться людьми. И эта борьба возвышенна и благородна.

Не то здесь. Здесь — «рабы чести». Во имя чего разрушает свое счастье благородный дон Санчо? Во имя эфемерного представления о святости данного слова, пусть даже это слово дано по неведению, пусть исполнение этой опрометчивой клятвы несет смерть ни в чем не повинному человеку, к тому же его другу, брату его невесты, пусть оно несет несчастье самому дорогому для него существу, его возлюбленной Эстрелье, — все равно! Слово должно быть исполнено. Он — раб чести, он не смеет иметь свою волю, он не смеет ничего хотеть.

Мы не можем не видеть, что драматург, называвший своего героя «рабом чести», тем самым осуждает его. Плебею и демократу Лопе де Вега была чужда сословная выпренная мораль.

Не случайно судьба молодого Санчо Ортиса наталкивает на грустные мысли:

Вся наша жизнь — игра азарта...
Кто стасовал, кто чем пошел...
Одна невыгодная карта —
Источник горести и зл.
Жизнь, жизнь — жестокая игра!

Там, где возможно такое понимание чести, такое отношение к себе, к своим жизненным обязанностям, не подсказанное всемогущими законами природы, а навязанное надуманной логикой сословных предрассудков, — там царит случайность, там судьбу человека решает жребий, там жизнь поистине — «жестокая игра».

Дон Санчо убивает Бусто и отдается в руки властей. Его судят. Король, который может одним словом его спасти, медлит. Издевательски он через послов хочет принудить юношу нарушить слово и назвать имя короля, сообщить, что, убивая Бусто, он исполнял его повеление.

Пусть скажет искренне совсем,
Чем был он вынужден иль кем
Свершить такое злодеянье,
Иль за кого он мстить хотел.
Пусть принесет мне оправданье,
Иначе смерть — его удел.

Зачем это нужно королю? Перед нами великое реалистическое прозрение драматурга, которого часто называют «наивным гением», находя в его творениях глубинные проникновения в жизнь и психологию человека. Перед нами одно из таких психологических открытий.

Зачем король упорно добивается от Санчо Ортиса разоблачения тайны? Ведь он не хочет этого разоблачения. Недоумевает некоторое время и зритель, ему вначале непонятно поведение кастильского государя. Все дело в том, что король хорошо сознает подлость своего поведения и ему стыдно перед этим благородным молодым человеком, принявшим на себя тяжесть его преступления. Это благородство человека его гнетет, давит, становится мучительным укором для его собственной совести, и он хочет унижить дон Санчо, хочет его нравственного падения. Он добивается этого даже вопреки своим собственным интересам. Пусть нарушит слово, пусть проявит свою слабость, пусть не будет таким безупречным, и это облегчит беспокойную совесть короля. Но юноша понимает замысел виновника всех бед. Его допрашивает царедворец дон Аркас, по наущению которого было совершено убийство, который, следовательно, все хорошо знает. И он требует открыть «тайну», заклинает именем короля, обещает свободу.

Заставив юношу своими руками разрушить свое счастье, король и его царедворец подвергают его теперь гнусной нравственной пытке. Но юноша стоек, он будет молчать, пусть король сам найдет в себе мужество взглянуть правде в глаза, пусть наберется смелости (ведь он прозывается «смелым») признать свою вину.

Король мучается, мечется от одного решения к другому, но не в силах признаться. Он не может допустить казни юноши. Ему не позволяет это сделать совесть. Он пытается лаской и милостью подкупить судей, чтобы они оправдали молодого человека. Но судьи выносят смертный приговор. Что делать? Что делать? Тогда жалкому, преступному и слабому королю подсказывает решение его же царедворец, участник и свидетель его преступлений (у него, очевидно, было больше мужества):

«Все сказать...» И жалкий король сдается, выдавливает из себя вынужденное признание:

Я — виновник этой смерти,
Я его убийцей сделал!
Он невинен. С вас довольно?

Дон Санчо оправдан. Но что дает ему свобода? Эстрелья любит его, прощает ему его невольную вину, но жить вместе они не могут.

...убийца брата
Мне не может быть супругом,
Хоть его боготворю я,
Хоть люблю его навек, —

говорит Эстрелья, и это «горькое решение» считает справедливым юный Санчо.

Еще до суда девушка требовала у короля мести, просила предоставить эту месть ей, и трусливый король, не признавшись в собственной вине, отдает ей дон Санчо на расправу. Правда, он говорит ей при этом, что милосердны бывают даже звери. Какая злая ирония в устах подлеца! Лопе де Вега всюду подчеркивает силу, мужество, бесстрашие, моральную стойкость своих любимых героев и жалкую трусость короля, трусость даже в его потугах на человеколюбие.

Эстрелья, выведя дон Санчо из тюрьмы, не мстит, не казнит его, даже не бросает ему упрека. Она отпускает его, не спросив, почему он совершил злодеяние.

Дон Санчо Ортис, вы свободны.
Ступайте! Вам преграды нет, —

говорит она со скорбью. И юноша потрясен, взволнован, не может прийти в себя от изумления. Эстрелья не только прекрасна, она благородна, она — святая:

Как? Ни проклятья, ни упрека?
Вели убить, убить меня!
Не мучь меня, моя святая,
Великодушием терзая
И милосердием казня.

И Санчо возвращается в тюрьму, не приняв скорбного прощения своей возлюбленной. Характер Эстрельи обрисован сильными и правдивыми чертами. В нем нет ни тени ханжества, холодного резонерства или иступленной истеричности. Это натура здоровая, нравственно крепкая, и ее любовь — горячая, страстная, поистине огненная любовь андалузки.

Сильнее скорби безысходной,
Сильнее смерти страсть моя.

И тем не менее, даже когда выясняется моральная невинность Санчо, она все-таки отказывается от него. Смерть брата

проложила между ею и Санчо непроходимую пропасть. Молодые люди, созданные друг для друга, расходятся навсегда. «О, какое благородство! И какая твердость духа!» — восклицают царедворцы. Только слуга Клариндо не согласен с такой оценкой и про себя высказывает иное мнение: «А по-моему, безумье».

Народная мораль проще, естественнее и чище. Ее первая заповедь — счастье человека. И если ничто не препятствует счастью — а здесь, по естественной логике Клариндо, препятствий нет, ибо его господин дон Санчо был слепым орудием в руках преступного короля, — то зачем же убегать от счастья?

В реплике Клариндо — ключ к мыслям автора. Лопе отнюдь не на стороне «рабов чести», отнюдь не сторонник сложной и запутанной нравственной казуистики дворян. Но не восхищаться силой характера, моральной стойкостью своих героев он не может. Пусть они ошибаются, пусть ими руководят ложные принципы, но они прекрасны, эти изумительные люди! Такой оценкой заканчивается пьеса великого драматурга.

Мы намеренно взяли две пьесы Лопе де Вега на тему о чести и доблести, самую излюбленную его тему. Две пьесы, две различные социальные среды. В первой — народ и его понимание морали; там все разумно и естественно, там нет раздвоенности. Во второй — дворянство и его запутанный этический кодекс; здесь все надуманно, ложно, никчемно.

В сознании Лауренсии нет противоречивых мыслей, нет борьбы между «за» и «против». Ей ясно одно, что она не должна, не может и никогда не позволит надругаться над собой.

В сознании дон Санчо борются два решения: выполнить клятву, данную королю, или нарушить ее. Он колеблется. Его терзают мучительные сомнения, потому что внутренняя неправда в его понимании принципа чести им смутно чувствуется.

Лауренсия с чистой совестью идет на бой против несправедливости, как и ее односельчане. Совесть дон Санчо, когда он идет убивать своего друга, выполняя рыцарское слово, неспокойна. Обнажая меч, он понимает, что совершает дело неправо, злое, он сам себе признается в этом:

Король, король на преступленье
Меня толкнул...

Лауренсия и ее односельчане, выполнив свой долг, счастливы от сознания справедливости своих действий. Дон Санчо, исполнив рыцарское слово, мучительно страдает, его терзает сознание собственной вины: он, честный человек, стал убийцей. Вот в какие дебри завела его «рыцарская честь»!

Все симпатии автора на стороне его смелых, жизнерадостных и стойких крестьян, на стороне их простой и мудрой жизненной правды, на которой и зиждется их мораль.

Мы говорили, что Лопе де Вега, вечный юноша, не может скрыть своего веселого нрава, не может подавить в себе искрящейся радости жизни даже в минуты, когда надо быть серьезным или печальным. Приведем пример из его пьесы «Звезда Севильи».

Дон Санчо в тюрьме. Его счастье разбито, и больше всех закрыт он себя сам. Он так страдает, что впадает в безумие. Драматург должен был бы «подать» эту сцену в мрачных тонах (человек в бреду — невеселое зрелище). Но мы от души хохочем. Лопе де Вега забылся. Веселый нрав взял свое. Вот эта сцена. Клариндо, заметив, что его господин начал бредить, решил потакать ему. Санчо говорит, что он уже в ином мире. «Должно быть в аду?» — поддакивает слуга. «Почему в аду?» — весьма разумно спрашивает потерявший рассудок Санчо. «Тюрьма — настоящий ад». — «Да, ты прав, Клариндо, вон, смотри, поджаривают гордецов, бунтовщиков». И Клариндо входит в роль, фантазия его распаляется: «Тут портные, кучера». Очевидно, ему и его хозяину немало приходилось возиться с портными и кучерами. «Но если это ад, то почему же здесь нет судей?» — спрашивает снова весьма разумно безумный Санчо. «Их сюда не пускают, чтоб не заводили тяжбы», — отвечает Клариндо. «Если здесь нет тяжб, то это не ад, а рай», — заключает Санчо. Дальше с ним становится совсем уж плохо, и Клариндо, к величайшему удовольствию публики, начинает кувыряться и лаять, изображая из себя Цербера. Сцена из мрачной превратилась в веселую, шутовскую. Это вряд ли оправданно замыслом автора и уводит нас от основного психологического эффекта (страданий дона Санчо), но таков беспечный нрав веселого поэта. Здесь же, как бы мимоходом, он вкладывает в уста своих героев рассуждения о чести. Клариндо заявляет, что «много безумцев и глупцов страдают за свою честь». Дон Санчо в бреду подходит к вопросу с иной стороны. Честь давно мертва, и ныне честь — деньги. Ныне как раз благородно — не дергать клятвы.

Это сатирический выпад драматурга против современности. Как бы ни была надумана рыцарская честь, она лучше, благороднее современного бесчестья, когда все продается, все покупается. Такова мысль поэта. Все это, бесспорно, само по себе блестяще, остроумно, талантливо, но вряд ли все-таки уместно в данном контексте.

Лопе де Вега не только оптимистичен, он горячий проповедник оптимизма. Есть разница между оптимизмом и любовью к жизни. Это не идентичные понятия. Любят жизнь и трусы и слабые люди. Не всякий человек, цепляющийся за жизнь, — оптимист, и люди, безстрашно идущие на смерть во имя благородных целей, отнюдь не пессимисты. Оптимизм есть сочетание любви к жизни с верой в несокрушимые жизненные силы, с моральной стойкостью; оптимизм — это философия храбрых, фи-

лософия сильных характеров. Когда дон Санчо призывает смерть, ибо считает, что утратил право на жизнь, осквернив себя убийством, он не становится хулителем жизни. Он зовет к себе музыкантов, чтобы в последний час послушать песню:

Пусть все знают, что пред смертью
Грудь бестрепетна моя
И что смерть сама не может
Одолеть мой крепкий дух.

Вот она, философия храбрых! И Лопе де Вега любит ее, он не может не вмешаться в сценическое действие, чтобы не обратиться к зрителю, не сказать ему, что это очень хорошо и благородно — быть храбрым, быть сильным, быть жизнерадостным даже перед лицом смерти. Драматург вкладывает в уста Клариндо, слуги дона Санчо, свои мысли:

Как в подобную минуту
Стал бы ныть плаксивый немец!

Мы не знаем, чем объяснить столь отрицательное суждение о немцах, но не в этом здесь главный смысл. Главное здесь в осуждении слабодушия, трусливого, пессимистического нытья.

* * *

Лопе де Вега творил до конца жизни. За несколько дней до смерти он написал великолепную поэму «Золотой век». Он прославил свой народ, его национальную историю, описывая легким, изящным стихом события и нравы современности или строгим почерком древнекастильских летописей — героические предания старины (пьеса «Знаменитые женщины Астурии»). Старость поэта была печальной. Его подруга Марта Неварес, воспетая им под именем Амарильи, ослепла и сошла с ума, его дочь ушла в монастырь, а сын трагически погиб. Но ничто не могло сокрушить нравственные силы великого «феникса Испании», как называли драматурга современники, и только смерть заставила замолчать его вдохновенный голос.

Пьесы Лопе де Вега живут. В первые годы молодой Советской республики в Ленинграде на Дворцовой площади по мотивам его драмы «Овечий источник» состоялось грандиозное народное представление. Голос Лауренсии звучал у стен Зимнего дворца, незадолго до того взятого штурмом революционным народом. Ныне в театрах Москвы идут его пьесы «Собака на сене», «Испанский священник», «Учитель танцев», постоянно волнует и восхищает зрителей. Популярность испанского драматурга у нас растет из года в год, и это не удивительно, ибо талант его, вечно молодой и жизнерадостный, не может не нравиться советскому народу, который ведь тоже молод и жизнелюбив.

Кальдерон

(1600—1681)

Слава Лопе де Вега временно померкла вскоре после его смерти. Перестали переиздавать его сочинения, перестали ставить его пьесы, имя его все реже и реже звучало в речи народа. Суровая пора феодально-католической реакции омрачила небо Испании. Жизнерадостный талант поэта был уже не ко времени. Кумиром Испании стал Кальдерон — угрюмый, мрачный поэт.

Кальдерон — талант иного типа. Ему далеко до того высокого реалистического мастерства, какого достиг его предшественник Лопе де Вега, но он заставил звучать такие струны в своей поэтической лире, которые более всего волновали и трогали его современников. Лопе де Вега — певец солнца, но монашеская сутана закрыла его живительные лучи. Лопе де Вега — певец жизни, но инквизиторы каждодневно на глазах у потрясенных людских толп с торжественным церемониалом предавали уничтожению и человека, и его светлую мечту о земном счастье. Народ, уstraшенный, задумывался о тщете жизни, о бессилии человека, о его ничтожестве перед темной, непостижимой, всеподавляющей силой христианского бога, он содрогался при мысли о загробной жизни, которую ему живописали церковные проповедники, и уже не мог смеяться. Смех и радость противны христианскому учению — недаром среди многочисленных ликов Христа, написанных рукой великих и безвестных художников, нет ни одного смеющегося.

И вот явился Кальдерон и благозвучным стихом стал воспевать философию пессимизма. Нет ничего вечного на свете. Красавицы? Они «навек уснут под покрывалом пыли». Розы? Они «расцветают, чтоб увянуть». «Сам человек, едва открыв глаза, навек смежает веки». И «мгновенна жизнь на свете», и годы — всего лишь мгновения, и от колыбели до могилы — один только шаг¹. Что же остается человеку? Страдать и покоряться. В этом выводе — весь Кальдерон, каким он был для своих современников, каким вошел в мировую литературу, каким его обожили консервативные романтики XIX века.

Лишь сейчас, изучив его творчество (а оно неоднолично), мы можем сказать, что таким его сделали среда и время. Он мог и смеяться, и любить земную красоту, и даже бороться, но время и среда заставили его подавить в себе живые человеческие голоса радости и любви.

¹ Сонет из пьесы «Стойкий принц». Перевод О. Б. Румера.

**Жизнь
Кальдерона**

Кальдерон по происхождению аристократ. Дон Педро Кальдерон де ля Барка Энао де ля Барреда и Рианьо — так звучит его полное имя. Он родился в Мадриде 17 января 1600 года. Первоначальное образование получил в иезуитской школе. Пятнадцати лет поступил в университет в Саламанке, где прослушал курс богословия. В первой половине своей жизни Кальдерон — человек шпaги. Он участвует в военных походах в Италию и Фландрию, он — рыцарь ордена Сант-Яго, он участвует в подавлении мятежа в Каталонии. В молодости он не раз обнажал шпагу на поединках и даже однажды, посмеявшись над напыщенным красноречием одного проповедника, был посажен в тюрьму за оскорбление духовного сана.

Вторая половина жизни Кальдерона посвящена церкви.

В 1651 году он принял сан священника. Через тринадцать лет он уже важное духовное лицо, почетный капеллан короля, а в 1666 году — настоятель братства св. Петра.

Умер Кальдерон глубоким стариком в 1681 году. На его письменном столе осталась незавершенная духовная драма (ауто).

Первые поэтические лавры Кальдерон снискал себе в 1622 году, участвуя в состязании поэтов на празднике св. Исидора.

Лопе де Вега заметил его, почуввав молодой талант лестной похвалой. Похвала Лопе многое значила. В 1635 году Кальдерон получил звание придворного драматурга. Он писал для двора пьесы и музыкальные комедии, для духовных празднеств по заказам городских властей Мадрида — одноактные духовные представления (ауто-сакраменталес).

В полное собрание сочинений поэта, изданное после его смерти (1682—1699), вошло 120 пьес, 80 ауто-сакраменталес и 20 интермедий.

**Драматургия
Кальдерона**

Кальдерон писал комедии, продолжая традиции своего великого предшественника Лопе де Вега.

Одна из них, «Дама-невидимка», легкая, жизнерадостная, остроумная, шла у нас в Московском театре имени Пушкина и воспринималась советским зрителем с самым живейшим интересом. Драма Кальдерона «Саламейский алькальд» напоминает сюжетом «Овечий источник» Лопе де Вега. Крестьянин, избранный алькалдом, судит капитана королевской армии, обесчестившего его дочь Исабелу, судит и казнит. «Велик испанский плебей, если в нем есть такое понятие о законности!»¹ — воскликнул Герцен, прочитав эту пьесу.

Однако не эти пьесы создали известность Кальдерона, не они составляют главную сущность его драматургического творчества. Подлинного Кальдерона, поэта барокко, следует искать

¹ «Дневник», 9 июля 1844 г. А. И. Герцен. Сочинения, т. VI, Спб., 1905, стр. 127.

в священных действиях (ауто) — таких, как «Пир Валтасара», в религиозных пьесах, отстаивающих католическую догму: «Чистилище св. Патрика», «Поклонение кресту», «Стойкий принц», в философско-аллегорических драмах типа «Жизнь есть сон» и «Чудодейственный маг» (последнего Маркс называл «католическим Фаустом», из которого Гете почерпнул для своего «Фауста» не только отдельные места, но и целые сцены»¹).

Здесь Кальдерон излагает свою философию жизни. Мы не можем принять эту философию, но не можем отказать драматургу в признании его громадного таланта, проявившегося с особой силой именно в этих, наиболее дорогих ему и наиболее чуждых нам по духу творениях.

Пьесе «Поклонение кресту» Кальдерон написал еще юношей. Опубликована она была позднее. «Поклонение кресту» (1620) Здесь нет еще той философской серьезности, которая отличает его последующие драматические произведения, но уже резко выражена фанатическая религиозность поэта.

Нельзя не привести здесь глубокомысленного отзыва Тургенева об этой драме. Тургенев писал: «Я всем моим существом отдаюсь прошлому и с жадностью читаю теперь Кальдерона (само собой разумеется, по-испански); это величайший драматург из католиков, как Шекспир самый гуманнейший, самый антихристианский драматург. Его (Кальдерона) «Devotion de la Cruz»² есть шедевр. Это непоколебимая, торжествующая вера, лишенная даже и тени какого-либо сомнения или размышления, подавляет вас своей мощью и величием, несмотря на все, что есть в этой доктрине отталкивающего и жестокого. Это уничтожение всего, что составляет достоинство человека перед божественной волей, — то равнодушие ко всему, что мы называем добродетелью или пороком, с которым благодать осеняет своего избранника, — является еще новым торжеством человеческого разума; потому что существо, решающееся с такой отвагой признаваться в своем собственном ничтожестве, тем самым возвышается до того фантастического божества, игрошкой которого оно себя считает. И это божество есть тоже творение его руки. Но я все-таки предпочитаю Прометея, Сатану, тип возмущения. Пусть я буду атом, — но я сам себе владыка; я хочу истины, но не спасения и ожидаю ее получить от разума, а не от благодати.

Тем не менее Кальдерон — гений необыкновенный, а главное дело, мощный»³.

¹ К. Маркс, Письмо Ф. Энгельсу от 3 мая 1854 г. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXII, стр. 29.

² «Поклонение кресту».

³ Письмо к Полине Виардо от 19 декабря 1847 г. И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. II, изд. «Правда», М., 1949, стр. 72.

В наши дни поражает не только отталкивающая и жестокая католическая доктрина, как называет ее Тургенев, но то непостижимое сочетание религиозности и порока, которое показал в героях своей пьесы Кальдерон.

Поэты барокко испытывали непреодолимое влечение к ужасному. Нагромождение кошмаров мы видим в пьесе «Преклонение кресту».

Некий юноша носит на груди огненный знак креста. Он не знает родителей. Его нашли в дикой чаще леса у подножия креста и воспитали в деревне. Какая-то магическая и таинственная связь соединяет его со знаком креста. Изображение креста всегда его спасает, приходит ему на помощь, и он трепещет перед его таинственной силой и поклоняется ему. Юноша любит девушку и готов жениться на ней. Юлия, так зовут эту девушку, совласна, но отец ее и брат противятся. Брат Юлии оскорбляет юношу, вызывает его на поединок и погибает.

Счастье молодых людей расстроено. Юлия в монастыре, ее возлюбленный Эусебио стал разбойником.

Нет преступления, которого бы не мог совершить этот отверженный человек. Он грабит и убивает людей, он насилует женщин. Целая округа страдает от его злодеяний. Узнав о том, что любимая им девушка стала монахиней, он ночью проникает в монастырь, пробирается в келью к спящей. Она не могла быть его женой, теперь она станет его любовницей — здесь, в обители бога, в монастыре.

Что это — презрение к богу, своеобразное богоборчество? Отнюдь нет. Эусебио остается столь же религиозным, как и был.

Юлия просит его уйти, она противится его желаниям, но разбойник непреклонен, он горит страстью. Наконец, девушка сдается. Грех должен совершиться. Но на обнаженной груди Юлии разбойник видит знак креста и в ужасе бежит. Теперь очередь за Юлией. Она возмущена, теперь она пылает страстью. Она покидает монастырь, ища возлюбленного.

Кроткая Юлия стала демонической женщиной. По дороге в лес, где скрывается со своей шайкой Эусебио, она совершает несколько гнусных убийств, без всякой на то причины. Убивает людей, оказавших ей гостеприимство или помощь, убивает из одного желания убивать.

Я ангел, павший с высей неба,
Я демон, потому что, павши,
Раскаянья не ощущаю...
Узнай, что мне не только было
Усладой — делать преступленья,
Но мне желанно повторять их,¹ —

говорит Юлия о себе.

¹ Пьесы Кальдерона цитируются в переводе К. Бальмонта.

Трагическая развязка в лесу, у подножия креста, там, где некогда Эусебио был найден младенцем. Сюда пришла Юлия, ища, помогаясь любви покинувшего ее человека; сюда с отрядом крестьян пришел ее отец, чтобы убить Эусебио. В последнюю минуту тайна, магической сетью опутавшая грешную семью, раскрывается: Юлия и Эусебио связаны кровным родством, они — брат и сестра. Умерший Эусебио воскресает на мгновение, чтобы получить отпущение грехов; Юлия, над которой отец занес карающий меч, исчезает, как дым. Ее спасли молитва перед крестом и обет посвятить себя замаливанию грехов.

Итак, два страшных грешника прощены, прощена «нагроможденность злодеяний». «Так много значит преклонение перед крестом», — заключает автор. В мрачном колорите выдержана вся пьеса. Злодейство, порок, братоубийство, кровосмесительное влечение — все привлечено сюда. И надо всем, как символ грозной воли бога, владычествует крест, его кроваво-красный знак, пылающий на груди прощенных грешников.

Люди не вольны в своих поступках, они — жалкие игрушки в руках всевышнего. Пусть в пьесе изображены сильные люди, сильные страсти, тем разительнее их ничтожество перед всеподавляющей и непостижимой мощью жестокого бога.

Бог Кальдерона — жестокий бог. Это бог инквизиции, бог контрреформации, бог католической реакции, бог, наводящий ужас. Здесь нет самого главного для искусства — любви к человеку. Недаром Тургенев противопоставил сурового мистика Кальдерона Шекспиру, «самому гуманнейшему, самому антихристианскому драматургу.

С годами, однако, фанатизм Кальдерона становится менее свирепым, и в его творчестве зазвучат более мягкие тона. Его зрелая пьеса «Жизнь есть сон» покажет всю глубину отчаяния драматурга, но идея человеколюбия уже займет в ней свое место. «Это самая величественная драматическая концепция, какую я когда-либо видел или читал. В ней царит дикая энергия, глубокое и мрачное презрение к жизни, удивительная смелость мысли рядом с фанатизмом непреклонного фанатика»¹, — писал Тургенев о драме «Жизнь есть сон».

Действие происходит в Польше (Полонии), но указание на место действия не имеет никакого значения. Перед нами философия в лицах и картинах, философская аллегория. Характеры лишь едва намечены и философски символичны.

Пьеса открывается мрачной картиной. Обрывы, крутые скалы, мрачная башня, сумерки. Появляются Росаура, женщина в мужской одежде, и с ней Кларин, шут. Зачем они здесь? Что прив-

¹ Письмо к Полине Вярдо от 25 октября 1847 г. И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. II, изд. «Правда», 1949, стр. 72—73.

лекло их сюда? Женщина выражается туманно. Какие-то беды гнетут ее сердце, что-то роковое носит ее по безбрежным и неприютным просторам мира. «В слепом отчаянье пойду я меж скал запутанной тропой», — загадочно говорит она, и мы не знаем, кто она. Ясно лишь, что отчаяние владеет ее сердцем. Она идет, куда влечет ее судьба, «иной не ведая дороги», а судьба ее ужасна. И все здесь ужасно, даже солнцем здесь недовольны «за то, что светит так светло», и край, в который прибыли загадочные путешественники, бесплоден, он в песках своих пустынь «кровью вписывает след» пришельцев.

Это символично-философское вступление уже намечает идейную концепцию пьесы. Мир кошмарен, мир враждебен человеку. Человек жалок, ничтожен, он страдает, стонет. «Но где ж несчастный видел жалость?» Ни жалости, ни помощи, ни сочувствия не найдет человек в мире. Так мыслит драматург.

Чем дальше мы читаем пьесу, тем мрачнее и безысходнее представляется нам ее жизненная философия.

Странники видят башню, открытую дверь, «ни дверь, а пасть», а в ней «ночь роняет дыханье темное свое». Из башни несутся тяжкие вздохи, подобные стону. Кто это стонет? Кто этот новый страждущий человек? Уж не предвещает ли он новые беды? Кларин и Росаура в смятении, хотят бежать, но не могут, ноги от ужаса стали тяжелее свинца. В башне — «труп живой», и башня — его могила. Он прикован к стене цепями, на нем звериная шкура и сам он полузверь, получеловек.

Христианская символика раскрывается. Мир земной — тюрьма для человека. Человек страдает, прикованный цепями к своей судьбе. Но почему же должен страдать человек? В чем его вина? Какое преступление он совершил? Католик Кальдерон ответит нам на этот вопрос: вина человека в том, что он живет на земле; «грех величайший — бытие», и преступление человека в том, что он посмел появиться на свет; «тягчайшее из преступлений — родиться». Вот она, философия пессимизма, философия отчаяния, философия, проповедуемая католической церковью в противовес ренессансному гуманизму, подавляемому ею.

Эти мысли в пьесе высказывает принц Сехисмундо, заключенный в башне. Мы узнали, наконец, тайну происходящего на сцене. Польский король Басилио получил некогда отчет астролога, касающийся грядущей судьбы его сына Сехисмундо. Принц вырастет злым и жестоким. Совершить страшные преступления написано ему на роду. Так предвещают звезды. Король, дабы избежать предначертаний судьбы, помещает сына в тюрьму и держит его там долгие годы на попечении верного Клотальдо. Однако по прошествии многих лет у короля возникли сомнения: правильно ли он поступил, не лгут ли звезды? И вот решено провести испытание. Усыпленный принц перенесен во дворец, ему передана вся власть в государстве. Как-то поведет он себя?

Сехисмундо проснулся в роскошной спальне короля. Толпы слуг исполняют его желания и даже его суровый тюремщик Клотальдо является, чтобы смиренно припасть к его ногам. Клотальдо сообщает ему тайну его рождения. Сехисмундо возмущен: его насильно отторгли от мира, его мучили и терзали, из человека сделали полужверя! О, теперь он будет мстить жестоко!

Знаменателен его разговор с королем, который пришел обнять его:

Меня ты, будучи отцом,
К себе не допускал бездушно,
Ты для меня закрыл свой дом,
И воспитал меня, как зверя,
И, как чудовище, терзал,
И умертвить меня старался...

Все символично в пьесе Кальдерона, и эта речь Сехисмундо полна глубокой философской символики. В данном случае несчастный и безумный принц олицетворяет собой тех мятежных грешников, которые обращают к богу свой протест. Бог дал людям жизнь, и он же требует от них страданий; он закрыл им доступ в свой дом, то есть на небо, в рай, он терзает их. Разве бог не тиран, как тиран в глазах Сехисмундо его отец Базилио? Дать жизнь и отнять счастье, не значит ли это отнять самое жизнь?

Когда бы ты мне жизни не дал,
Я б о тебе не говорил,
Но раз ты дал, я проклинаю,
Что ты меня ее лишил, —

говорит Сехисмундо своему отцу, как грешники говорят богу. Дать жизнь — это великое благодеяние, славный, благороднейший акт; но дать жизнь и превращать ее в ад, в сплошное страдание — это низость, бессмысленная жестокость, позорный, гнусный вид тирании. Кальдерон не сочувствует этому мятежу, он постарается развенчать эту философию протеста, но как большой художник он не мог не изложить ее красноречивыми устами героя. Эта богоборческая философия с самых отдаленных веков христианства смущала умы людей и внушала немало беспоконийств блюстителям религиозной догмы. В XVIII столетии, в момент самого ожесточенного наступления на христианство, Вольтер писал о боге в своей философской поэме «За и против»:

Слеп в милостях своих, слеп в ярости своей,
Едва успев создать, он стал губить людей.

Церковь оправдывала жестокость бога «первородным грехом», но протестующий ум человека не мирился с этим объяснением. Веками среди богословов длились споры о том, волен или не волен человек в своих поступках; если волен, то зачем всемогущий бог позволяет человеку творить зло; если человек не

волен в своих поступках, то как согласовать понятие о милосердии бога с мстительным преследованием человека за зло самого же бога, совершенное руками человека? Так рассуждали средневековые философы-богословы. В речи Сехисмундо отразились многие из этих суждений:

О небо! Я узнать хотел бы,
За что ты мучаешь меня?
Какое зло тебе я сделал,
Впервые свет увидев дня?
Какая ж это справедливость?..

И действительно, Сехисмундо никакого зла не совершил, но от рождения был заключен в тюрьму за какие-то преступления, которые лишь должен совершить по повелению неба. Понстине — «какая ж это справедливость?».

Кальдерону доступен широкий размах мысли. Не это ли поднимает его над рядовыми пропагандистами католицизма? Он способен оценить мир, человека, и вопреки христианскому учению о презрении к женщине как к существу богомерзкому (и поныне в церквах женщине воспрещен вход в алтарь), вопреки этой варварской точке зрения на женщину, Кальдерон, католик и фанатик, способен не только оценить, но и опозитизировать женскую красоту. Послушайте его Сехисмундо:

Читать мне в книгах приходилось,
Что бог, когда творил он мир земной,
Внимательней всего над человеком
Свой зоркий взгляд остановил, —
То малый мир: так в женщине он, значит,
Нам небо малое явил.
В ней больше красоты, чем в человеке,
Как в небесах, в сравнении с землей.

Предначертание бога должно свершиться. Сехисмундо, обретя власть, безумствует. Он бросает в пропасть поспорившего с ним слугу, он вступает в поединок с московским герцогом Астольфо, своим двоюродным братом, он хочет силой овладеть Росаурой, он покушается на жизнь Клотальдо, он угрожает даже отцу. Басилио пытается смягчить его. Он призывает его к человеколюбию и покорности. «Ты, гордый, возлюбивший зло... Смирись!». Снова и снова, как рефрен, звучит в пьесе ее основная тема: «Жизнь есть сон».

«Быть может, ты лишь спишь и грезишь», — неоднократно повторяют неистовому и озлобленному юноше. Наконец, отчаявшись исправить сына, король снова отправляет его в башню, дав ему предварительно снотворного.

И опять Сехисмундо закован цепями. Все виденное и пережитое ему кажется сном. Только теперь он постигает тщету жизни. Зачем страсти, зачем честолюбие, зачем поиски наслаждений,

зачем даже само счастье — ведь все это только сон! «Спит царь, и видит сон о царстве, и грезит вымыслом своим», спит богач, и ему во сне видится богатство; спит бедняк, жалуясь на судьбу, кого-то укоряя, не зная, что жизнь жалкая его — всего лишь сон, «и каждый видит сон о жизни».

Все стремятся к счастью, торопятся, ищут, борются, а жизнь — безумие, ошибка, и лучший миг в жизни, миг радости, блаженства, счастья, есть всего лишь заблуждение.

Какой же вывод делает Сехисмундо? — Надо отказаться от борьбы, от протеста и смириться:

...так сдержим же свирепость,
И честолюбье укротим,
И обуздаем наше буйство, —
Ведь мы, быть может, только спим.
Да, только спим...

Теперь Сехисмундо преображается. Ничто уже его больше не тревожит. Он приобретает душевный покой, и когда восставшие войска освобождают его, он неохотно идет на бой. Король Басилио вынужден покориться и пасть на колени перед своим сыном, но Сехисмундо уже не тот, что был вначале: он мудр, справедлив, гуманен. И все это ему дало познание той глубокой премудрости, что жизнь есть сон.

Басилио был неправ, отторгнув сына, подвергнув его пытке одиночного заключения. Он хотел воспротивиться судьбе, но тщетно. Он тоже проявил ненужную гордыню. Предначертанное должно совершиться, человек бессилён отвратить волю бога. Так рассуждает поэт-католик.

Он отвечает и на тот вековечный вопрос, который волновал верующих и сомневающихся людей: почему бог лишил человека свободы воли? Когда бы человек обрел полную свободу действий, он в безумной гордыне своей перестроил бы, перекроил мир в угоду случайным прихотям, он разрушил бы даже солнце.

Быть может, именно затем-то,
Чтоб этого не мог ты сделать,
Ты терпишь пыне столько зол, —

говорит Кальдерон устами героев своей пьесы. Эти стихи обращены к человеку, гордому, непокорному человеку, олицетворением которого служит Сехисмундо, восклицаящий:

О, небо!
Как хорошо, что ты лишило
Меня свободы! А не то
Я стал бы дерзким исполном...

Образ Сехисмундо — образ-аллегория. В нем мало черт конкретного человека. В известной степени это несколько видоизме-

ненный образ Сатаны, как его создало средневековое мировоззрение, образ падшего ангела. В начале пьесы — непокорный, буйный мятежник, закованный в цепи богоборец; в конце — раскаявшийся грешник, смирившийся и прощенный.

Кальдерон — не только поэт-католик, проповедник христианства. Он вместе с тем — преданный служитель короля. Верность королю — превыше жизни и даже чести. Когда герою его пьесы Клотальдо предстояло спасти дочь, нарушив приказ главы государства, он отказался это сделать:

Не предпочтительней ли жизни
И чести — верность королю? —

спрашивает он. Сехисмундо, освобожденный из темницы взбунтовавшимися солдатами, прощает своего тюремщика Клотальдо, ибо тот исполнял волю короля, и строго наказывает солдата, освободившего его, ибо он, спасая его, нарушал приказ своего короля.

Такова логика монархической субординации, которой строго придерживается испанский драматург.

В критической литературе Кальдерона часто представляют узким фанатиком, не знавшим ни страха, ни сомнений в своей религиозной и сословной (дворянской) нетерпимости. Творческое наследие драматурга дает основание для таких суждений. Однако творчество Кальдерона не однополюсно. Мы уже называли его пьесы «Саламейский алькальд» и «Дама-невидимка».

Назовем еще одну удивительнейшую для Кальдерона, для всей его системы взглядов пьесу «Любовь после смерти» (1651).

Перед нами Кальдерон, его творческая манера, его почерк, и вместе с тем кажется, будто это — кто-то иной, не похожий на него. Пьеса овеяна теплотой гуманизма, исполнена уважения к другим народам.

Еще в пьесе «Жизнь есть сон» Кальдерон вложил в уста короля Басилио благородную проповедь гуманизма. Сехисмундо, едва обретя власть, убивает раздосадованного его слугу. Что значит слуга для всемогущего владыки? В пьесе этому человеку не дано даже имени. Но Басилио, спешивший обнять сына, в ужасе отступает. Сын совершил убийство, сын осквернил себя:

Ты в гневе совершил убийство?
Так как же мне тебя обнять,
Когда рукой коснусь о руку,
Умеющую убивать?

Кто бы ни был слуга, как бы низко на социальной лестнице он ни стоял, — он человек. И король, как бы высоко ни вознесли его над людьми, — тоже человек. «И самый сильный отвечает своей природе, — восклицает Басилио. — Природе человека!»

Пьеса «Любовь после смерти» рассказывает о мятеже морисков в Испании и жестоком избиении восставших. Мориски — часть мавров, оставшихся в Испании после Реконквисты, — составляли угнетаемое национальное меньшинство испанского населения. В XVI столетии они были насильственно обращены в христианство. Это не улучшило их положения, они подвергались систематической травле и преследованиям, грабежам и погромам. В 1568—1570 годах произошло восстание морисков Андалузии. В XVII столетии мориски сотнями тысяч изгонялись в Африку.

В своей пьесе Кальдерон показал морисков героями. Они отстаивают право на жизнь, на человеческое достоинство, на любовь, на счастье. В минуту, когда совершилась помолвка дона Альваро и его невесты доньи Клары, в самую счастливую для них минуту вдалеке раздался бой барабана. Шли испанские войска. Символически звучат слова молодого жениха:

...стал я счастлив.
И только солнце с высоты
На это счастье посмотрело,
Как предо мною в сей же час
Под звон испанского оружия
Тот свет пленительный погас.

Мориски храбро защищались. Но чем же все кончилось? Город был разрушен, сожжен, жители-мориски перебиты. «Горы огней» и «моря крови»!

Донья Клара, прекрасная возлюбленная храброго дона Альваро, зверски убита. Мечтам молодых не суждено было осуществиться.

Кальдерон верен себе и здесь, его барочная поэзия полна кладбищенских мотивов: «кто ждал, любя, постели брачной и встретил гроб»; «образ милый, что божеством его являлся, пред ним явился как мертвец». Однако здесь не отвлеченно-пессимистическое философствование, а конкретное зло социальной жизни. Удивительное превращение произошло с Кальдероном! Поэт-католик, он не находит слов осуждения «неверным», которые хотя и обращены в христианство, но еще живут законами своего алькорана. Испанец-аристократ, он полон симпатий к угнетенным инородцам и рисует их благородными, отважными, красивыми людьми. Поборник христианской аскезы, он воспекает (и какими стихами!) красоту любви, красоту женщины, красоту мира.

Здесь, на зеленом этом склоне,
Где, пышноцветна и нежна,
Цветы на всенародный праздник
Сзывает ясная весна,
Чтобы в собранье этом ярком
Сильнейшей в чарах красоты
Царице-розе присягнули
В повиновении цветы, —
Моя прелестная супруга...

А ведь Кальдерону, когда его рука писала эти стихи, было уже 50 лет. «Среди лиц, высказывавших свои суждения о Кальдероне, есть достопримечательные люди, называвшие его писателем инквизиции. Если бы они прочли драму «Любовь после смерти», не говоря уже о драмах «Люис Перес Галиснец» или «Саламейский алькальд», они должны были бы несколько изменить свой приговор», — справедливо писал Бальмонт — переводчик Кальдерона. Нельзя не согласиться с ним, однако нельзя и смягчать той оценки действительно темных сторон идеологии испанского драматурга, о которых мы уже говорили.

Время и среда наложили на его мировоззрение свою печать. Отдельным людям, выдающимся умам, удается иногда возвышаться над предрассудками и заблуждениями своего века. Кальдерону это сделать не удалось. Его пьесы «Любовь после смерти», «Саламейский алькальд» и некоторые другие показывают, какие чудесные качества человека, мыслителя, творца в нем были задавлены, заглушены его мрачной современностью.

Духовные действия

Жанр духовной драмы (ауто сакраментале) пользовался всеми испанскими драматургами. Духовные драмы поэтам заказывали городские власти, за них хорошо платили. Представление их было обставлено с большой пышностью на городской площади в день праздника тела господня при огромном стечении народа. Площадь занимали простолюдины, балконы домов — аристократы и богачи.

Кальдерон был лучшим мастером духовных драм. Этот жанр ему был близок по духу. Приведем для примера ауто «Пир Валтасара». Здесь библейские образы, здесь аллегорические фигуры Суетности, Идолопоклонства, Мысли, Смерти и т. д.

На сцене — пророк Даниил и шут по имени Мысль. Мысль, по идеологии католицизма, греховна. Вспомним изречение одного из теоретиков христианской церкви Тертулиана: «Верю, хоть это и нелепость». К богу ведет слепая вера, мысль же порождает сомнение, она — изобретение дьявола. Поэтому здесь мысль представлена в образе шута.

Мысль сообщает, что Валтасар должен жениться на восточной царице Идолице (Идолопоклонство). Даниил горько сетует по поводу вавилонского пленения. И вот появляется Валтасар в окружении пышной свиты. Он и его жена Суетность встречают Идолицу, которая должна быть второй супругой царя. Обе женщины клянутся в верности и предвещают царю владычество над всей землей. Они говорят, что вскоре будет завершено строительство вавилонской башни. Веселится царь Валтасар. В гордом самоослеплении он уже видит себя царем вселенной и высокомерно восклицает: «Кто же осмелился восстать на меня!» Тогда выступает молчавший до сих пор пророк Даниил. «Тебя покарает рука господя», — заявляет он. Возмущенный

царь велит наказать дерзкого, но никто не может подойти к посланцу небес. Смушенный царь уходит. Даниил обращается к богу с просьбой покарать своим судом великого грешника Валтасара. Как из-под земли вырастает черный рыцарь по имени Смерть. Вместе с Мыслью он идет в сад.

Пышно пирует царь Валтасар. Обе жены услаждают его досуг. Шут Мысль смешит царя, отвлекая его от угрызений совести. Смерть же нашептывает ему мрачные истины: сын праха, прахом станешь ты. Все бrenно в мире, и бrenно твое величие и т. д. Царь в ужасе бежит в беседку, усыпанную благоухающими цветами. Здесь Суетность и Идолица убаюкивают его, и царь засыпает. Так мысль, наслаждение и сама красота мира отвлекают человека от благочестивого настроения, от покаяния, от служения богу. Но бог всемогущ и мстителен, он не потерпит пренебрежения к себе.

Царь видит сон (излюбленная Кальдероном тема). Перед ним появляются призраки. Они символизируют пустоту и призрачность человеческих желаний. Наконец, перед глазами Валтасара появляется его же собственное изображение — медная статуя, перед которой склоняются ниц народы, как перед ликом бога. Бог презрит эти кумиры, сделанные руками человека. «Смирись и покаяйся!» — звучат голоса. И в ужасе пробуждается царь. Он напуган, потрясен, он готов покаяться, но зов страсти и наслаждений сильнее его воли. И снова пирует Валтасар. Гремят кубки, льется вино, мужчины ласкают женщин. Идолица и Суетность, как бы издеваясь над богом, приносят на пир священные сосуды и оскверняют их нечистым своим прикосновением. В пышной толпе, как грозное предзнаменование, то здесь, то там появляется Смерть.

Наконец, переполнилась чаша терпения бога. Мрак спустился на землю. При раскатах грома и блеске молний гигантская рука чертит огненные буквы, возвещающие царю смерть. И тут-то Смерть поражает царя. Пророк Даниил превращает пиршественный стол в священный алтарь с хлебом и вином. Идолица, потрясенная всем виденным, склоняется перед всемогущим единым богом.

Так возвеличивались идея бога и теория аскетизма, так поэт пел о призрачности земного счастья, земной красоты и утверждал красоту самоотречения.

Художественные особенности драматургии Кальдерона Кальдерон не писал теоретических трактатов об искусстве драматургии, но пьесы его построены по строгой системе, избранной им. Они делятся обычно на три части, хорнады (jornada), что означает в переводе «дневной этап». В пьесах обычно присутствует шут. Шут Кларин — единственно веселый человек во всей пьесе «Жизнь есть сон», но и его остроумие довольно сумрачно:

Такие сны я видел ночью,
Что в голове землетрясение:
Рожки и фокусы и трубы,
Толпа, процессии, кресты,
Самобичующихся лики;
Одни восходят вверх, другие
Нисходят, падают, увидев,
Что на иных сочится кровь...

Перед нами средневековая Испания с ее мрачным фанатизмом, кострами инквизиции, с крестами, процессиями и самобичующимися кликушами.

Кларин, единственный в пьесе человек, позволяющий себе улыбку и шутку, становится трагичнейшим существом: его сажают в тюрьму за то, что он знает много тайн о высокопоставленных лицах, затем он гибнет, случайно и бесславно. Зачем он жил, зачем пошел сопровождать московскую принцессу Росауру в далекую Полонию, подвергая себя опасностям, — так и осталось для зрителя тайной. Кальдерон вводит в пьесу несколько сюжетных линий, не думая о единстве действия (Сехисмундо — Базилио — Клотальдо, Астальфо — Росаура — Клотальдо), для него важно лишь единство основной мысли пьесы.

Персонажи пьес Кальдерона произносят длинные монологи, и все философствуют — и слуги, и принцы, и короли.

Кальдерон любит сравнения, метафоры сильные и смелые. Здесь сердце — птица, здесь глаза — окна сердца, о котором говорится:

В груди моей крылами бьется, —
И так же, как тюремный узник,
На улице услышав шум,
Хотел бы разломать засовы,
И, чувствуя свое бессилье,
Спешит скорей взглянуть в окошко, —
Оно, тревогу услышав,
Не зная, что там происходит,
Спешит разведать, что случилось,
И заблестевшими глазами
Глядит из окон сердца — глаз.

Этот риторический пафос, эта приподнятая над просторечием образность создают впечатление силы чувств, перед нами как бы не люди, а титаны с титаническими страстями.

Пушкин писал: «Кальдерон называет молнии огненными языками небес, глаголющих земле. Мильтон говорит, что адское пламя давало токмо различать вечную тьму преисподней.

Мы находим эти выражения смелыми, ибо они сильно и необыкновенно передают нам ясную мысль и картины поэтически»¹.

¹ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, изд. АН СССР, 1951, стр. 66.

Пушкин справедливо оценил достоинство риторической приподнятости Кальдерона. Она вызывалась творческими замыслами драматурга, в ней следует видеть не слабость, а силу испанского поэта. «Если наши чопорные критики сомневаются, можно ли дозволить нам употребление риторических фигуров и тропов, о коих они могли бы даже получить некоторое понятие в предуготовительном курсе своего учения, что же они скажут о поэтической дерзости Кальдерона, Шекспира или нашего Державина»¹, — писал Пушкин.

Кальдерон, поэт отчаяния, певец трагичнейшей дисгармонии мира, непримиримых противоречий, любит в речи сопоставлять противоположные вещи, взаимоисключающие понятия: «От страха я — огонь и лед»; «Я интриган из интриганов, свой человек в чужом»; «Я умираю, чтоб смотреть, но пусть умру, тебя увидев»; «Коль так расстроен инструмент, что воедино слить желает обманность слов и правду чувства...» и т. д.

Кальдерон жил в эпоху гонгоризма. Поэт барокко, он был собрат Гонгоры, и многое в его метафорах и сравнениях напоминает напыщенный слог, вошедший в моду в Западной Европе в XVII столетии. В пьесе «Жизнь есть сон» шут Кларин в духе гонгоризма описывает бегущего вдаль коня, сравнивая тело коня с землей, его дыхание — с воздухом, «пену уст» — с морскими волнами. Словом, конь, как и земля, подобен хаосу (во всей различности своей) (и здесь дисгармония, и здесь хаос!), конь — «чудовище огня, земли, морей, ветров».

Эпоха разгула католической реакции и инквизиции отразилась даже в образной системе Кальдерона. Вот одно сравнение из пьесы «Любовь после смерти»:

...как зажженные костры,
Все улицы се пылают,
Угрозы шлют далеким звездам.

Язык Кальдерона энергичный, сильный, речь напряженная, страстная, в ней много «кинжальных» слов, как говорил его переводчик Бальмонт.

¹ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, изд. АН СССР, 1951, стр. 212.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЙ ОБЗОР

Исторические условия развития литературы

Франция в XVII столетии — самая могущественная страна в Западной Европе. Лишь в конце века ее начинает постепенно опережать Англия. В области культуры XVII век во Франции плодотворен и обилен. После первого представления трагедии Корнеля «Сид» (1636) французская литература идет семимильными шагами вперед. Воспользовавшись художественным опытом двух соседних стран, Италии и Испании, и продолжая традиции своей национальной литературы, французские поэты и писатели создают произведения, которые войдут потом в фонд мировой культуры.

Большой внешнеполитический и культурный перевес Франции среди стран Западной Европы в XVII столетии был достигнут не сразу и обусловлен значительной внутренней экономической и политической перестройкой, происшедшей в стране.

XVI век завершился для Франции приходом к власти Генриха IV, трезвого политического деятеля, сумевшего понять нужды государства и найти правильные пути разрешения тех внутренних конфликтов, которые раздирали страну в течение долгого и трагического для народа периода так называемых религиозных войн. Протестантам (гугенотам) была предоставлена свобода вероисповедания и некоторая политическая независимость.

Генриху IV не удалось окончательно подчинить себе крупных феодалов. Он сумел лишь в известной, весьма относительной степени добиться укрепления престижа верховной, королевской власти путем весьма разумной для того периода политики опоры на буржуазные слои городов и тактики некоторой уступчивости по отношению к феодалам, еще помнившим времена, когда король был «первым среди равных» в кругу князей и герцогов.

Генрих IV постепенно, шаг за шагом, сужал поле политической самостоятельности феодалов и укреплял централизованную в государственном масштабе монархическую власть.

«...абсолютная монархия, — писал Маркс, — возникает в переходные эпохи, когда старые феодальные сословия разлагаются, а средневековое сословие горожан складывается в совре-

менный класс буржуазии и ни одна из спорящих сторон не взяла еще перевеса над другой»¹.

В 1610 году Генрих IV пал от руки подосланного убийцы на одной из узких улиц Парижа. Престиж королевской власти, державшийся в значительной мере на личном авторитете Генриха IV, пошатнулся. Его сыну, провозглашенному королем под именем Людовика XIII, было только девять лет. Власть попала в руки матери несовершеннолетнего короля, Марии Медичи, итальянки по происхождению, женщины, лишенной каких-либо политических дарований. Регентша тотчас же окружила себя фаворитами-авантюристами (Кончини, Люиньи), столь же бездарными в политике, как и она сама.

Французские феодалы решили, что настал момент реванша, что можно, воспользовавшись слабостью королевской власти, вернуть былые привилегии. В 1614 году были созданы Генеральные штаты, представители трех сословий Франции — духовенства, дворянства и городской буржуазии. Но снова, как и в давние времена, начались разногласия. Каждое сословие тянуло в свою сторону. Дворяне хотели новых привилегий, купцы, наоборот, требовали отмены всяких привилегий для дворян и распространения на дворян обязанности платить налоги.

Вопросы остались нерешенными, штаты разошлись, но и те и другие поняли, что нужна королевская власть, для дворян — как защита от простолюдинов, для буржуа — как защита от дворян.

Так при всей своей слабости королевская власть сохранила свои политические позиции.

В 1624 году, когда Людовик XIII смог уже править самостоятельно, на политическую арену выступил кардинал Ришелье. Долго, методично, опутывая мешавших ему людей сетью интриг, использовав даже королеву-мать, Ришелье пробирався к власти. И в конце концов он добился своего, став первым министром короля.

Людовик XIII был недалеким человеком. Он хорошо владел шпагой, любил войну ради спортивного азарта, хорошо пел, рисовал, возился с птицами и собаками, а на балах был учтивым кавалером. Что касается государственных дел, то здесь он чувствовал себя, как в дремучем лесу, и полностью передоверил правление государством своему первому министру. На Ришелье жаловались королю, против него интриговала сначала королева-мать Мария Медичи, потом королева-жена Анна Австрийская; король и сам тяготился своей зависимостью от первого министра, он не раз готов был сбросить с себя его суровую руку, но лишь только он вспоминал, что ему придется самостоятельно решать вопросы, думать о финансах и налогах, о

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. V, 1929, стр. 212.

распре сословий, как вся его решимость пропадала. Ришелье правил единолично и бесценно вплоть до своей смерти (1642). Король пережил его лишь на полгода.

За восемнадцать лет правления Ришелье было завершено созидание монархического государства. То, что начал Генрих IV, закончил кардинал Ришелье. Он не отказался от политики религиозной терпимости, провозглашенной Генрихом IV, гугенотам была предоставлена полная свобода вероисповедания. Но политические права он у них отобрал. Цитадель гугенотского сопротивления, крепость Лярошель, была взята измором, гугенотские замки скрыты. Ришелье не потерпел никакой политической независимости и в стане феодалов. Он приказал им самим уничтожить свои укрепленные замки и бастионы. Когда герцог Монморанси воспротивился этому, Ришелье приказал его казнить.

Чтобы подчинить единому политическому центру французские провинции, он учредил особую должность интенданта, наделив последнего всеми судебными, административными и финансовыми полномочиями. Властью этих строго подчиненных центру государственных чиновников он осуществлял общую государственную политику на местах.

Королевская власть приобрела огромную силу. Ришелье регламентировал и подчинил единому правительственному органу все стороны государственной, общественной и культурной жизни страны. В 1634 году была основана Французская Академия, задуманная как учреждение, строго подчиненное государству. Ришелье неусыпно следит за всем. Трагедия Корнеля «Сид», не понравившаяся ему (Ришелье и сам писал трагедии), была подвергнута суду Академии.

Ришелье покровительствовал купцам и промышленникам, видя в развитии торговли и внутреннего производства залог экономического процветания страны. Он создал постоянную армию и флот. Его налоговая политика была настолько жесткой, что вызвала ряд крестьянских восстаний (в 1636—1637 годах в Сентонже, Ангумуа, Пуату, Гиени, в 1639 году в Нормандии восстание «босоногих»), которые были со всей свирепостью подавлены.

Эта жестокость политики Ришелье была осуждена первым поэтом его времени Корнелем, который в трагедии «Цинна» прославляет гуманные формы правления, используя в качестве исторического примера рассказ древнеримского писателя Сенеки о «милосердии» Августа.

Таков первый этап созидания французской сословной монархии в XVII столетии.

После смерти Людовика XIII наступила пора, аналогичная той, которая была в начале его правления. Его сыну Людовику XIV исполнилось всего лишь пять лет. Королева-мать Анна

Австрийская была объявлена регентшей. Правление взял в свои руки ее фаворит кардинал Мазарини.

Снова поднялась беспокойная знать. Последняя вспышка антиправительственной оппозиции дворян получила в истории название Фронды (так именовалась запрещенная в городе детская игра). Словечко было как-то иронически применено к оппозиционной знати и вошло в обиход. В течение четырех лет (1648—1652) феодальная клика, используя недовольство бедноты, вела войну против правительства. Были моменты революционного выступления городских низов (день баррикад 26 августа 1648 г.). Но в конце концов народ отошел от Фронды, убедившись в антинародных интересах руководителей движения.

В 1661 году умер Мазарини. Двадцатитрехлетний Людовик XIV заявил, что хочет править самостоятельно («Я буду сам своим первым министром»), и более полувека (до 1715 года) находился у правительственного руля.

Правление Людовика XIV следует условно разделить на два периода. Первый период характеризуется новым, после смут Фронды, усилением королевской власти. Король опирается на талантливых политических деятелей, провозглашает политику меркантилизма (поощрения торговли и национальной промышленности). Второй период известен как период упадка монархии Людовика XIV. Король ведет ряд неудачных войн (третья война с Голландией, 1687—1697, война за «Испанское наследство», 1701—1714).

Король отказывается от политики религиозной терпимости и отменяет в 1685 году Нантский эдикт, изданный еще Генрихом IV и дававший гугенотам свободу вероисповедания. Толпы гугенотов — купцов, ремесленников — покидают страну, нанеся тем самым огромный ущерб хозяйственной жизни.

Конец XVII века печален для Франции. Страшное перенапряжение истощило силы народа. Крестьянство живет в ужасающей нищете. Лабрюйер так рисует облик французского крестьянина своего времени: «Перед вами какой-то особый вид диких животных мужского и женского пола, распространенных в сельских местностях, — черных, с синевато-свинцовым цветом лица, голых, с телом, обожженным солнцем. Они прикованы к земле. Они копаются в ней с непреодолимым упорством. Кажется, что существа эти обладают речью, и, когда они распрямляются, видишь, что у них человеческие лица. И действительно, это люди. Ночью они удаляются в свои берлоги, где питаются черным хлебом и кореньями.

Они освобождают других людей от труда возделывания земли, от необходимости сеять и собирать урожай, чтобы жить, и они заслужили право не иметь недостатка в хлебе, который сами же добывают!»

Расин, деликатный и мягкий человек, пытался раскрыть королю глаза на положение вещей, подав ему «Записку о народной нищете», но вызвал лишь гнев своевольного монарха. Король был дряхл. Вместе с ним одряхлел и тот абсолютистский политический строй, который в начале века еще был необходим Франции. Теперь абсолютизм уже ничего не мог дать историческому прогрессу и превратился в неповоротливую колымагу, загораживающую дорогу новым силам. Справедливо писал французский историк прошлого столетия Гизо: «Постарел не один Людовик XIV; не он один ослабел к концу своего царствования; постарела, ослабела вся абсолютная власть»¹.

**Классицизм—
главное
стилевое
направление
во французской
литературе
XVII столетия**

Из трех стилевых направлений, которые господствовали в западноевропейской литературе XVII столетия, во Франции, как ни в одной другой стране, восторжествовал классицизм. Франция дала классические образцы литературы этого направления. Классицизм здесь достиг своего высшего совершенства. Здесь откристаллизовалась и теория классицизма.

Французские классицисты сумели сочетать опыт античной литературы с национальными традициями своего народа, что не удалось сделать классицистам других стран.

Традиции ренессансного реализма XVI столетия были продолжены в художественной прозе, главным образом в романе. Барочное направление проявило себя в аристократической, так называемой прециозной литературе, а также в творчестве позднего Расина («Аталия»).

Однако это были сторонние, побочные направления, тогда как классицизм являл собой во Франции основной тракт, по которому шла художественная мысль народа.

Классицизм был порожден эпохой Возрождения, и родиной его была Италия. Он возник вместе с возрожденным античным театром и первоначально мыслился как прямое противопоставление «варварской» средневековой драматургии. Поэтому наиболее яркое воплощение классицизм получил прежде всего в драматургии. Гуманисты эпохи Возрождения отвергли средневековую драму, хотя последняя уже успела накопить некоторый опыт и приспособиться к художественным вкусам народа. Они решили умозрительно, без всякого учета своеобразия эпох и народов, возродить трагедию Еврипида и Сенеки, комедию Плавта и Теренция. Они были и первыми теоретиками классицизма (Ю. Скалигер). Видя, и не без основания, в античной драме образец художественного совершенства, они рассудочно установили некие непреложные и вечные законы театра,

¹ Ф. Гизо, История цивилизации в Европе, Спб., 1892, стр. 258.

исходя из тех закономерностей, которые заметили в театре античном.

В Италии, родине классицистического театра, вплоть до XVI столетия широкой популярностью пользовались «духовные представления» (*sacre rappresentazioni*), подобные испанским ауто сакраментале. Однако гуманисты уже начали ставить трагедии Сенеки. Триссино (1478—1550) в 1515 году написал по образцу трагедий Софокла и Еврипида трагедию «Софонизба», взяв сюжет из римской истории по рассказу Тита Ливия.

Правильность, рационалистическая строгость и логичность развития сюжета, скудость сценического действия, абстрактность художественного образа, многословные диалоги и монологи, величественная патетика речи, величественные позы и жесты, одиннадцатисложный, нерифмованный стих — вот основные особенности этой пьесы, которые стали обязательными для всех последующих классицистических трагедий. Это была первая классицистическая пьеса, открывшая эпоху европейского классицизма. Из Италии классицизм переключивается во Францию, в Англию, Испанию, Германию, пропагандируемый главным образом университетскими кругами.

Классицизм первоначально выступил как теория и практика подражания античному искусству. Изучение и освоение опыта античных мастеров были и необходимы и благотворны. Без знания традиций античного искусства не могли бы с такой силой проявиться таланты художников Возрождения. Однако учение о подражании античности без учета своеобразия исторических эпох, канонизация античного опыта, вела искусство к застою, к авторитарности. Ни в одной стране, кроме Франции, классицизм не дал поэтому сколько-нибудь значительных произведений литературы.

Что же, однако, обусловило господство классицизма во Франции? Что позволило ему в течение двух веков представлять собой основные силы французской художественной мысли? Тому было несколько причин! Первая из них заключается в том, что классицизм во Франции XVII столетия стал официальным художественным методом, признанным правительством. Король, господствующее сословие поощряли поэтов и художников-классицистов. Ришелье, а позднее Кольбер учредили систему единовременных или пожизненных пенсий талантливым мастерам-классицистам.

Политика абсолютистского государства в период перехода от феодального областничества и провинциализма к общенациональному единству соответствовала исторически необходимой тенденции прогресса, следовательно, была для своего времени передовой.

Принцип государственности и гражданской дисциплины, который так неуклонно проводил в жизнь Ришелье, ломая старо-

феодалные порядки и утверждая абсолютизм, требовал и от искусства строжайшей дисциплины формы. Подобно тому как в политической жизни Ришелье жестоко пресекал всякое антигосударственное своеволие, так в теории классицистического искусства отменялся принцип художественного вдохновения и подменялся особыми, обязательными правилами. Ришелье сам неусыпно следил за тем, чтобы поэты не отступали от установленных правил. Он учредил Академию для наблюдения за художественной дисциплиной писателей. Эта Академия подвергла тщательному анализу трагедию «Сид» Корнеля с точки зрения соблюдения правил.

Ришелье попытался подчинить государству и язык. Созданная им в 1634 году Академия должна была составить единый словарь французского языка и потом неусыпно наблюдать за его чистотой и правильностью.

Франция переходила от областничества, провинциализма к государственности, Франция создавала нацию. Ей нужен был общепонятный, единый язык. Эту задачу призвана была разрешить, по замыслу Ришелье, созданная им Академия. Она не выполнила и не могла выполнить возложенную на нее миссию, ибо язык не может быть создан тем или иным правительственным учреждением, его создает народ. Однако работа Академии привлекала к этой задаче литературную общественность страны и в известной степени содействовала унификации терминов, речевого обихода языка.

На первых порах создалось как бы два языка. На одном говорили, на другом писали. Язык писателей XVI столетия, свободный и колоритный, но полный областнических разноречий, был уложен в строгие рамки общеупотребительного канона.

Не все писатели XVII столетия были этим довольны. Фенелон «В Письме о красноречии» жаловался на бедность и ограниченность лексикона, узаконенного Академией, и жалел об утраченной свободе языка писателей XVI века. «Стараясь очистить язык, его стеснили и обкарнали... Приходится пожалеть об утрате того старого языка, который мы находим у Маро, Амио и кардинала д'Осса: в нем была какая-то своеобразная сжатость, простота, смелость и выразительность»¹, — писал он.

Язык несколько побледнел, утратил свои яркие, самобытные краски, но приобрел силу общенационального звучания. Строжайшая ясность, точность, логичность легли в основу его лексики и синтаксиса. Академия, внося строгую упорядоченность в язык, требовала такой же упорядоченности и от литературы.

¹ См.: Поль Лафарг, Язык и революция. В книге: Поль Лафарг, Литературно-критические статьи, М., 1938.

Рационалистическая основа классицизма и философия Декарта

Второй причиной, обусловившей расцвет во Франции классицизма, является то чрезвычайно важное обстоятельство, что философская основа этого художественного метода нашла подтверждение в философии Декарта, ставшей для XVII века вершиной философской мысли французского народа.

Материалистическая основа научных трудов Декарта (в физике) накладывала на всю философию классицистов печать трезвости.

Французский классицизм использовал плодотворные идеи, открывавшие широкие горизонты для людей XVII столетия, и другого выдающегося философа Франции — Пьера Гассенди (1592—1655).

Автор «Парадоксальных упражнений против аристотелевиков» (1624) и «Свода философии» (1658), Гассенди выступил против средневековой схоластики и религиозного аскетизма. Развивая этические воззрения античных мыслителей Эпикура и Лукреция, он утверждал, что наслаждение есть благо для человека и не следует его бежать, что благом являются добрые деяния людей, прежде всего для них самих, ибо они дают им счастье нравственного удовлетворения.

Гассенди, который, так же как и Декарт, допускал некоторые уступки идеализму и религии, заявил со своей смелостью, весьма опасной для его времени, что пространство и время несотворимы и неуничтожимы и, следовательно, выходят из сферы «всемогущества» господ бога.

Гассенди критиковал Декарта за его рационалистические принципы в философии, утверждая чувственный опыт в качестве основного источника всякого знания. Он развивал атомистические теории античных материалистов.

Философское содержание многих комедий Мольера несомненно связано с теориями и взглядами Гассенди.

Гуманисты полагали, что элементарные требования разума обязывают искусство к четкости, логичности, ясности и композиционной стройности в расположении всего художественного материала. Они требовали этого и во имя соблюдения художественных законов античности. Рационализм стал главенствующим качеством классицистического искусства. Декарт же был гениальным основателем рационалистической философии во Франции.

История показывает, что художественный метод, опирающийся на передовую философскую мысль своего времени, всегда ведет к созданию больших и значительных произведений. Так произошло и с классицизмом во Франции.

Научные наблюдения вели Декарта непосредственно к признанию материальности мира, но его отягощал огромный, ве-

ками накапливаемый груз схоластической богословской теории средневековья. Он не мог сбросить этот груз и то вырывался на просторы материалистического миропонимания, то снова и снова погружался в идеалистические хитросплетения.

Превыше всего Декарт поставил разум. Мысль человеческая стала для него критерием самой жизни. «Я мыслю — значит, я существую», — заявил он.

В этом пункте с Декартом разошелся его современник и большой почитатель его таланта английский философ-материалист Гоббс, справедливо утверждавший, что нельзя отождествлять свойство материи (в данном случае — способность мыслить) с самой материей. Такой метод суждений «в высшей степени недостойн обычной пронизательности сеньора Декарта»¹, — писал он. Для того чтобы познать мир, необходимо прежде всего организовать человеческое мышление, поставить его на твердые основы логики, полагал Декарт, и главное свое сочинение «Рассуждение о методе» (1637) он посвятил этому вопросу, устанавливая и утверждая нормы человеческого мышления.

Декарт отвергал средневековую схоластику, он расчищал путь для свободной мысли ученого, «открыл дорогу к вольному философствованию, вящему наук приращению»², — писал об этом Ломоносов.

Вклад Декарта в науку и философию своего времени неизмеримо велик. Его заслуги заключались в значительной степени в критике и доказательстве несостоятельности средневековой науки и ее метода. Однако, отвергая догматизм средневековья, он не сумел избавиться от догматизма в своей собственной теории. Ища общих, абсолютных, априорных принципов постижения истины, он невольно сам становился догматиком.

Декарт явился основателем рационализма, т. е. такого направления в философии, которое искало истину не в опыте, не в материальном мире, а в разуме, в умозрительных построениях. Разум становился единственным источником истины, и современники Декарта, теоретики классицизма, уверовали в силу разума. Мысль, а не эмоция стала господствующим элементом искусства.

Трезвость и реальность, чуждые всякой мистике, живут и в произведениях классицистов Франции. И это обусловило тот антиаскетический, антихристианский оптимизм, который постоянно присутствует в лучших трагедиях Корнеля и Расина, во всех комедиях Мольера.

¹ В. Ф. Асмус, Декарт, М., 1956, стр. 207.

² М. В. Ломоносов, Собрание сочинений, т. VI, стр. 302.

Малерб
(1555—1628)—
зачинатель
Французского
классицизма

Зачинателем французского классицизма был Малерб. Поэт строгой рассудочности, он не терпел никакой анархии в области художественного творчества. Все должно быть подчинено единой организующей воле разума, полагал он.

Подобно тому как в политической жизни своей воле феодалов влечет за собой расстройство государства, всеобщее смятение, так в искусстве анархические эмоции дезорганизуют, деформируют замысел художника, лишают его произведение стройности композиции, ясности цели.

Отсюда следует вывод: разум есть единственный путеводитель художника, он ведет к ясности, точности, благородной простоте.

Малерб выступил поборником общенационального литературного языка, врагом всяких провинциализмов. Художественная теория Малерба целиком соответствовала политическому курсу правительства. Поэт подчинялся велению разума, а эти «веления» вырабатывались в правительственной сфере. Логику художественного творчества предопределяли король и двор. Художник должен был неукоснительно следовать этой логике.

Малерб писал оды. Торжественные, строго упорядоченные, несколько холодные, они не отличались искренностью и непосредственностью чувств, но всегда были роскошны в убранстве эпитетов и мифологических имен, подобно пышным королевским мантиям во время церемониальных приемов и шествий.

Король Генрих IV объявил Малерба придворным поэтом, даровал ему звание камергера. Ришелье сделал его казначеем Франции. Редко кто из поэтов достигал таких высоких официальных постов.

И Малерб не оставался в долгу. Он славил политику правительства, он воспевал внутренний порядок, наступивший после смут религиозных войн второй половины XVI столетия, он воспедал принцип абсолютной власти короля:

О король наш полновластный,
Безгранична мощь твоя!
Замыслы твои прекрасны,
И ясна твоя стезя!¹ —

обращался Малерб к Генриху IV. Малерб оптимистичен. Он верит в будущее, он верит в разум и в силы человеческие, он на пороге новой эпохи, многообещающей и героической поры французского абсолютизма. Он осуждает феодальную оппозицию, несущую раздор, смуту, анархию, но нисколько не сомневается в том, что анархические силы будут подавлены, что государ-

¹ «Ода королю Генриху Великому на счастливое и успешное окончание Седанского похода», перевод Д. Дмитриевского.

ственные, общенациональные центростремительные силы восторжествуют:

Ветер вновь благоприятный
После бурь пас в гавань мчит.
Произвол судьбы превратной
Жизни нашей не грозит.
Не смутит ничто уж боле
Благодатной нашей доли:
Что виною было слез —
Разграбление, сталь и пламя, —
Изощренными шипами
Не отравит наших роз.

Буало хвалил Малерба за то, что тот «первый во Франции дал почувствовать в стихах стройную гармонию, показал силу слова — подчинил музу правилам», что «исправленный этим мудрым писателем язык избавился от всего грубого для тонкого слуха, и строфы полились с изяществом»¹.

Буало так рассуждал отнюдь не из раболепия перед королем и придворными. Он происходил из потомственной чиновной буржуазии, усвоил несколько презрительное отношение к дворянству шпаги и держал себя подчеркнуто независимо с крупными сановниками и даже с королем. Тем не менее он хотел видеть во дворе центр национальной культуры, а все наиболее талантливое и замечательное, что было в народе, — собранным у подножия трона.

Обращение поэтов к двору, как того требовал Буало, не обошлось без больших потерь для искусства. Приведем глубокомысленные суждения на этот счет Пушкина, высказанные им в статье «О народной драме».

Касаюсь истории западноевропейского театра, Пушкин писал: «Драма оставила площадь и перенеслася в чертоги по требованию образованного, избранного общества. Поэт переселился ко двору. Между тем драма остается верною первоначальному своему назначению — действовать на множество, занимать его любопытство. Но тут драма оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное.

Отселе важная разница между трагедией народной, Шекспировой, и драмой придворной, Расиновой. Творец трагедии народной был образованнее своих зрителей, он это знал, давал им свои свободные произведения с уверенностью своей возвышенности и признанием публики, беспрекословно чувствуемым. При дворе, наоборот, поэт чувствовал себя ниже своей публики. Зрители были образованнее его, по крайней мере так думали и он и они. Он не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся унижить такое-то высокое

¹ «Пушкин-критик», М., 1950, стр. 400.

звание, оскорбить таких-то спесивых своих зрителей, — отселе робкая чопорность, смешная надутость, вошедшая в поговорку (*un héros, un roi de comédie*, — герой, король комедии. — С. А.), привычка смотреть на людей высшего состояния с каким-то подобострастием и придавать им странный, нечеловеческий образ изъяснения. У Расина (например) Нерон не скажет просто: «*je seréai caché dans ce cabinet*» («Я спрячусь в этой комнате». — С. А.), но: «*Caché près de ces lieux, je vous verrai, Madame*» («Спрятанный поблизости от сих мест, я вас увижу, сударыня». — С. А.)»¹.

Напыщенность языка персонажей классицистических драм (а в драме язык героев является главным средством их художественной характеристики, изображения их индивидуальной оригинальности) порождена этой ориентацией драматургов на зрителя придворного, на вкусы и привычки двора. «Кто напудрил и нарумянил Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнеля? Придворные Людовика XIV»², — писал Пушкин в другой статье.

**Правила
о трех
единствах
в драматургии**

Теоретики классицизма полагали, что элементарные требования разума обязывают драматурга вложить все действие сценического события в рамки двадцати четырех часов и представить его происходящим на одном месте, что законы эстетического воздействия требуют от драматурга единой линии сюжета. Отсюда возникли пресловутые «правила» трех единств — времени, места и действия. Теоретики классицизма забывали о том, что эстетическое чувство человека уживается с условностью, без которой нельзя обойтись ни в театре, ни в поэзии, ни в пластических искусствах, как, впрочем, не обходился без нее и классицистический театр.

Высший художественный вкус может быть достигнут умозрительным путем: античные мастера создавали свои шедевры по каким-то заранее принятым правилам (так полагал Буало), следовательно, нужно воспользоваться этими правилами. Отсюда возникла строжайшая регламентация искусства, художник становился не творцом, а лицом подчиненным, рабом правил и норм. В этом таилась большая опасность для искусства. Не случайно Пушкин записал однажды в своих черновиках: «Буало бил поэзию».

Классицисты старались вывести какие-то общие законы драматургии, исходя из своих наблюдений над греческой драмой. Они решили, что высокая трагедия и комедия должны обязательно соблюдать три единства — времени, места и действия,

¹ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VII, изд. АН СССР, 1949, стр. 214—215.

² Там же, стр. 30.

ибо так было в античной драме, полагали они: «...несомненно, что три единства в том виде, в каком их теоретически конструировали французские драматурги при Людовике XIV, основываются на неправильном понимании греческой драмы (и Аристотеля как ее истолкователя). Но с другой стороны, столь же несомненно, что они понимали греков именно так, как это соответствовало потребности их собственного искусства, и потому долго еще придерживались этой так называемой «классической» драмы после того, как Дасье и другие правильно разъяснили им Аристотеля»¹, — писал Маркс.

Нормативность эстетики классицизма исходила прежде всего из политических задач французского абсолютизма, которому необходимо было подчинить искусство государству. Пользуясь теорией классицизма, Ришелье мог свободно вмешиваться в творчество писателей и подчинять их политике во имя самих же задач искусства.

Буало утверждал, что красота в искусстве есть понятие вечное, постоянное, универсальное, абсолютное. Теоретик классицизма как бы ставил предел художественному творчеству человечества, преграждая ему пути к развитию, к поискам новых эстетических открытий.

Однако для времен Буало, для тех условий, в которых развивалась тогда художественная мысль Франции, его теория была нужна и полезна. Этого не следует ни на минуту забывать при всей критичности нашего отношения к Буало. «Французских рифмачей суровый судья», — говорил о нем Пушкин. Буало был действительно суровым судьей, строгим критиком «рифмачей». Перед ним трепетали, его язвительной оценки боялись. Что же касается настоящих талантов, то к ним критик относился бережно. Мольера он ставил выше всех поэтов Франции XVII столетия, с Расином всю жизнь дружил, к советам Буало прислушивались мастера классицистического направления.

Буало так определил понятие красоты в искусстве: красота есть правда. «Нет ничего прекрасней правды», — писал он. Призыв к правдоподобию был в его дни чрезвычайно полезен для искусства. Писатели постоянно думали о том, чтобы изображаемое ими не противоречило принципу правдоподобия. Нет ни одного предисловия Расина к его трагедиям, где бы не ставился вопрос о том, правдоподобна ли та или иная драматическая коллизия, правдоподобен ли тот или иной характер. Принцип правдоподобия вносил в искусство дух трезвости.

¹ К. Маркс, Письмо к Ф. Лассалю от 22 июля 1861 г. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 30, стр. 504—505. Андре Дасье (1651—1722), которого упоминает здесь Маркс, перевел и издал «Поэтику» Аристотеля. В своих примечаниях он убедительно показал, как неправильно понимали классицисты эстетическую концепцию древнегреческого философа.

Буало призывал писателей к «подражанию природе». «Природа правдива», — заключал он.

Классицизм как теория искусства — явление бесспорно надуманное, плод отвлеченных умствований ученых и несет на себе печать средневекового догматического мышления (понятие об абсолютности вкуса, нормы и правила для искусства). Однако ориентация классицистической теории на античность влекла художников к изучению и использованию опыта античных мастеров, а это было для той поры необходимо. Эстетика Аристотеля была в основных чертах материалистической эстетикой, она подытожила достижения античного реализма. Принцип правдивого отображения действительности, заимствованный классицистами у Аристотеля, был плодотворен, как бы узко и схоластически они его ни понимали.

Не удивительно, что в творчестве писателей-классицистов мы встречаемся с глубочайшими реалистическими прозрениями, главным образом в области психологии человека (трагедии Корнеля, Расина, комедии Мольера, роман г-жи де Лафайет «Принцесса Клевская», творчество писателей-афористов Ла-рошфуко и Лабрюйера).

Классицисты сузили рамки реалистического видения мира, они подчинили изображаемый мир воле художника, его заранее взятой теоретической тенденции, они заставили его отбирать жизненный материал и организовывать его по строго установленным принципам.

Художественный образ в творениях Шекспира был широк и многогранен; образ же, создаваемый писателем-классицистом, по логике их теории, представал какой-то одной своей стороной. Следует, однако, оговориться, что великие мастера-классицисты сумели и здесь достигнуть вершин искусства, многогранно изображая господствующую черту характера человека (об этом будет подробнее сказано при анализе комедий Мольера).

Критикуя теорию классицизма, нельзя не видеть в ней и определенных здоровых черт, а также ее исторической необходимости для Франции времен расцвета абсолютизма.

Французские историки Жермена и Клод Виллар в книге «Формирование французской нации» совершенно справедливо писали: «Классицизм составляет важный этап в формировании французской культуры. Глубоко связанный с национальными традициями, он усилил и обогатил их. Классицизм отражал большой прогресс в деле укрепления национального единства... Культура классицизма отражала прогрессивную роль абсолютной монархии в формировании нации, и эта культура послужила буржуазии XVIII века в ее борьбе против феодализма»¹.

¹ Ж. и К. Виллар, Формирование французской нации, М., 1957, стр. 102.

Классицизм породил таких гигантов драматургии, какими были Корнель, Расин и Мольер; классицизм во Франции ярко проявился и в художественной прозе.

В чем своеобразие классицистической прозы? Здесь не может быть речи о единствах, как это было в драматургии, автор более свободен в выборе тем, персонажей, в описательных средствах. Однако основные принципы классицистической теории действуют и здесь. Буало требовал от писателей не портретов конкретных людей, не изображения индивидуальных, оригинальных черт характера, а известной обобщенности. Когда он говорил о персонажах Теренция, он ценил в них следующее:

Это уже не портрет, не сходный образ —
Это влюбленный, сын, отец настоящий.

Иначе говоря, искусство должно представлять обобщенные общечеловеческие типы. Влюбленные всех эпох одинаковы, одинаковы сыновья и отцы, и чем вернее художник изобразит эти вечные образы, тем скорее он достигнет своей цели. Так полагал Буало, так полагали писатели-классицисты.

**Основные
принципы
эстетики
классицизма**

Итак, к чему же сводится теория классицизма? Краеугольным камнем этой теории является учение о вечности, абсолютности идеала прекрасного. Стендаль в XIX столетии, ниспровергая художественный метод классицизма, начинает с опровержения этого учения, доказывая относительность, изменчивость, историчность понятия о прекрасном («Расин и Шекспир»).

Это учение классицистов об абсолютности идеала прекрасного подтверждало необходимость следования примеру античных мастеров, необходимость подражания, ибо если в одни времена создаются идеальные образцы прекрасного, то в другие времена задача художников заключается лишь в том, чтобы максимально приблизиться к этим образцам. Так рождался противный искусству дух подражательности и авторитарности.

Исходя из этого же учения об абсолютности прекрасного, классицисты установили строгие правила, необходимые для художника.

Во имя этого учения разрабатывалась строго регламентированная иерархия литературных жанров (эпопеи, трагедии, комедии и пр.), устанавливались точные границы каждого жанра, его особенности, утверждались приличествующий каждому жанру язык и приличествующие герои (для трагедии — возвышенный, патетический язык, возвышенные чувства, героические личности; для комедии — сниженно бытовые персонажи, просторечие и т. д.), ибо образцовые произведения каждого жанра, по мнению классицистов, уже были созданы в далеком прошлом

и для новых времен оставалось лишь строго следовать найденным (раз и навсегда) идеальным образцам.

Важным элементом в эстетике классицизма является учение о разуме как главном критерии художественной правды и, следовательно, прекрасного в искусстве. По законам разума творили античные мастера, полагали классицисты, по законам разума следует творить в новые времена. Отсюда строгая, математическая точность правил и законов искусства, устанавливаемых классицистами (три единства, иерархия жанров и пр.). Это наложило печать холодной рассудочности на произведения классицистов, преодолеть которую удавалось лишь очень большим мастерам и то в пору расцвета их таланта.

С учением об абсолютности прекрасного и с рационализмом классицистов тесно связано их понятие об общих, универсальных типах человеческих характеров. Ученик Аристотеля Теофраст, описавший в древности главнейшие, как он полагал, человеческие характеры, дал классицистам соответствующие аргументы для доказательства этого понятия. Недаром имя Теофраста в XVII столетии было так популярно во Франции. Древние создали образы людей, описали их характеры, новым писателям нет необходимости изучать людей в жизни, достаточно обратиться к изучению литературы античности. Человеческие типы ведь вечны и неизменны, как бы превратности времен ни изменяли лик земли. Так рассуждали классицисты. Мы увидим, что драматурги, поэты классицистической школы работали с постоянной оглядкой на античность, боясь всякого новшества, каждый свой шаг соизмеряя с творчеством античных мастеров, опираясь на их авторитет.

Отсюда — известная абстрактность художественных образов классицистической литературы. Они создаются по холодным расчетам разума, в них подчеркивается все общее, универсальное, вечное и отбрасывается все единичное. Перед нами выступают образы-идеи, люди, олицетворяющие идею (Мизантроп, Скупой и др.). С этим связано и требование тщательного отбора художественного материала. Классицисты стремятся запечатлеть лишь вечные, универсальные, абсолютные черты жизненных явлений, отделяя их от всего временного, случайного, единичного. Классицистам был неведом закон о том, что художественному образу необходим элемент единичности, случайности для того, чтобы человек в искусстве предстал не абстрактной схемой, а существом живым и реальным.

Наконец, одним из важных элементов теории классицизма является ее учение о воспитательной роли искусства. Гуманисты Возрождения главной своей задачей считали просвещение народа. Народ нужно вывести из мрака суеверий и невежества, заявляли они, народ нужно просвещать и воспитывать. Кто же может сделать это лучше поэтов и художников?

Никто. Однако, требуя от искусства воспитательных функций, гуманисты вовсе не хотели той узкой христианской назидательности, которая царила в средневековой литературе. Человек должен жить наслаждаясь, поэтому и искусство должно стать одной из радостей человечества, приносить ему духовное, эстетическое наслаждение.

Разделяя взгляды гуманистов на задачи искусства, Мольер говорил о своих комедиях, что они «учат развлекая».

Создавая художественное произведение, классицисты всегда задавали себе вопрос: достаточно ли они разоблачают и наказывают порок, достаточно ли вознаграждают добродетель? Расин, оправдывая взятую им в трагедии «Федра» тему, говорит о том, что ни одна порочная мысль, ни одно порочное побуждение его героини не осталось без осуждения. Лучшие мастера классицизма умели с достаточным художественным тактом осуществлять в своих произведениях поучительный, дидактический принцип искусства, менее талантливые скатывались к голой назидательности, изображая контрастно злодеев и героев. Холодная рассудочность более всего сказывалась в этом примитивном распределении черных и светлых красок.

Поучительная тенденциозность классицизма позволила ему и в годы штурма феодализма оставаться главным художественным методом во Франции. Просветители XVIII века не отказались от него. Правда, тогда он служил уже иным историческим задачам искусства. Классицистические трагедии Вольтера («Эдип», «Брут», «Магомет») провозглашали освободительные идеи и были насыщены высоким демократическим пафосом.

Таковы главные особенности эстетики классицизма.

И задачу художественного воплощения перечисленных эстетических принципов взяли на себя драматурги. О них будет речь впереди. Однако и французская проза, создатели которой опирались на те же принципы, добилась бесспорных успехов.

Во Франции XVII столетия появилось несколько писателей-афористов. Мы называем так тех писателей, которые не создавали ни романов, ни повестей, ни новелл, но лишь краткие, предельно сжатые прозаические миниатюры или записывали свои мысли — плод жизненных наблюдений и раздумий.

Афоризм как литературный жанр не нашел еще ни своего историка, ни своего истолкователя. Между тем этот жанр прочно утвердился в литературе. Ларошфуко, Лабрюйер, Вовенарг, Шамфор — блестящие мастера афоризма — дали классические образцы этого жанра. Истоки его следует искать в «Характерах» древнегреческого писателя Теофраста. Однако и предшествующая названным писателям французская литература уже создала особые художественные приемы, на основе которых родился жанр афоризма как жанр литературный («Опыты» Мон-

Писатели-афористы

тень). Жанр афоризма требует огромного мастерства. Мысль афоризма глубока и безгранична, форма же сжата до предела. Слово здесь ценится на вес золота, слово, как самородок, редко и дорого. Здесь нет ничего лишнего. Лако́нность — одно из главных достоинств афоризма.

Ларошфуко
(1613—1689) Блестящим мастером афоризма был Ларошфуко. Аристократ, участник Фронды, бурно проведенной молодость, он на склоне лет обратился к литературе и создал книгу «Размышления, или моральные изречения и максимы» (1665).

Ларошфуко рисует черты человека «вообще», он создает некую универсальную психологию человечества, одинаково пригодную для всех времен и народов. Этот метод абстрагирования связывает его с классицистами.

Принадлежа к той социальной группе, которая сходила с исторической арены, он по всему направлению своего творчества пессимистичен. Он не верит ни в правду, ни в добро. Даже в актах гуманности и благородства он склонен усмотреть скрытое недоброжелательство к людям, эффектную позу, искусную маску, прикрывающую корысть и себялюбие.

Вот несколько примеров. Некий человек пожалел своего недруга. Как это благородно! — скажем мы. Ларошфуко скептически улыбнется и заявит: «Здесь больше гордости, чем доброты». Разве не приятно унижить своего врага состраданием к нему? Пожилой человек хочет помочь юноше своим жизненным опытом. Ларошфуко с горьким сарказмом бросит сардоническую фразу: «Старые безумцы куда хуже молодых!», или «Старость — тиран, который запрещает под страхом смерти все радости молодости». Влюбленные хранят друг другу трогательную верность. Мы любимся их постоянством. Ларошфуко постарается рассеять наши иллюзии: «Долго держатся за первого любовника тогда, когда не могут найти другого». О женщинах строгих нравов он иронически отвечает: «Большинство порядочных женщин подобны скрытым сокровищам, которые только потому в безопасности, что их не ищут».

Есть святые слезы, слезы сострадания, печали, слезы разлуки, слезы счастливой встречи. Для Ларошфуко нет ничего святого. И здесь он видит следы лжи и тщеславия. «Есть слезы, которые часто обманывают и нас самих, после того как обманули других»; «Нет ничего несноснее, чем умный дурак», — заявляет он. «Нет ничего более редкого, чем истинная доброта; то, что называют добротой, обычно бывает лишь попустительством или слабостью». Правит миром корыстный интерес человека, его гордость, его тщеславие, его себялюбие.

Эти мизантропические наблюдения, изложенные с блеском большого стилиста, взволновали Францию. Французский «высший свет» узнал себя.

Психологические этюды Ларошфуко претендовали на общечеловеческую универсальность.

Прием абстрагирования, предельного обнажения идеи в художественном образе — это, пожалуй, самое главное, что связывает Ларошфуко с художественным методом классицизма. «Характеры» его, если их рассматривать с точки зрения литературного мастерства, суть не что иное, как классицистические образы-идеи, доведенные до предела обобщения, до полного отсутствия каких-либо конкретных черт индивидуума. Однако по своему мировоззрению, по своим пессимистическим взглядам на жизнь, на социальный мир, на человека Ларошфуко ближе к писателям барокко. И последнее вполне понятно: аристократ и участник Фронды, он не мог не воспринять болезненно-яркие симптомы кризиса феодальной системы, какие являла ему реальная действительность, не мог не испытывать тоски, не впасть в отчаяние.

Пессимизм и мизантропию Ларошфуко отвергли люди, хранившие связь с гуманизмом Ренессанса. Мольер через год после выхода в свет «Изречений» Ларошфуко поставил в театре свою комедию «Мизантроп», в которой вынес на обсуждение общест-венности вопросы, поставленные в книге Ларошфуко (см. анализ «Мизантропа»).

Лабрюйер
(1645—1696)

С характеристикой французского общества второй половины XVII столетия выступил Лабрюйер. В 1687 году он опубликовал книгу «Характеры Теофраста, перевод с греческого».

Книга с каждым новым изданием пополнялась и неоднократно корректировалась автором. Первоначальный замысел простого перевода текста древнегреческого философа, ученика Аристотеля, в конце концов вылился в самостоятельное оригинальное произведение французского писателя — «Характеры или нравы нашего века».

Сын буржуа, Лабрюйер значительно отличался по своим взглядам от аристократа Ларошфуко. Отзывы его о дворянстве весьма пренебрежительны; и, наоборот, суждения о народе полны глубокой симпатии к обездоленному трудящемуся люду. Его высказывания о жизни французских крестьян мы уже привели в начале этой главы.

Книга Лабрюйера содержит глубокие мысли о современной и предшествующей культуре. Его суждения всегда свидетельствуют о широте ума и большой проницательности. Лабрюйер тоже вскрывает много пороков человеческой природы, но взгляд его на жизнь оптимистичен. Люди в его представлении отнюдь не так ужасны, как это казалось Ларошфуко.

«Дети не знают ни прошлого, ни будущего, они (что с нами никогда не бывает) наслаждаются настоящим», — пишет он.

Эта мысль печальна, но мы в ней видим скрытый призыв любить и ценить жизнь, наслаждаться жизнью, как это делают, не мудрствуя лукаво, дети.

Говоря о детях, Лабрюйер обнаруживает свои политические идеалы: «Дети в своих играх начинают с народоправства: каждый себе господин, и, что вполне естественно, они не задерживаются в этом состоянии и переходят к монархии. Кто-нибудь отличился или своей живостью, или физической силой, или более точным знанием различных игр и тех маленьких законов, которые их составляют, — другие ему подчинились, и тогда он создает абсолютное правительство, которое необходимо лишь для игры».

Лабрюйер — сторонник крепкой, единой власти, но его последняя строка об «абсолютизме лишь для игры» многозначительна. Правительство необходимо для блага. Пусть правит мудрый, отличный от других, как в детских играх, но правит ради блага народа.

Система характеров Лабрюйера выдержана в духе классицистической теории. Здесь то же стремление к общечеловеческой универсальности типов, как это было и у Ларошфуко.

Однако Лабрюйер классифицирует свои характеры уже по сословным признакам (ростовщики, монахи, вельможи, буржуа, крестьяне и т. д.). Нельзя не привести здесь наблюдений писателя, относящихся к миру подымающейся в его дни буржуазии. «Существуют гнусные души, — пишет Лабрюйер, — вылепленные из грязи и отбросов, влюбленные в блага и выгоду, как благородные души влюблены в славу и добродетель; они способны только к одному наслаждению — приобретать или ничего не терять; любопытны и жадны только до слухов о десятипроцентной выгоде; заняты только своими должниками; всегда обеспокоены понижением стоимости или обесцениванием денег; погрязли в контрактах, сделках и бумагах. Подобные существа — это уже не родители, не друзья, не граждане, не христиане, это, может быть, уже не люди, это — обладатели денег»¹.

Мольер в своей комедии «Скупой» блестяще подкрепляет эту мысль живым портретом ростовщика.

Прециозная литература

Второе направление литературы XVII столетия, барокко, получило во Франции название прециозной литературы. С этим явлением мы уже знакомы по испанскому гонгоризму.

Прециозность пришла во Францию из Испании, Италии и Англии. Испанский поэт Гонгора, итальянский поэт Марино, английский Джон Лили — вот основатели западноевропейской прециозности. Изысканный лексикон, перифразы, метафоры, утонченная цветистость речи стали модны не только в литерату-

¹ La Bruyère, Les Caractères. Des Biens de fortune.

ре, но и в частной переписке. Испанский дипломат Антонио Перес в таких выражениях обращался, например, к дорду Эссексу в одном из своих писем: «Милорд, и тысячу раз милорд, не знаете ли вы, отчего бывает затмение луны и солнца? Первое — от противостояния земли между луной и солнцем; второе — от противостояния луны между солнцем и землей. Если между луной, то есть моей изменчивой, меня влекущей к гибели судьбой, и вами, моим солнцем, поместить Отсутствие (ибо отсутствие между разлученными друзьями есть то же, что затмение Луны) или если между землей, то есть моим бедным телом и вашей благородной ко мне благосклонностью, поместить мою судьбу, разве не будет моя душа тосковать, разве не окажется она в царстве теней?» и т. д. В таком духе писали государственные деятели.

Марино был приглашен во Францию маршалом Кончини ко двору Марии Медичи, жены Генриха IV и матери Людовика XIII. Он с пренебрежением третировал грубоватую французскую поэзию, насмехаясь над старым Малербом, поэтом «столь сухим». Двор покровительствовал итальянскому поэту. К нему потянулись молодые поэтические силы страны. Знаменитый салон Рамбулье первоначально был непосредственно связан с итальянскими и испанскими прециозниками.

Отец маркизы Рамбулье Жан де Вивон был другом испанца Антонио Переса и через него знал Гонгору. Увлечение гонгоризмом и маринизмом стало семейной традицией. Мать маркизы Рамбулье, Джулия Савели, итальянка по происхождению, стала основательницей литературного кружка. Марино посвящал цветистые мадригалы ее дочери — Катерине де Вивон, будущей маркизе де Рамбулье. Престарелый Малерб поддался общей моде и начал также воспевать прелести «несравненной Артенис» (анаграмма имени Катерина). Дочь маркизы Юлия продолжила в третьем поколении дело, начатое ее бабкой.

Особняк на улице святого Фомы близ королевского дворца Лувра, в котором жила маркиза Рамбулье, соперничал с двором. Здесь собирались гордые аристократы-оппозиционеры — Конде, Контти, герцог Ларошфуко, Бюсси, Граммон и другие. Здесь не только предавались усадом поэтических грез в соответствии с утонченными вкусами прециозников, здесь и жизнь свою старались подчинить правилам прециозной морали.

Юлия Рамбулье до тридцати восьми лет не выходила замуж, держа на расстоянии своего воздыхателя Монтозье, который в течение тринадцати лет с неизменным постоянством ждал ее руки.

Однажды он преподнес ей альбом, украшенный цветами, нарисованными кистью знаменитого художника Робера. Деятнадцать знаменитых поэтов тогдашней Франции внесли в него свои сонеты, под каждым цветком аллегорически воспевая

преlestи Юлии. Среди них Годо, Скюдери, Шаплен, Коллете и даже Пьер Корнель, подписавший свои мадригалы «обожаемой Юлии» под лилией и гиацинтом.

Салон маркизы Рамбулье был не только центром прециозности, он был одним из центров политической оппозиции. Вожди Фронды были там почетными гостями. Политические интриганки — герцогиня Монпасье, герцогиня де Лонгвиль и другие — задавали тон прециозности.

Что требовали они от искусства? Максимального удаления от низменной действительности и в выборе сюжетов, и в системе поэтических образов, и в языке. Ничто не должно напоминать грязную, низкую, «простонародную» правду жизни. От средневековья они взяли аллегорическую условность. «Роман о розе» стал образцом для прециозных «карт нежности». От времен раннего феодализма, милых их сердцу времен, они взяли рыцарский роман и лирику с их культом дамы, изящной куртуазностью и космополитизмом.

От недавних времен кризиса гуманизма, кризиса, порожденного феодально-католической реакцией, они взяли изящную, далекую от политических тревожений пастораль.

Аристократическая утонченность вкусов нарочито антидемократична, противопоставлена грубому вкусу буржуа — «мужланов», ставших союзниками королевской власти, сторонниками абсолютизма. Политическая окраска прециозности совершенно очевидна.

В 1610 году был напечатан роман Оноре Дюрфе «Астрейя», роман, полный исторической экзотики. Действие происходит в Галлии в IV веке. Здесь действуют рыцари и нимфы, идеальные пастухи и пастушки, друиды и весталки. Здесь царит галантная любовь. Герой романа Селадон, идеальный влюбленный, становится кумиром прециозников.

Прециозный роман «Великий Кир» Мадлены Скюдери был переведен на английский, немецкий, итальянский и арабский языки. Его издатель разбогател, заработав свыше 300 тысяч франков.

Мадлена Скюдери составила «Карту страны нежности с подробным ее описанием», включив ее в роман «Клелия», опубликованный ею в 1654 году. Здесь деревушка Любезные услуги, которая находится на пути из Зарождающейся дружбы в Нежную признательность. Нужно пройти через Стихотворные приятства, чтобы попасть в городок Нежное уважение. Путь к нему — Дорога дружбы — продолжителен. Тот, кто заблудится, окажется у озера Равнодушия. Здесь протекает река Сердечная склонность, впадающая в Опасное море, а за ним Неведомые страны и т. д.

Насколько модны были подобные карты, можно судить по тому, что в том же 1654 году некий аббат Д'Обиньяк составил «Карту страны Кокетства».

Мадлена Скюдери ввела в моду литературные портреты. Мольеровская Мадлон заявляет: «Признаюсь, я совершенно без ума от портретов» («Смешные жеманницы»).

Буало и Мольер («Смешные жеманницы») издевались над прециозниками. Однако классицисты не избежали влияния салона маркизы Рамбулье. Отсюда та напудренная галантность, которая отличает трагедии классицистов.

Прециозная литература — не просто школа галантности, учебник изысканной вежливости, — это своеобразная философия жизни. «Ничто до такой степени не располагает умы к пасторали, как революции и гражданские войны»¹, — писал один французский историк литературы. Спрашивается, однако, какие умы? Люди, выбитые из колеи, испуганные событиями, ищущие забвения, — вот обычно те, кто воспевал пастушескую жизнь как в античности, так и в новые времена.

Мир прециозного писателя — мир призрачный, эфемерный. Прециозность — одна из сторон барочного направления в искусстве, аристократического его крыла.

Ренессансный реализм «Но были все же писатели, не поддавшиеся пурристскому влиянию отеля Рамбулье и его приверженцев, салонов и Академии, за что их клеймили прозвищами либертенов, грязных писак, красноречивых поэтов. Обладая пламенным темпераментом, мятежным духом и большой философской смелостью, они продолжали пользоваться неочищенным языком и писать ходовым буржуазным слогом. Писали они для мещанского общества, состоящего из образованных буржуа и группы независимых дворян, не подчинявшихся установленным правилам»².

Эти писатели продолжали сатирическое направление ренессансного реализма. К ним принадлежит писатель Шарль Сорель (1597—1674), автор романов «Франсион» и «Экстравагантный пастух» (1627). Писатель реалистически изображает французское простонародье, издевается над прециозниками. Французский литературовед Лансон называет «Франсион» первым французским реалистическим романом. К этой группе писателей принадлежали Поль Скаррон (1610—1660), автор веселых, несколько фривольных новелл в духе Боккаччо и «Комического романа» и А. Фюрестьер (1619—1688), автор «Мещанского романа».

Остановимся на романе Шарля Сореля «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона»³, чтобы наглядно представить себе теорию и практику писателей третьего стилевого направления во французской литературе XVII столетия.

¹ Морилье, Роман во Франции, 1894.

² Поль Лафарг, Литературно-критические статьи, М., 1936, стр. 64.

³ Впервые издан в 1623 году и переиздан со значительными дополнениями десять лет спустя.

Сорель — плебей по происхождению и писатель-демократ по духу творчества; правда, он носился одно время с изобретенной им же самим версией о том, что он-де прямой потомок знаменитой Агнессы Сорель, фаворитки Карла VII. Однако это не что иное, как обычная для него шутка, глубоко скрытое издевательство над титулованными особами. Его роман полон таких иронических выпадов против знати. На страницах книги помещен текст послания «К сильным мира сего», в котором писатель, смеясь над обычаем своих собратьев по перу посвящать свои сочинения вельможам, обращается к этим последним: «Я написал это послание не для того, чтобы посвятить вам свою книгу, а для того, чтобы уведомить, что я вам ее не посвящаю»; и далее: «...стану ли я унижаться перед кучкой людей, коим надлежит благословлять судьбу за ниспосланные богатства, прикрывающие их недостатки?» (книга XI, стр. 691—692).

**Эстетическая
программа
Сореля**

Сорель не приемлет эстетического кодекса входящих в моду прециозников. Мы уже приводили некоторые его критические высказывания о литературных приемах французских последователей Марино. Еще более едко он смеется над пасторальями. Им он посвятил свой роман «Сумасбродный пастушок»¹. Устами одной из героинь книги о Франсионе Сорель критикует пастушеский жанр за неправдоподобие. «Пастухи рассуждают, как философы, и выражают свою любовь, как галантнейшие люди на свете. Что за притча?. Право, мир представлен здесь шиворот-навыворот» (книга 10).

Писатель не приемлет и той ученой поэзии, которая приходит во Францию вместе с классицизмом. В образе надутого педанта Гортензиуса он показывает одного из поэтов-классицистов Геза де Бальзака, как не без основания полагают некоторые французские литературоведы. На авторитет Малерба Сорель не посягает, однако ополчается на его последователей. «Эге, — сказал Франсион, — я прозреваю ваше намерение. Мне вспоминается, что, когда я учился у вас в школе, вы так здорово сдирали с Малерба и Коэфто², что стали всеобщим посмешищем... но берегитесь следовать сочинителям в их дурных и бессмысленных затеях; если вы пускаете ветры и отхаркиваете, как они, то это еще не значит, что вы им подражаете» (книга II, стр. 676).

Сорель не отвергает нормативность эстетики классицизма, полагая, что в известных пределах она нужна и разумна, ибо помогает поэтам правильно писать. «И в самом деле, их пра-

¹ См. о нем в книге: Ю. Б. Виппер и Р. М. Самари. Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века, изд. МГУ, 1954, стр. 340.

² Никола Коэфто (1574—1623) — автор «Римской истории» и один из почитаемых в XVII веке стилистов.

вила стремились лишь к тому, чтобы придать стихам больше легкости и осмысленности: а кто не хотел бы, чтобы поэзия достигла этих совершенств? Правда, мне скажут, что писать стихи по правилам трудно и неудобно; но если их вовсе не соблюдать, то всякий начнет соваться в это дело, и искусство ополчится» (книга V, стр. 275).

Из «учености», книжности классицистической поэзии Сорель выводит два печальных последствия для литературы — ее отрыв от жизни и от народа. Он вводит в роман два комических эпизода, подтверждающих его мысль. Влюбленный Гортензиус учится изъясняться со своей возлюбленной по книгам и для того тщательно штудирует «Искусство любви» Овидия; «он даже перечитал «Поцелуи» Иоанна Секунда¹, чтобы изучить, как целуются» (книга IV, стр. 216), — сообщает автор. Мысль об отрыве «ученой» литературы от народа писатель иллюстрирует эпизодом, происшедшим в действительности с поэтом, его современником Майе (1568—1628). В книге рассказывается, как поэту по имени Мюзидор заказали текст песенок для уличных певцов. Тот выполнил заказ в духе классицистических вирш, щедро снабдив свои песенки античными мифологическими именами. «Крючники ничего в них не поняли», и никто в народе не захотел их слушать, «ибо они полны какой-то колдовской тарбарщины и имен дьявола» (книга V, стр. 286—287).

Чего же хочет Сорель? Какова его собственная эстетическая программа? Какие задачи ставит он перед собой и литературой? Главная из них — изображать мир правдиво. В книге рассыпаны высказывания, подобные следующим: «Я... ценю превыше всего правдоподобие», «Подлинная или вымышленная история должна по возможности приближаться к естеству» (книга 10), «Я слишком почитаю истину» (книга 11), «Я слишком откровенен, чтобы утаить правду» и т. д. и т. п.

Сорель избирает для себя сатирический жанр, ибо, как он полагает, только в сатире можно быть до конца правдивым, показывать жизнь, не приукрашивая ее.

«Не правда ли, сколь много приятного и полезного встречаем мы в комических и сатирических сочинениях? Обо всех предметах там трактуется с полной откровенностью. Поступки изложены без всякого притворства, тогда как серьезные книги пишутся с некоей оглядкой, мешающей говорить прямодушно, а посему многие повествования оказываются несовершенными и изобилующими не столько правдой, сколько ложью» (книга 10, стр. 589).

Сорель ставит в заслугу, что в годы литературного пуризма и почти всеобщей тенденции отделять литературный, печатный

¹ Иоанн Секунд (Ян Никола Эверерте) (1511—1536) — писатель, умерший весьма молодым и написавший на классической латыни книгу «Поцелуи».

язык от просторечия он в своей книге дал полный простор французскому языку. «Я полагаю, что в сей книге французский язык представлен во всей полноте и что я даже не пропустил слов, употребляемых простонародьем, а это встречается далеко не всюду» (книга 10, стр. 590). Он гордится тем, что изобразил характеры людей в соответствии с жизненной правдой, причем, что особенно примечательно, описал их «с нарочитой откровенностью». И все это не ради желания развлечь или посмешить читателя, а с целями серьезными. Писатель не говорит прямо, каков подтекст его шуточных побасенок (пусть разумный читатель сам разберется в этом). К тому же излишняя откровенность в данном случае может быть и опасной: церковная цензура неусыпно следила за настроениями умов. Однако о том, что его книга не сборник развлекательных повестушек, писатель говорит довольно резко, как бы заранее отчитывая непроницательного читателя. «Найдется немало людей, которые прочтут ее и даже не поймут ее смысла, так как неизменно полагают, что для сочинения безукоризненной книги достаточно нагромоздить слова на слова, заботясь только о том, чтобы поместить несколько приключений для услаждения идиотов» (книга 10).

Идейные и художественные традиции ренессансного реализма в книге Сореля

Сорель прямо говорит о литературных источниках своей книги о Франсионе: они в так называемом испанском плутовском романе XVI столетия. В этих романах перед читателем представляла «низменная» тема и «низменный» герой. «Неужели вам неизвестно, что низменные поступки бесконечно занимательны и что мы с удовольствием слушаем про приключения всяких плутов и наглецов, вроде Гусмана д'Альфараचे и Ласарильо с Тормеса?» (книга III, стр. 195), — спрашивает Сорель.

Однако не только испанский плутовской роман вдохновил создателя «Жизнеописания Франсиона»; он использовал весь тот арсенал идей и образов ренессансного реализма, который был известен писателю из литературы предшествующей эпохи. Обращение писателей Возрождения к «низменной» теме и «низменному» герою имело для своего времени огромный смысл.

Необходимо было противопоставить церковной мистике и потусторонним аскетическим идеалам земную жизнь в ее бытовой и грубой правде. Писатели Возрождения нередко избирали своим материалом нарочито грубую правду жизни, «низменную» правду, чтобы тем сильнее бить высокопарную ложь церкви. Мы видим плута и проказника Панурга в романе Рабле, целовека «низменно-земного», который вместе с тем и глубокий мудрец. Мы видим грубоватых крестьян и горожан Боккаччо, которые оказываются носителями жизненной мудрости; «низменных» героев мы видим и в сатире Эразма Роттердамского.

Писатели Возрождения рассказывают с нарочитой откровенностью о самых «низменных» процессах жизни человека, рассказывают, не стесняясь в выражениях, не из-за какого-то особого влечения к «низменному», а в знак протеста против церковного запрета касаться определенных человеческих отношений, определенных сторон жизни. Все естественное разумно, заявляли они, и жизнь, вся жизнь, без какого-либо деления на позволительное и запретное, должна быть предметом изображения художника.

«Низменную» тему и «низменного» героя избирает Шарль Сорель ради жизненной правды в литературе и, более того, ради протеста против узаконенных в его время социальных норм. Герой его романа, обедневший дворянин Франсион, скитается по городам и селам Франции, сталкивается с различными социальными типами, испытывает различные приключения. Не в этих приключениях смысл книги и даже не в самом образе героя, ибо характер его очерчен весьма скупой, как и в романах писателей Возрождения; смысл книги в тех замечаниях и намеках на социальные, политические, эстетические проблемы, которые волновали современников писателя.

Как и гуманисты Возрождения, Сорель неприязненно относится к церкви. Скептическое отношение к религии проявляется в насмешливом, пренебрежительном тоне, в каком говорится в романе о вещах, вызывающих трепет у религиозных людей. Вряд ли могут вызвать такой трепет выражения вроде «огрызочек царствия небесного» (книга II, стр. 86), «Если рассказы про загробный мир не враки» (книга II, стр. 113), «Вы начинены учтивостями и церемониями, как Ветхий Завет и Римский двор» (книга II, стр. 664) или непочтительное для церкви сравнение ремесла проповедника и сводни («У всякого свое ремесло»): один «забавляет простой народ» проповедями, вторая облегчает встречи любовников, «из милосердия угашая в людях огонь сладострастия» (книга II, стр. 117).

Все любовные истории, рассказанные в духе Боккаччо, являются красноречивым свидетельством антиаскетического духа романа.

Сорель высказывает мысли и о социальной несправедливости, о чем мы уже говорили выше. Мы найдем в его книге нападки на Сорбонну, причем в духе, явно идущем от романа Рабле. Мы найдем в ней истории, заимствованные из народных фаблю. Словом, книга и в идейном и в художественном плане связана с реалистами Возрождения. Разница в том, что здесь нет того могучего бунтарства, каким отмечена литература ренессансного реализма.

Феодально-католическая реакция сковала умы, и критика религии, церкви, социальных отношений звучит в романе приглушенно, автор как бы все время оглядывается по сторонам: не со-

бираются ли его схватить инквизиторы. «Не будем говорить ни о папе, ни о его дворе, — сказал Франсион. — Мы находимся в Риме, где поневоле надлежит быть осторожным; разве вы не боитесь инквизиции?» — многозначительно спрашивает вместе со своим героем Сорель (книга II, стр. 664).

«Принцесса
Клевская»
г-жи де Ла-
файет

В 1678 году Клод Барбен, издатель Буало, Лафонтена, Расина, Ларошфуко и других знаменитых писателей XVII века, напечатал роман неизвестного автора «Принцесса Клевская».

Узкий круг французской знати тотчас же отгадал автора романа в г-же де Лафайет, уже известной тогда романистке, опубликовавшей до того несколько своих сочинений.

Графиня де Лафайет (1634—1692), одна из постоянных посетительниц салона г-жи де Рамбулье, была близка к прециозникам, а следовательно, и к кругу аристократов-фрондеров. Глубокая дружба связала ее с Ларошфуко, одним из ветеранов дворянской оппозиции абсолютизму. Не без влияния этого трезвого, скептически настроенного ума сложился весь стиль романа, свободный от напыщенности прециозников.

Если говорить о литературных традициях, то роман г-жи де Лафайет выдержан в духе мемуарных повествований. Мемуары писали в XVI столетии (Вуатюр, Маргарита Наваррская и др.). Мемуарами богат XVII век (кардинал де Ретц и др.). Достоинство этого жанра заключается в точности описаний при максимальной скупости изобразительных средств. Писатели-мемуаристы избегали риторических украшений, зато очень внимательно следили за правильной передачей портретного сходства виденных ими исторических лиц. Исторический анекдот, случайно брошенное кем-то крылатое словечко жадно подхватывались мемуаристами, чтобы потом занять свое место в своеобразной протокольной записи воспоминаний. От жанра мемуаров заимствовала г-жа де Лафайет и скупую строгость повествования, и трезвую правдивость.

Сама романистка, лукаво отвергая свое авторство, писала о своем произведении: «Я его нахожу весьма приятным, хорошо написанным, без излишней полировки, полным восхитительных тонкостей, его можно перечитывать не раз, и особенно, что в нем я нахожу, так это прекрасное изображение придворного общества и его образа жизни. В нем нет ничего романтического, из ряда вон выходящего, будто это и не роман; это, собственно, — мемуары, так книгу и назвали первоначально, как мне говорили, и лишь потом изменили название. Вот, сударь, мое мнение о «Принцессе Клевской».

Итак, никакой тщательной отделки, полировки, чрезмерной правильности речи, ничего, выходящего за пределы реальной жизни, реальных людей и реальных человеческих отношений, верное изображение этой реальной жизни и реальных людей —

вот чем, по мнению г-жи де Лафайет, отличается мемуарная литература, и это она внесла в свой роман.

Г-жа де Лафайет была в дружеских отношениях с Расином. Эта дружба исходила из общих литературных интересов. Вклад Расина во французскую трагедию, а именно — глубочайшее проникновение в жизнь сердца, г-жа де Лафайет сделала достоянием романа.

Трагедия Расина с ее великолепно вылепленными психологическими портретами стала школой психологического мастерства для писателей. Г-жа де Лафайет первая использовала достижения драматурга в ином жанре — в романе. И по пути, открытому ею, пошла последующая французская литература. В XIX веке Стендаль противопоставлял художественный метод г-жи де Лафайет (верное изображение характеров как главная задача романиста) методу Вальтера Скотта, порицая английского писателя за чрезмерную склонность к изображению исторических реалий или, как говорили французские романистки 20-х годов XIX века, местного колорита¹.

Итак, манера повествования г-жи де Лафайет идет от мемуаров, умение рисовать психологические портреты — от трагедий Расина.

Анатоль Франс в своей вступительной статье к «Принцессе Клевской» писал: «Г-жа де Лафайет первая ввела в роман естественное, она первая стала рисовать в нем человеческие характеры и подлинные чувства, она достойно вступила в концерт классиков, гармонично вторя Мольеру, Лафонтену, Буало и Расину, которые обратили муз к природе и правде. «Андромаха» датируется 1667 годом, «Принцесса Клевская» — 1678, современная литература идет от этих двух дат. «Принцесса Клевская» — первый французский роман, в котором главный интерес сосредоточен на правде страстей»².

Сюжет романа несложен. Его можно изложить в нескольких строках.

Юная жена стареющего принца Клевского встречается на балу столь же юного принца Немура. Молодые люди влюбляются друг в друга. Не желая ничего скрывать от мужа, глубоко уважаемого ею, принцесса Клевская рассказывает ему о своих новых чувствах. Признание это убивает горячо любящего супруга. Принцесса Клевская остается верна памяти умершего, отстранив от себя навсегда любимого человека. Вот и вся история.

Содержание романа заключено в изображение чувств. Принцесса Клевская, очень искренняя, правдивая, честная, не мыслит себе какого-либо лукавства. Она не любит мужа, но не любит

¹ См. статью Стендаля «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская».

² *Madame de la Fayette, La Princesse de Clève*, Paris, 1889, p. XVI—XVII.

и никого другого. Она еще весела и беспечна; только ее мать, умудренная жизненным опытом женщина, предвидит печальную развязку, страшится за судьбу дочери и неусыпно следит за ней. Первое волнение, какое испытала принцесса Клевская, увидев принца Немура, не укрылось от всевидящего ока матери. Но молодая женщина еще не знает опасности, ей самой неизвестно, что новое незнакомое чувство постучалось к ней в сердце.

Однажды кто-то из светских сплетников сказал ей, что принц Немур пользуется благосклонностью принцессы крови, и не безответно. Молодая женщина изменилась в лице. Что с ней? Почему чувства человека, ей чужого, так беспокоят ее? Разве не должно быть ей это совершенно безразлично? Уж не любит ли она? Так приходит первое постижение печальной истины. Мать, умирая, говорит ей, что давно отгадала ее чувства к принцу Немуру, и предостерегает ее. «Вы на краю пропасти, покидайте двор. Мужайтесь, моя дочь, не бойтесь принять по отношению к себе самые крутые меры, как бы ужасны они вам ни казались, они будут куда отраднее тех последствий, какие принесут вам галантные похождения».

Молодая женщина борется с собой, с своими чувствами, избегает встреч с принцем Немуром, но любовь преследует ее, подобно року.

Однажды в ее доме в присутствии гостей принц Немур незаметно от всех вынул ее портрет из рамки и спрятал в кармане. Совершая эту кражу, он невольно взглянул на принцессу Клевскую. Глаза их встретились. Что делать? Уличить принца в краже — значит обнаружить перед всеми его любовь; промолчать — значит самой сделаться его соучастницей, обнаружить перед ним свои собственные чувства. И принцесса Клевская опустила глаза, сделав вид, что ничего не заметила.

Так произошло это первое объяснение в любви, объяснение без слов, при всех и тайно от всех.

В другой раз, во время обычных развлечений двора, она увидела принца Немура в страшной опасности: его чуть не сбросила с себя необъезженная лошадь. Смертельная бледность покрыла лицо влюбленной женщины. Этого не могли не заметить. Принц де Гиз, давно искавший ее любви, заявил ей с чувством уязвленного самолюбия: «Сегодня я потерял последнее утешение — думать, что все, кто осмеливается глядеть на вас, так же несчастны, как и я».

Принцесса Клевская любила сильно. Побороть в себе неотразимое влечение к принцу Немуру она не могла, но нашла в себе достаточно воли, чтобы воздвигнуть непреодолимую стену между собой и любимым человеком.

Принц Немур очень напоминает молодых героев Расина, мягких, глубоко честных и не способных к борьбе, к целеустремленному отстаиванию своих интересов. Таковы Баязет и Брита-

ник в одноименных трагедиях Расина, таков Ипполит в трагедии «Федра», Орест в трагедии «Андромаха». Г-жа де Лафайет обрисовала своего героя теми же красками. С самого начала читатель видит в юном облике принца Немура что-то меланхолическое, страдальческое. Принц любит принцессу безнадежно, не хочет ей открыться, чтобы не лишиться себя последнего счастья хоть изредка видеть ее, слышать ее голос, обмениваться с ней двумя-тремя словами. Признание совершилось помимо воли обоих, и все несчастны. Принц Клевский потерял покой. Он ревнует и стыдится своей ревности, он верит жене и не может избавиться от терзающих сомнений. Его объяснение с женой напоминает нам патетику корнелевских диалогов. «Я не считаю себя достойным вас, и вы мне не кажетесь достойной меня, я вас обожаю и ненавижу, я вас оскорбляю и умоляю меня простить, я восхищаюсь вами и стыжусь этого восхищения, и нет во мне более ни покоя, ни рассудка».

Самой сильной из всех троих оказалась принцесса Клевская. Анатоль Франс справедливо видит в ней ту силу воли, то упорство, какое позволяет героям Корнеля преодолеть бушующие в сердцах страсти. Анатоль Франс писал о г-же де Лафайет: «Она остается героической в ее простоте, как автор «Цинны», она хранит в себе славный и возвышенный идеал жизни. По сути своего характера ее героиня подобна Эмилии, это — Прекрасная фурия, если хотите, — это фурия целомудрия». Анатоль Франс, сторонник гуманной эпикурейской философии, осуждает принцессу Клевскую: «Спрашиваешь себя, не лежит ли в основе этой высокомерной добродетели некая гордость, которая утешает ее во всем, даже в том зле, которое она совершила», и писатель видит «в прекрасных белокурых волосах принцессы Клевской несколько змеиных голов». Принцесса Клевская хранит верность человеку, которого никогда не любила, и приносит несчастье тому, кого любит. Зачем? Не есть ли это приверженность к пустому и холодному этикету, к принципам надуманным и ложным, героическое сопротивление законам природы — а они сводятся к устройству счастья человека на земле, — не есть ли это рыцарство безумия? Так рассуждает Анатоль Франс.

Г-жа де Лафайет приурочила жизнь своих героев ко времени правления короля Генриха II. Однако перед нами двор, нравы и люди второй половины XVII века. Писательница несколько идеализирует своих современников. Зависть и злоба аристократов, их недоброжелательство друг к другу, жестокая холодность сердец прикрываются изысканной вежливостью. Дворцовые интриги и сплетни опутывают каждого члена придворного общества. В тончайшее кружево придворных комплиментов всегда вплетена нить лжи, коварного умысла, явного или скрытого издевательства. И никто не избавлен от злословия, даже особа короля. На балу придворные насмешливо обсуждают интимные

отношения Генриха II и его фаворитки Дианы де Пуатье, бывшей некогда фавориткой его отца, Франциска I. Г-жа де Лафайет пишет о придворных нравах, как о чем-то естественном, без гнева и порицания. «При дворе люди находились в атмосфере какой-то постоянной беспокойной активности, однако без беспорядка, и это делало его очень привлекательным, но и очень опасным для молодого человека».

При дворе чувства сдержанны, никто не повышает голоса, улыбаются, но не смеются громко, роняют слезы, но не рыдают. Радости и страдания здесь скрыты под покровом утонченной светскости. В романе г-жи де Лафайет царит тот же дух. Трагедия влюбленных разыгрывается в рамках строгой светской умеренности. Чувства, как бы сильны они ни были, проявляются сдержанно. Бушующие страсти как бы заключены в каменные русла, они не выплескиваются наружу, но сила их от этого еще героичнее. «Это триумф этикета, этикета, требующего подчас героизма, ибо иногда нужно иметь больше мужества и твердости духа, чтобы улыбнуться в пиршественной зале, чем на поле брани», — пишет Анатоль Франс.

Г-жа де Лафайет — ум трезвый и глубокий. От времен гуманизма она заимствовала скептическое отношение к религии. В ее романе ни разу не упоминается имя бога. Она привыкла к светскому образу жизни, но ни король, ни окружающие его люди не внушают ей ни трепета, ни уважения. «Ее, строго нравственную, набожную и аристократку, я подозреваю в том, что она сомневается в добродетели, мало верит в бога и, что особенно удивительно для той эпохи, ненавидит короля. Я думаю, что это ум страшной силы. Она не открыла своей тайны даже в «Принцессе Клевской» (Анатоль Франс).

К какому же стилевому направлению мы отнесем роман г-жи де Лафайет?

Это не классицистическое произведение, хотя достижения классицистической трагедии, как было уже сказано, использованы талантливой писательницей. Это не роман прециозников, ибо нет ничего общего между правдивой строгостью письма г-жи де Лафайет и напыщенной искусственностью г-жи де Сюдери.

В романе «Принцесса Клевская» мы видим достижения ренессансной реалистической прозы XVI столетия (сочинения мемуаристов и «Опыты» Монтеня), обогащенные достижениями классицистической драматургии XVII века. Нельзя устанавливать непроходимые грани между различными исторически сложившимися литературными школами прошлого. Даже школа прециозников не могла не повлиять на г-жу де Лафайет. Понятие о высокой добродетели безупречной Артенис претворилось здесь в тот моральный идеал, который предопределил все поступки принцессы Клевской.

Лафонтен

(1621—1695)

«Надо быть знатоком, чтобы оценить в Лафонтене поэта, понять, сколько он нашел возможностей в поэзии и какие богатства из нее извлек. Смелые метафоры им созданных выражений обычно проходят мимо внимания, ибо они настолько уместны, что, кажется, не было ничего проще их применить. Никто из наших поэтов так свободно не владел языком, никто, в особенности, так легко не подчинял французский стих всем его формам. Монотонность, в которой упрекают наше стихосложение, у него исчезает совершенно»¹, — так писал о Лафонтене один из знаменитых французских критиков Лагарп.

Лафонтен испробовал свои силы во всех литературных жанрах, писал трагедии, комедии, оды, послания, романы, басни, эпиграммы, песни, но талант его проявился полностью в двух жанрах — басне и короткой стихотворной новелле. Лафонтен прежде всего рассказчик. Легкие, изящные, несколько фривольные, его рассказы в форме басни или стихотворной новеллы всегда жизнерадостны.

«Если он пишет, то в манере доброй сказки; он заставляет говорить зверей, деревья, камни — то есть то, что не говорит; легкость, грацию, прекрасную естественность и изящество находим мы в его творениях», — отзывался о нем выдающийся его современник писатель Лабрюйер.

Жизнь Лафонтена

Жан Лафонтен родился 8 июля 1621 года в Шато Тьери. Его отец был незначительным чиновником и небогатым человеком. Будущий поэт учился сначала в деревенской школе, потом в коллеже в Реймсе. Так как от отца он должен был получить в наследство должность сборщика налогов, то некоторое время он изучал и право.

Лафонтен читал Гомера, Вергилия, Теренция, Ариосто, Боккаччо, восхищался Клеманом Маро и Франсуа Рабле (он называл их почтительно: метр Клеман и метр Франсуа), читал Маргариту Наваррскую и «Астрею» Дюрфе, любил Вуатюра.

Писать Лафонтен начал поздно, тридцати трех лет от роду (1654 г.). Он опубликовал комедию «Евнух» — произведение еще ученическое, плод его чтений Теренция. Представленный влиятельному тогда министру Фуке, он был обласкан последним, получил пенсию и, продав свою должность и недвижимое имущество в Шато Тьери, переехал на постоянное жительство в Париж. Здесь Лафонтен сблизился с Буало, Мольером и Расином (последний был моложе его на 18 лет). Он так любил своих

¹ La Fontaine, Œuvres complètes, I, 1870, p. XI—XII.

друзей, что поместил их под именами Ариста (Буало), Желаста (Мольер), Аканта (Расин) в свой роман «Любовные приключения Психен». В 1665 году были опубликованы его «Стихотворные сказки и рассказы», в 1668 году — «Избранные басни в стихах». Лафонтен в житейских делах был очень простодушен, наивен, а подчас до крайности забывчив и рассеян. Представленный королю, аудиенции у которого он добивался, чтобы преподнести ему томик своих стихов, он вынужден был сознаться, что забыл книжку дома.

Его фривольные новеллы, написанные в духе Боккаччо, принесли ему нерасположение церкви и короля, который одно время противился избранию поэта в Академию.

О нем ходило много анекдотов; говорили, что он любит в мире лишь три вещи — стихи, праздность и женщин. Последнее связывали с его фривольными новеллами.

Лафонтен не спорил и однажды, уже в старости, писал своему другу поэту Мокруа: «Уверяю тебя, что твой лучший друг не протянет и двух недель. Вот уже два месяца, как я не выхожу из дома, разве только в Академию, и то потому, что это меня развлекает. Вчера, когда я возвращался, на меня вдруг напала такая слабость на Шантрской улице, что я решил, что пришел мой последний час. О дорогой мой! Умереть — это еще ничто; но вообрази, как я предстану перед богом? Ты ведь знаешь, как я жил».

Церковники, едва почуяв близкую смерть кого-нибудь из прихожан, немедленно сбегаются к его смертному одру в расчете на поживу. Так было и с Лафонтеном. Капуцин, отпуская ему грехи, потребовал дарственной в пользу церкви. «Отец мой, ведь у меня ни полушки за душой, — сокрушенно ответил Лафонтен, — впрочем, вскоре должна выйти из печати книжка моих стихотворных новелл, возьми 100 экземпляров и продай их», — лукаво добавил он. (В этих новеллах царил фривольный и антиаскетический дух.)

Лафонтен умер 13 апреля 1695 года, на семьдесят четвертом году жизни.

Басни

Басни интернациональны. Сюжеты их в большинстве случаев сходны, многие из них ведут свое начало от прозаических басен полулегендарного греческого баснописца Эзопа. Часто основная мысль басни — назидание, «мораль» — бывает та же при тех же сюжетах. Однако каждый народ вносит свое, оригинальное, своеобразное в изложение басенного сюжета.

У Лафонтена мы найдем известные нам по другим источникам басни о вороне и лисице, о волке и ягненке, о стрекозе и муравье и многие другие.

«Конечно, ни один француз не осмелится кого бы то ни было поставить выше Лафонтена, — писал Пушкин, — но мы, кажется,

можем предпочесть ему Крылова. Оба они вечно останутся любимцами своих единоземцев. Некто справедливо заметил, что простодушие (naïveté, bonhomie) есть врожденное свойство французского народа; напротив того, отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться: Лафонтен и Крылов представители духа обоих народов»¹.

Политические басни Лафонтена отнюдь не безобидны. Они достаточно язвительны и обнаруживают его демократические симпатии. Приведем басню «Звери во время чумы». Чума косила зверей. Лев собрал совет. «Друзья, — обратился он к ним, — небо разгневалось на нас. Боги ждут искупительной жертвы. Поищем самого виновного среди нас и предадим его казни, авось смилостивятся боги. — Я, — начал он повесть о своих грехах, — пожрал немало баранов, каюсь в том, приходилось мне съедать и пастухов.

— О государь, вы слишком на себя клеветаете! — выступила лиса. — Кушать баранов! — Да вы оказывали им великую честь! Что до пастухов, то поделом им, какие страхи нагоняют они на нас!

Речь лисы вызвала шумные аплодисменты зверей. Оправдали и тигра, и медведя, и других сановников леса. Но вот заговорил осел: — Я сорвал пучок травы в лугу, а луг, сказать по правде, мне принадлежал. Голоден я был, и бес меня попутал! — сокрушенно признался осел.

— А! — вскричали звери. — Рвать траву в чужом лугу! Чудовищное преступление! На казнь! На казнь! — И осел был казнен.

Суд судит по тому, могуч ты иль бесилен.
В зависимости от того тебя объявят иль правым,
иль виновным, —

заключает свою басню Лафонтен (1, 126—127).

Басни Лафонтена народны по своему легкому, изящному юмору, столь свойственному французам по здравому смыслу, вложенному в них, но они в известной степени изысканны, галантны и потому подчас несколько салонны. Вот как, например, рассуждает лиса в басне «Волк и Лиса» (лиса сидит в ведре на дне колодца, куда она неразумно опустила, ища какой-нибудь поживы, и теперь уговаривает волка занять ее место, ибо она-де никак не может доесть находившийся там сыр): «Товарищ, я хочу вас попотчевать, вы видите сей предмет? Это особый сыр. Бог Фавн его приготовил. Корова Ио дала свое молоко, даже у Юпитера, и будь он даже болен, разыгрался бы аппетит на

¹ «Пушкин-критик», М., 1950, стр. 72.

это блюдо» (I, 229). Как видим, лиса весьма учена, очевидно, не менее ее осведомлен в античной мифологии и волк, раз лиса обратилась к нему с подобными литературными реминисценциями.

В баснях Лафонтена мы найдем литературные имена. Имена мольеровского Тартюфа и средневекового адвоката Пателена уже используются здесь в качестве общеизвестных нарицательных имен. «Кот и Лис, как два маленьких святых, отправились в паломничество. То были два тартюфа, два архипателена, две проныры...», — так начинается басня «Кот и Лис» (I, 149).

Басни Лафонтена философичны. В одной из них он размышляет о гении и толпе. Эпикура на его родине считали сумасшедшим. Соотечественники обратились к Гиппократу, знаменитому врачу, прося его излечить от безумия и философа Демокрита. «Он потерял рассудок, чтение сгубило его... Что говорит он? — Мир бесконечен... Ему мало этого. Он еще говорит о каких-то атомах» (I, 175—177), — сокрушаются простодушные абдеритяне, призывая Гиппократа.

Предметом басни часто бывают не только пороки людей, но психологические наблюдения, совсем в духе Ларошфуко или Лабрюйера. В басне «Муж, жена и вор» он рассказывает о том, как некий муж, сильно влюбленный в свою жену, не пользовался, однако, ее расположением. Ни лестного отзыва, ни нежного взгляда, ни слова дружбы, ни улыбки милой не находил в жене несчастный супруг. Но вот однажды она сама бросилась в его объятия. Оказывается, ее напугал вор, и, спасаясь от него, она прибегла к защите мужа. Впервые познал истинное счастье влюбленный муж и, благодарный, разрешил вору взять все, что тот захочет. «Страх иногда бывает самым сильным чувством и побеждает даже отвращение, — заключает свою басню Лафонтен. — Однако любовь сильнее. Пример — этот влюбленный, который сжег бы свой дом, чтобы только поцеловать свою даму, и вынес бы ее из пламени. Мне нравится такое увлечение», — добавляет он далее (I, 193—194).

В басне о «состарившемся льве» речь идет об унижении или, вернее, границах унижения, которые способен выдержать человек. Всему есть предел, и самое страшное унижение — это оскорбление, наносимое существом презираемым. Лев, гроза и ужас лесов, под тяжестью лет состарился, он горюет, оплакивая свою былую мощь, и подвергается гонениям со стороны своих бывших подданных, «ставших сильными его слабостью». Лошадь лягнула его копытом, волк рванул зубами, бык пырнул рогом. Лев, неспособный даже рычать, молча сносит и побои и обиды, покорно ожидая смерти. Но вот осел направился к нему. «О, это уж слишком! — воскликнул лев. — Я готов умереть, но подвергнуться еще твоим побоям — не значит ли умереть дважды» (I, 68).

В другой басне он рассказывает о том, что Любовь и Безумие, как-то играя вместе, заспорили, поссорились и подрались. Любовь получила такой сильный удар в голову, что потеряла зрение. Собрались боги, среди них Юпитер и Немезида. Что делать? Как помочь ослепленной Любви? И порешили дать Любви вечного спутника — поводыря Безумие (I, 254).

В басне «Петух и Лиса» — типичная для французов тонкая ирония. Старый и опытный петух на ветке, на посту. Он часовой. Пробегающая лиса сладким голосом обращается к нему: «Брат, мы больше не в ссоре, общий мир на этот раз. Я прибежала, чтобы сообщить тебе о нем. Спускайся же скорей, тебя я обниму, не медли, мне еще нужно обегать двадцать застав.

— Что ты говоришь, моя милая! Вот новость! И как приятно мне слышать это именно от тебя! Постой, я позову двух борзых, они тотчас же прибегут и как будут рады расцеловать тебя за добрые вести.

— Да нет, уж лучше в другой раз, прощай! — Заторопилась лиса, и скинув модные туфли, побежала прочь. А старый петух осклабился. Еще бы! Обмануть обманщика — двойное удовольствие» (I, 51).

Лафонтен в предисловии к своим басням указывал на своеобразие своего искусства. Он говорил, что не достиг лаконизма Федра (древнеримского баснописца, жившего в 30—40-х годах до н. э.), но искупил этот недостаток веселостью. «Веселостью я называю не то, что вызывает смех, а некое особое обаяние, общий радостный колорит, который можно придать всякому предмету, даже наиболее серьезному».

Лессинг позднее довольно сурово отозвался о французском баснописце, обвинив его в том, что он-де не знал основ жанра басни, что басня относится не к поэзии, а к философии. «Французы не ставят ли веселость превыше всего? Веселость не противоположна ли чувству изящества?» — ворчал критик. Однако, думается, он был неправ. Басня без юмора, без той жизнерадостной веселости, о которой говорил Лафонтен, утратила бы всю свою прелесть. К тому же «веселость» пикогда не мешала серьезной мысли.

**«Сказки
и новеллы»**

И в стихотворных новеллах Лафонтена царит дух жизнерадостной простоты человеческих отношений и чувственности. Здесь небо безоблачно, солнце ласкает и греет, но не обжигает, здесь люди не злы, терпимы к человеческим слабостям, не мстительны. Они предаются печалям, но не надолго, ведь мир прекрасен, а если есть недостатки, то человеку их все равно не исправить, да они не так уж и велики. Словом, зачем омрачать себя печалью, если на солнце есть несколько мелких пятен?

Пушкин ценил веселую, легкую, изящную игривость сказок и новелл французского поэта. В январе 1825 года он писал Ры-

леву из Михайловского: «Бестужев пишет мне много об Онегине, — скажи ему, что он неправ: ужели хочет он изгнать все легкое и веселое из поэзии?» — и тут Пушкин упоминает Ариосто, Вольтера («Орлеанскую девственницу») и «Сказки» Лафонтена¹.

Сюжет новелл заимствован то у Маргариты Наваррской, то у Боккаччо, то у Ариосто. В них нет несколько грубоватой, но могучей мысли Ренессанса, они фривольны, приправлены легким остроумием и галантными перифразами, модными в салонах XVII столетия. Такова пряная, в духе арабских сказок, новелла «Джоконда», написанная легким, изящным стихом.

Некоторые новеллы совсем короткие, в несколько стихотворных строк. Это скорее новеллы-анекдоты, вся острота которых — в неожиданных логических поворотах. Такова новелла «Сестра Жанна». Некая Жанна в девицах прижила ребенка и, чтобы замолить свой грех, удалилась в монастырь. Там предавалась она усиленному благочестию и своим религиозным рвением обратила на себя внимание игуменьи. Та призвала к себе монахинь и заявила им: «Будьте такими же усердными в служении богу, как сестра Жанна». «Если бы мы сделали то же, что и она, ах, тогда бы мы тоже были усердными», — со вздохом ответили ей монашки.

Тонкой насмешке подвергаются здесь служители церкви. Однако это отнюдь не ниспровержение церкви, что было свойственно гуманистам XVI столетия, протестовавшим решительно и ожесточенно против религиозной аскезы и ратовавшим за реабилитацию плоти и естественных человеческих влечений. Это скорее изящный либертинаж, легкое вольномыслие, к которому снисходительно относились и в аристократических кругах, особенно в кругах некоторых бывших фрондеров.

Но Лафонтен не аристократ. Его симпатии к простому человеку несомненны. Об этом свидетельствует, к примеру, новелла «Крестьянин, провинившийся перед своим господином». Уже начало новеллы раскрывает тенденцию автора:

Некий крестьянин провинился перед господином.
Утверждают, что это был пустяк.
Однако господин устроил ему сильный разнос.
История не нова...

В таком духе идет дальнейшее повествование о грубом наказании крестьянина (III, 162—165).

Церковники обвиняли Лафонтена в забвении всех норм морали. Даже в ханжеский период реставрации Бурбонов, уже в XIX веке (1815—1830), его имя служило синонимом развра-

¹ «Пушкин-критик», М., 1960, стр. 78.

шенности. Стендаль в романе «Красное и черное» приводит следующий весьма выразительный эпизод из салонной жизни французской провинции времен Реставрации. Жюльен Сорель, под общий гул одобрения роялистов, в доме Реналья называет басни Лафонтена безнравственными. Это не было точкой зрения героя романа, но он знал, что нужно его хозяевам.

Вольтер писал в защиту поэта: «Можно применить к Лафонтену его чудесную басню о зверях во время чумы, которые каются в своих грехах. Все прощают львам, волкам и медведям, но не прощают невинному животному, который съел немного травы».

Корнель

(1606—1684)

Жизнь
Корнеля

Пьер Корнель¹ родился в Руане 6 июня 1606 года. Отец его был судебским чиновником и сына готовил к тому же поприщу. Корнель окончил иезуитский коллеж в Руане, изучал право и получил должность адвоката, которую исполнял «без радости и без успеха», — как писал об этом его племянник, знаменитый Фонтенель.

Семейное предание рассказывает о том, что однажды юношу Корнеля один из его друзей познакомил со своей возлюбленной. Встреча оказалась роковой для влюбленного: девушка предпочла Пьера Корнеля своему прежнему воздыхателю. Смешная сторона этого происшествия побудила молодого Корнеля написать комедию. Так появилось его первое драматургическое произведение — комедия «Мелита» (1629). Эта комедия, как и другие, написанные Корнелем вслед за ней («Клитандр», «Вдова», «Галерея суда», «Королевская площадь») в годы 1631—1636, ныне забыты и не составляют, конечно, славы поэта, но в свое время они были тепло встречены зрителем. «Чтобы судить о красоте произведения, достаточно ограничиться познанием его самого; чтобы судить о достоинствах автора, его необходимо сравнивать с веком. Первые пьесы Корнеля, как мы уже сказали, не хороши, но всякий другой, кроме разве особого гения, не сделал бы лучше. «Мелита» покажется божественной, если ее прочитает после пьес Гарди², которые ей предшествовали лишь днями. Специфика театра в ней без всякого сомнения гораздо лучше понята, диалог построен более умело, действия более оправданы, отдельные сцены более приятны, и, что особенно важно, чего никогда не достигал Гарди, — в ней царит достаточно благородная атмосфера и речь положительных героев совсем неплохо выписана. До того знали лишь низкое комическое и довольно плоское трагическое и были поражены, услышав новый язык», — так писал Фонтенель в 1730 году, спустя столетие после первого представления «Мелиты».

¹ История французской литературы знает двух Корнелей — Пьера и его брата Тома. Последний хоть и написал много драматургических произведений, но как писатель ни в какое сравнение со своим братом не идет. Это не мешало братьям быть в большой дружбе. Они жили в одном доме, были женаты на двух сестрах, имели одинаковое число детей и дружно работали. По рассказам, когда Пьеру недоставало рифмы, он поднимался по лестнице, спрашивал брата, и тот немедленно находил ее.

² Александр Гарди (1569—1632) был основным поставщиком пьес для Бургундского театра (название театра) в течение первых тридцати лет XVII века.

Корнель испробовал свои силы и в трагедии, написав «Медю» по мотивам одноименной трагедии древнеримского драматурга и философа Сенеки; но это еще не было началом его продолжительной поэтической славы. Надо сказать, что творчество Корнеля характеризуется сменой больших поэтических взлетов и падений. Так, после пьесы «Комическая иллюзия», с ее невероятным нагромождением фантастических существ и происшествий, что, кстати сказать, было в моде в те времена, Корнель создал «Сиду» — трагедию, открывшую собой славную историю французского национального театра, составившую поистине национальную гордость французов. Слава пьесы была необыкновенна. Францию облетело крылатое изречение: «Прекрасно, как Сид». В кабинете Корнеля вскоре составила целая библиотека из печатных экземпляров трагедии в переводах на немецкий, английский, итальянский и другие языки. Даже испанцы перевели ее на свой язык, хотя Корнель в значительной мере использовал в качестве источника пьесы испанского драматурга Гильена де Кастро о юности и подвигах Сиды.

«Сид», принеся автору восторженную хвалу народа, возбудил вместе с тем и зависть посредственных драматургов, и непонятное раздражение и недоброжелательство кардинала Ришелье. Великие люди имеют свои слабости. Мудрый политик, бесспорно выдающийся государственный деятель, Ришелье был плохим поэтом и, как все плохие поэты, был нетерпим к успеху других. Неслыханное торжество Корнеля больно ранило его авторское самолюбие. Он не замедлил выразить свое недовольство. Толпа рифмачей, в их числе Жорж Скюдери, напала на Корнеля. По наущению кардинала недавно основанная Академия принялась за кропотливое выискивание ошибок и отклонений от «правил» в трагедии «Сид» и вынесла ей вслед за тем суровое осуждение. Гнев фактического властителя Франции был опасен, и драматург на время замолчал, живя у себя в Руане. В годы 1639—1640 он выступил с новыми великолепными трагедиями — «Гораций» и «Цинна»; в 1643 году он написал «Полневкта».

В дальнейшем Корнель создает новые пьесы, но ничего лучшего сравнительно с «Сидом», «Горацием», «Цинной» он не дал французскому театру. Поэт шутил потом, говоря, что поэзия уходит от него вместе с его зубами. В 1652 году его постигает крупная творческая неудача: трагедия «Пертарит» терпит полный провал. Потрясенный Корнель замолкает на семь лет и лишь в 1659 году снова выступает с трагедией «Эдип».

В годы вынужденного творческого бездействия Корнель, всегда остававшийся человеком весьма набожным — в духе религиозного воспитания, полученного им в иезуитском коллеже, — перелагает библейские тексты в стихи. В 1662 году

драматург переезжает в Париж; он все еще пишет, но слава его меркнет, слабеет поэтическое обаяние образов, гаснут творческие силы. Корнель не слышит новых голосов времени, не видит происшедших во Франции перемен.

На смену ему приходит новый талант — Расин. Корнель еще не хочет сдаваться, он не верит, что французский зритель предпочтет его мужественных героев «слащавым» героям Расина (так пренебрежительно отзывался о них Корнель). Он не может понять, что героическая пора становления абсолютистского государства миновала и общество вступило в новую фазу развития.

Политическая деградация сопутствует деградации творческой. Корнель, прежде гордый и независимый, теперь опускается до жалкого пресмыкательства перед сильными мира.

Нет необходимости анализировать произведения мастера, пережившего свою славу. Вольтер в 1731 году, написав критическую поэму «Храм вкуса», изобразил Корнеля бросающим в огонь свои последние трагедии — «холодной старости творенья».

Корнель перестал писать в 1674 году, а через десять лет, в ночь с 30 сентября на 1 октября 1684 года, умер в возрасте семидесяти восьми лет.

Поэт пережил свою славу, но в глазах современников, как бы дурно он ни стал писать впоследствии, он оставался великим Корнелем. Любопытны некоторые воспоминания и отзывы о Корнеле его современников. Они рисуют оригинальный портрет драматурга. «Увидишь Корнеля, не поверишь, что он смог заставить греков и римлян так хорошо говорить, что он смог придать такую выпуклость мыслям и чувствам героев. В первый раз, когда я его увидел, — пишет один из современников Корнеля¹, — я принял его за руанского купца. Его внешность несколько не говорила о его уме, и речь его была настолько тяжела, что утомляла даже за короткий срок. Одна великая княжна, желавшая видеть его и говорить с ним, сказала потом: нужно слушать его только в Бургундском отеле».

Известный французский писатель Лабрюйер так отзывался о Корнеле: «Простой, робкий, скучный в беседе, он... не уступает Августу, Помпею, Никомеду, Гераклу; он — король, и король великий, он политик, философ, он заставляет героев говорить, заставляет героев действовать, он рисует римлян, и они более велики, более римляне в его стихах, чем в истории» (гл. XII, «Суждения»).

Насколько велико было уважение французов к своему прославленному драматургу, свидетельствует один эпизод из театральной жизни тех дней. Однажды Корнель пришел в театр,

¹ Бонавентур д'Аргон, писавший под псевдонимом Виньоля де Марвиля.

где не появлялся уже несколько лет. Увидев его, актеры прервали игру, зрители, присутствующие в зале, встали, среди них известный полководец Конде и принц Конти. Партер приветствовал Корнеля бурной овацией и громкими кликами. Ложи были вынуждены последовать его примеру.

Однако слава не принесла Корнелю большого материального благополучия; последние годы он жил в крайней бедности. Накануне смерти он остался почти без всяких средств. Некоторые раболепные историки Франции с умилением рассказывают о том, что король, прослышав о такой «скудости» поэта, послал ему... двести луидоров.

Фонтенель, составивший краткое жизнеописание своего дяди, между прочим, сделал следующее заявление: «...под покровительством кардинала Ришелье начинает расцветать театр. Принцам и министрам стоит лишь повелеть, и появятся поэты, художники, все, что они захотят». Вольтер, читавший это жизнеописание, оставил на полях язвительное замечание: «Я очень сомневаюсь. Наш лучший художник Пуссен подвергался преследованиям... Рамо создал все свои прекрасные музыкальные произведения среди величайших препятствий, и сам Корнель был очень мало поощряем. Гомер жил, скитаясь бедняком, Тассо — самый несчастный человек своего времени, Камюэнс и Мильтон еще несчастнее. Шаплен был вознагражден, но я не знаю ни одного гениального человека, который не подвергался бы преследованиям».

**Драматургические
принципы
Корнеля**

В дни Корнеля только начинали складываться нормы классицистического театра, в частности правила о трех единствах — времени, места и действия. Корнель принял эти правила, но исполнял их весьма относительно и, если это вызывалось необходимостью, смело их нарушал. Своим критикам он в подобных случаях гордо отвечал: «Если я и отхожу от них (правил. — С. А.), то это вовсе не потому, что не знаю их».

Корнель устанавливал рационалистические основы драматургии: все должно быть правдоподобно. Вот основной его творческий принцип. Ради этого принципа правдоподобия он брал сюжеты своих трагедий из истории и в редких случаях из мифологии античной, так сказать, освященной веками. Историческая достоверность служила в данном случае залогом правдоподобия для зрителей, как бы невероятны ни были исторические факты, изображаемые на сцене. Современники очень ценили в поэте именно исторического бытописателя. «Сид» (средневековая Испания), «Гораций» (эпоха царей в римской истории), «Цинна» (императорский Рим), «Помпей» (гражданские войны в Римском государстве), «Атила» (монгольское нашествие), «Гераклиус» (Византийская империя), «Полневкт» (эпоха

первоначального христианства) и т. д. — все эти трагедии, как и другие, не названные здесь, построены на использовании исторических фактов.

Корнель брал наиболее острые, драматические моменты из исторического прошлого, столкновения различных политических и религиозных систем, судьбы людей в моменты крупных исторических сдвигов и переворотов. Главенствующими проблемами, волновавшими поэта, были проблемы политические. Корнель более чем кто-либо из драматургов XVII века был поэтом политическим. В его творческом наследии наиболее ярко и многосторонне обрисована римская политическая история, дававшая ему обильный материал для политических размышлений. Вольтер называл драматурга «древним римлянином среди французов».

Трагедии Корнеля построены часто по типу политических диспутов. (Диспут о монархии и республике в «Цинне», политический анализ гражданских войн в «Помпее» и т. д.)

Основные персонажи корнелевских трагедий — всегда короли или выдающиеся героические личности. Он не писал о простых людях: он полагал, что сильные, выдающиеся личности или лица, облеченные властью, следовательно свободные, независимые в проявлении своих чувств, — лучше, полнее выражают наиболее общие человеческие черты.

Основной драматургический конфликт трагедий Корнеля — это конфликт рассудка и чувства, воли и влечения, долга и страсти. Победа всегда остается за волей, рассудком, долгом.

Исторические трагедии Корнеля целиком посвящены современности; под историческими именами, в исторических конфликтах и событиях живет, действует Франция XVII столетия. Этого не следует забывать ни на минуту. Корнель отстаивал политические принципы французского абсолютизма, и то была в его время исторически прогрессивная миссия. Часто корнелевского «Эдипа» называют произведением реакционным. Ссылаются при этом на авторитет просветителя Вольтера, осудившего эту трагедию и написавшего иной, просветительский вариант ее. Однако забывают, что Вольтера отделяет от Корнеля целое столетие; перед Францией встали за это время иные исторические задачи, и то, что было своевременно в дни Корнеля, стало зовом реакции в дни Вольтера. Приведем по этому поводу несколько строк из книги Г. В. Плеханова «История русской общественной мысли». «А. Фонтен прекрасно характеризовал перемену в настроении французского образованного общества, сопоставив «Эдипа» Корнеля с «Эдипом» Вольтера, — писал Г. В. Плеханов. — У Корнеля мы встречаем характерную для Франции XVII века фразу: *Le peuple est trop heureux quand il meurt pour ses rois* (Народ счастлив умереть за своих коро-

лей. — С. А.); у Вольтера же, наоборот, Эдип говорит: *Mourir pour son pays c'est le devoir d'un roi* (Умереть за свою страну — долг короля. — С. А.). Это целый переворот во взгляде на отношение монарха к своим подданным¹. Заметим, что Плеханов пишет о взглядах Корнеля, как о взглядах, характерных для Франции XVII века.

Корнель «создал школу величия души»², — писал Вольтер. Создатель «Сида» поистине велик, и не только прелестью стиха, мужественного, сдержанного, открывшего пораженным французам необыкновенную выразительность и благозвучие их языка, но главным образом поэзией высоких человеческих чувств. Герои Корнеля выше обыкновенного человеческого роста, в этом отношении они несколько романтичны, но они — люди с присущими людям чувствами, страстями и страданиями, и первое, что следует сказать о них, — они люди большой воли.

Это люди здоровые физически и нравственно, люди, способные одержать победу не только на поле брани, но и в борьбе со страстью, когда она, по их взглядам, недостойна владеть человеческим сердцем. Им свойственны сильные чувства, но тем значительнее победа над ними. Герои Корнеля страдают и побеждают без рисовки, без любования собой, без сентиментальных самобичеваний; они серьезны и уделяют внимание вещам серьезным; с этой точки зрения они величавы, недаром Пушкин восклицал: «Корнеля гений величавый...»

История испанского героя не случайно привлекла к себе французского драматурга. Образ Сида, каким его создала народная молва, давал широкий простор для дарований поэта. Посвящая свою трагедию герцогине Эгийонской, племяннице сурового Ришелье, Корнель писал ей: «Этот живой портрет, который представляю вам, воспроизводит героя, достойного лавров, его венчавших. Его жизнь была сплошной галереей побед, его тело, пронесенное перед армией, одержало победу после его

¹ Г. В. Плеханов, История русской общественной мысли, т. III, М. — Л., 1925, стр. 48—49.

² В нашем рассмотрении трагедий Корнеля мы широко используем комментарии Вольтера, которые представляют, бесспорно, большой интерес для русского читателя. Следует заметить, что французы не всегда соглашались с Вольтером, считая его оценки в ряде случаев субъективными. Однако никто уже не читает трагедий Корнеля без одновременного ознакомления с комментариями к ним великого просветителя.

Известный французский писатель и современник Вольтера Вовенарг признавался: «Я обязан чтению сочинений г-на Вольтера тем немногим, что я знаю о поэзии. Я рассказал ему о своих мыслях, когда возымел желание высказаться о Корнеле и Расине, и он, в ответ на мои критические замечания, любезно указал мне на те места произведений Корнеля, которые заслуживают наибольшего восхищения. Вынужденный перечитать лучшие трагедии Корнеля, я без труда нашел редкие красоты, указанные мне г-ном Вольтером».

смерти; его имя по прошествии вот уже шестисот лет с торжеством приходит во Францию»¹.

Сведения о Сиде — историческом лице Родриго Диаса — Корнель мог получить из героической средневековой поэмы, посвященной испанскому герою, из рыцарских песен (романцero). На две такие песни Корнель ссылается, ссылается он также на «Историю Испании» Мариана и на испанскую пьесу о Сиде Гильена де Кастро, поставленную в Валенсии в 1618 году. Однако корнелевский «Сид» — совершенно оригинальное, национальное, французское произведение.

Из многочисленных историй, связанных с именем Сиды, Корнель взял лишь одну — историю его женитьбы. Он до предела упростил схему сюжета, свел число действующих лиц до минимума, вынес за пределы сцены все события, так или иначе влияющие на ход мыслей его героев, и оставил на сцене лишь их чувства. Действия совершаются где-то там, за сценой; о них лишь мельком сообщают зрителю, и зритель (скорее слушатель, чем зритель) поглощен более своим воображением, рисующим ему потрясающие картины той сложной внутренней борьбы, которая совершается в сердцах людей, красноречиво говорящих перед ним.

«У французов трагедия — это обычно ряд разговоров на протяжении пяти актов, связанных любовной интригой», — сетовал в свое время Вольтер. Так было у Корнеля, так было и у его последователей. Не все трагедии Корнеля одинаково хороши, случалось и ему совершать творческие ошибки, но в «Сиде» недостаток классицистической трагедии он превратил в достоинство.

Обратимся к рассмотрению трагедии «Сид».

Акт первый². На сцене Химена, дочь богатого севильского аристократа дона Гомеса графа Гормаса. С ней Эльвира, ее наперсница. Речь идет о двух молодых людях, влюбленных в Химену: это Родриго Диас и дон Санчо. Оба знатны, молоды и храбры, но к Родриго влечется сердце прекрасной Химены, да и отец ее, как сообщает ей Эльвира, склоняется больше на его сторону.

Родриго — сын благородного дона Диего и, несомненно, будет таким же храбрым, как и его отец, рассуждает дон Гомес. Корнель тонко ввел эту деталь: вчера отцы влюбленных были друзьями, сегодня станут противниками. Эльвира мимоходом

¹ P. Corneille, Œuvres complètes, Paris, 1838, t. I, p. 475. Все дальнейшие цитаты в прозаическом переводе приведены по этому изданию.

² Вольтер оставил на полях печатного текста трагедии следующее весьма существенное замечание: «Заметьте, что действие происходит то во дворце короля, то в доме графа Гормаса, то в городе». Это несоблюдение единства места было строго осуждено современниками Корнеля.

сообщает, что король решил избрать наставника для своего сына и что граф Гормас, имея в виду свои заслуги перед государством, надеется получить этот пост. Химена оставляет без внимания последнее сообщение Эльвиры, мысль ее занята юным Родриго: все так хорошо складывается, — не предвещает ли это грядущую бурю? Случай так резко подчас меняет ход событий, не обернулось бы большое счастье большой бедой.

Такова первая сцена. Она завязала все последующие нити сюжета: зритель узнал о любви Родриго и Химены, о желании короля взять к сыну наставника, а это сыграет трагическую роль в истории любви молодых людей, и, наконец, предчувствия, высказанные Хименой, готовят зрителя к близкой трагедии.

Химена и Эльвира уходят. На сцене появляются инфанта, дочь короля, ее наперсница Леонора и паж. Но приведем важное замечание Вольтера: «Здесь нетерпимое для нас упущение. Сцена остается пустой, отдельные сцены не связаны друг с другом, действие прерывается. Почему одни актеры ушли со сцены, почему другие пришли? Почему одни, уходя, а вторые, входя, не встретились друг с другом? Почему Химена может видеть инфанту и не приветствовать ее? Этот важный недостаток присущ всей Европе, и лишь одни французы избавляются от него. Чем труднее связать все сцены, тем больше заслуг в победе; конечно, не нужно этого делать в ущерб вероятности и сценическому интересу. Здесь одна из тайн великого трагического искусства, неизвестная еще большинству, кто подвизается в нем. Нужно не только отсечь эту сцену с инфантой, но и вообще изъять роль инфанты, и Корнель лишь потому позволил себе эту недопустимую ошибку, что необходимо было заполнить время, к несчастью предписанное для трагедии. Лучше было бы ее сделать короче, лишняя роль делает ее всегда слишком длинной».

Можно согласиться с Вольтером, что отдельные сцены действительно не имеют непосредственной связи и как бы искусственно разрываются, но нельзя согласиться с тем, что роль инфанты в пьесе лишняя, что она нужна лишь для продления времени сценического представления и потому искусственно, вне всякой связи с основным конфликтом трагедии введена в пьесу.

Дочь короля с волнением наблюдает, как растет привязанность молодых людей, и радуется и страдает.

Что заставило инфанту так близко принять к сердцу любовь Сиды и Химены? Она любит сама, любит безнадежно, мучительно, и кого же? Юного Сиды, за которого не может выйти замуж, ибо он простой дворянин, она же — дочь короля. Но как бы ни упрекала себя инфанта, как бы ни боролась с собой, чары любви влекут ее с силой непреборимой. Полагая, что только надежда питает ее любовь, она сама стремится окончательно убить эту надежду. Женитьба Родриго может навсегда проложить непроходимую пропасть между ним и ею, и влюбленная

дочь короля, нося в сердце мучительную тайну, готовит ненавистный ей брак любимого человека с другой — той, с которой он равен по общественному положению. И чем ближе к исполнению замыслы инфанты, тем печальнее ее лицо, тем сумрачней у нее на сердце. Облик инфанты, отодвинутый в пьесе на второй план, стоящей как бы в тени событий, волнуется, трогает зрителя и, хотел того автор или нет, внушает грустные мысли о пустоте и суетности тех сословных предрассудков, которыми люди опутали свои отношения друг с другом.

О боже всемогущий,
Не дай торжествовать тоске, меня гнетущей,
И огради мой мир, честь огради мою!
Чтоб стать счастливою, я счастье отдаю,¹ —

тоскует и мечется инфанта, видя в любви своей нечто порочное.

Но то, что так долго и упорно готовила инфанта, должно рухнуть, любовь Химены и Сида должна претерпеть тяжкое и трагическое испытание. Король избрал в качестве наставника своего сына дона Диего, отца Сида. Граф Гормас, отец Химены, оскорблен: его обошли. На сцене разыгрывается грубая ссора двух феодалов, яркий эпизод из истории феодальных распрей, смут и анархии.

Как ни возвышен трон, но люди все подобны:
Судить ошибочно и короли способны, —

говорит граф Гормас, намекая на ошибочное, с его точки зрения, избрание дона Диего наставником принца.

Эпоха становления французского абсолютизма не могла не сказаться в каждой строке трагедии Корнеля, и мы видим в ней целеустремленную пропаганду основных государственных принципов абсолютизма.

...есть священный долг, — и я его блюду,
Веленья короля не подвергать суду, —

отвечает дон Диего графу. Мысль весьма примечательная для той поры. Это основной принцип, утверждаемый всей политикой Ришелье.

Ссора между двумя кичливыми феодалами заканчивается пощечиной, которую дал граф Гормас отцу Родриго. Дон Диего схватился было за шпагу, но она выпала из его дряхлых рук, выбитая более молодыми руками Гормаса.

Корнель, чтобы психологически оправдать месть Родриго за обещанного отца, показал явную несправедливость Гормаса: дон Диего пытался всячески умиротворить графа, просил у него

¹ Стихотворные цитаты даются по изданию: Пьер Корнель, Избранные трагедии, Гослитиздат, М., 1956. «Сид» дается в переводе М. Лозинского.

руки его дочери для своего сына, отметил его достоинства, но расхваливший граф ничего не хотел слушать, вызвал в конце концов дон Диего на резкость и ответил на нее пощечиной.

Итак, ссора отцов преграждает молодым людям путь к счастью. «Отомстить и наказать!» — требует дон Диего от своего сына и произносит при этом сакраментальную для тех времен формулу: «...мы не вправе жить, когда погибла честь»¹.

Дон Диего знает, как дорога сыну Химена, как тяжела поэтому его миссия мстителя, но тем достойнее будет его выступление в защиту оскорбленного и обесчещенного отца. Родриго не колеблется, даже мысль о том, что можно оставить оскорбление без отмщения, была бы бесчестием. Но юноша страдает, он знает, что теряет навсегда возлюбленную.

Корнель вводит в трагедию лирический элемент. Родриго наедине с собой декламирует печальные и звучные стансы. Отец и возлюбленная, любовь и честь оказались в неразрешимом противоречии, взаимно исключая друг друга. Одно решение вело его к утрате счастья, другое — к позору.

В ту пору, как сообщает Вольтер, стансы вставляли в большинство трагедий, но актеры их не читали, полагая, что это нарушает единообразие речи сценических героев. Чудесные стихи Корнеля, введенные с большим поэтическим тактом в качестве лирического элемента пьесы, не ослаблявшие, а, наоборот, усиливавшие сценический эффект, исключались актерами с молчаливого одобрения тогдашнего зрителя.

Кастильский дворянин дон Арнас пытается от имени короля образумить графа Гормаса и заставить его извиниться перед оскорбленным им человеком. Граф противится. Снова разворачивается политический диспут, и темой его является идея абсолютизма. Непокорный вассал оправдывает свое право на неподчинение королю. «Частичное неподчинение не столь великое преступление», — говорит он, спесиво напоминая о своих заслугах перед государством. «Когда бы не я, скипетр выпал бы из твоих рук, — отзывается Гормас о короле. — Он сам слишком нуждается во мне, и моя голова, падая с плеч, унесет за собой и его корону». Так рассуждали и те непокорные аристократы, замки которых были разрушены приказом Ришелье и головы которых пали потом под мечом его правосудия. Устами корнелевского Гормаса говорила современная поэту феодальная оппозиция. Корнель отнюдь не случайно вложил в уста своего героя высокомерную фразу: «Когда погибну я, погибнет вся держава»².

Дворянин Арнас защищает принцип абсолютной власти так, как того требовала официальная идеология Ришелье: «Кто служит королю, исполняет лишь свой долг»; «Вы так мало боитесь

¹ «Qui peut vivre infâme est indigne du jour».

² «Tout l'état périra s'il faut que je perisse».

высшей власти...»; «Помните, что короли хотят быть абсолютными» и пр.

Изящным, поистине галантным диспутом начинается поединок между Родриго и Гормасом. Противники, прежде чем скрестить шпаги, произносят изящные тирады, лестные друг для друга. Корнель тонко подчеркнул в этом галантном споре противников психологическую сторону: Родриго не может ненавидеть отца своей возлюбленной, Гормас не может не питать чувств симпатии к юноше, который любит его дочь. Поэтому столь различен спор между доном Диего и Гормасом в первом акте и между Гормасом и Родриго во втором. Там Гормас груб, невздержан от обуявшей его слеси и зависти, здесь он скорее печален от мысли, что навсегда разбивает мечту своей дочери.

Поединок совершается за пределами сцены. О событиях лишь рассказывается и показываются их последствия, так или иначе отражающиеся на судьбах людей.

На сцене Химена и инфанта. Они знают о ссоре и предвидят страшные беды. Химена клянет человеческое честолюбие, толкающее даже лучших людей на совершение несправедливостей. Инфанта утешает девушку, говорит, что стоит ей сказать лишь два слова Родриго, и юноша подчинится ей, поединка не будет, а там их счастливый союз заставит помириться и отцов. Но может ли Химена во имя любви увлекать Сиду на путь позора? Девушка перед страшной дилеммой, ни один исход не может радовать ее. Если Родриго исполнит ее просьбу, — что скажут о нем люди? Если подчинится велению долга — значит, конец любви.

Пришедший паж пресекает мучительные раздумья: Родриго и Гормас удалились из дворца одни, волнуясь и споря. Сомнений нет, один из них падет от руки другого. Несчастливая инфанта уже лелеет эгоистическую мечту о возможном счастье, но, пристыженная Леонорой, приходит в ужас от собственных планов: «Я безумна, рассудок мой расстроен». Корнель вывел на сцену и короля Кастилии, Фернандо, вывел для того, чтобы в третий раз заговорить об абсолютизме. «Боги праведные, храбрый слуга так мало почитает меня, так мало заботится о том, чтоб угодить мне! Оскорбляет дона Диего, презирает своего короля! В моем дворце диктует мне законы! Кто б ни был он — смелый солдат, великий полководец, — я сумею сбить с него высокомерную спесь; да будь он сама доблесть, бог сражений, — он узнает, что значит неповиновение!» И это говорит король в минуту отчаянного положения государства. Наступают мавры, и каждый воин, тем более такой отважный, как Гормас, необходим стране. Вольтер порицал здесь Корнеля за неверное, по его мнению, ведение драматургического конфликта. «Разве не крупная ошибка говорить столь безразлично о государственной

опасности? Разве не было бы более благородно начать с изображения глубокого беспокойства короля по случаю нашествия мавров, а потом уже говорить о его не менее серьезном смущении перед необходимостью наказать графа, услуги которого в данной обстановке были бы столь полезны? Разве не был бы достигнут больший театральный эффект, когда на реплику короля: «Все надежды я возлагаю только на графа», ответил бы некто вошедший: «Граф умер»? И это не придало бы разве еще большей цены услуге Родриго, которую тот вслед за тем окажет, совершив подвиг более значительный, чем ожидали бы от графа?»

Нельзя не согласиться с Вольтером, это было бы интересно, эффективно, но это не была бы пьеса идеолога абсолютизма Корнеля, а пьеса просветителя Вольтера. Для просветителя Вольтера здесь важно было подчеркнуть народно-гражданские мотивы, для Корнеля — утвердить идею абсолютной власти. На этом зиждется весь конфликт трагедии. Гормас — своевольный феодал, не признавший авторитета королевской власти, — отсюда все несчастья: оскорблен отец Родриго, жених дочери принужден к совершению акта мести по отношению к ее отцу. Признай Гормас с самого начала решение короля не подлежащим обсуждению, как советовал ему благоразумный дон Диго, никакого конфликта не было бы.

Поэтому в описанной сцене Корнель на первое место ставит проступок Гормаса. Неповиновение королю трактуется здесь как более опасное зло, чем даже нашествие вражеских полчищ. Такая логика была непонятна просветителю Вольтеру, и это оправдано. В дни Корнеля принцип абсолютизма нес народу государственный порядок, известную стабилизацию хозяйственной жизни, избавление от неурядиц, анархии и своеволий, чинимых феодальными князьками. В дни Вольтера этот принцип, уже изживший себя, закреплял устаревшие формы общественных отношений, мешал прогрессу, экономическому росту страны.

Стоящие в данном случае на различных позициях Корнель и Вольтер сходятся в том, что и тот и другой для своих дней решали историческую задачу: содействовали движению своего народа вперед. Но вернемся к пьесе Корнеля.

За два первых акта влюбленные еще ни разу не встретились на глазах у зрителя. В третьем акте они встречаются, но при каких обстоятельствах! Гормас убит. Химена уже обратилась к королю, ища защиты и возмездия, на коленях моля казнить человека, убившего ее отца. «Кровь за кровь!» — восклицает она в исступлении.

Химена требует смерти Родриго, но разве она ее хочет? Нет! Ни за какие блага жизни! Она обманывает себя. Вот молодой дворянин дон Санчо, влюбленный в нее, предлагает свои услуги: «Располагайте моей шлагой, чтоб наказать виновного! Распола-

гайте моей любовью! Ваше приказание — и рука моя не дрогнет!» Что же отвечает Химена? С ее уст срывается одно лишь слово, брошенное в трагической рассеянности: «Несчастливая!»

У нее спрашивают позволения и даже приказания убить са­мого дорогого ей человека. А может ли жизнь иметь для нее какой-либо смысл без Родриго? Она не говорит об этом, но то единственное слово, которое вырвалось у нее в ответ на предложение дона Санчо, полно глубочайшего трагизма, и зритель понял ее. Мастерство поэта сказывается подчас именно в таких гениальных находках.

Вольтер оценил это мастерство. Читая трагедию, он оставил на полях следующую пометку: «Это слово «Несчастливая!», которое она произносит почти не слушая его (дона Санчо. — С. А.), великолепно».

Химена говорит с Эльвирой, своей наперсницей, и ей поверяет свои тайные чувства. «Я требую его головы, но содрогаюсь от мысли, что могу получить ее!» — «Так вы его еще любите?» — спрашивает Эльвира. «Люблю? Это слишком мало, Эльвира, — я его обожаю».

«Его преследовать, его погубить — и умереть» — вот решение Химены.

Родриго сам идет в дом своей возлюбленной. «Зачем, куда пришел ты, несчастный!» — останавливает его Эльвира. «К моему судье, и мой судья — любовь», — отвечает юноша.

Современники Корнеля упрекали его за нарушение здесь единства места. Зачем привел он своего героя в дом Химены? Разве не могли молодые люди встретиться во дворце короля? Так спрашивали строгие блюстители классицистических норм, и даже Вольтер порицал здесь драматурга. Но тонкий поэтический такт, проявленный Корнелем, не может быть оспорен. Произойди случайная встреча влюбленных во дворце, что говорил бы там Родриго? Что он любит, что он несчастен... Но разве слова его имели бы там такую силу, как здесь, в доме Химены? Не убежать, не скрываться от преследований, а прийти самому к человеку, которому принес он столько горя, прийти, как к судье, молча дать ему в руки орудие казни. Это действительно сильно, и Корнель, нарушая классицистические правила, шел за велением своего поэтического инстинкта, который оказался куда вернее ученых догм.

Встреча влюбленных полна смятения и подлинного человеческого горя. Нельзя говорить здесь о драматическом диалоге, это скорее великолепный дуэт, сочетающий поэтическую лирику чувств с восхитительной мелодией стиха. В XVII веке трагедия во многом напоминала оперу. Стихи читались нараспев, зрители подчас знали их наизусть и любили их, как ныне знают и любят отдельные оперные арии. Случилось однажды актеру Барону изменить стихи Корнеля в трагедии «Никомед» (актер хотел их

несколько подправить), зрители партера тотчас же прервали его и хором проскандировали подлинный корнелевский текст. Партер в XVII веке заполнялся обычно зрителями с билетами стоимостью в два су, иначе говоря — простым людом.

Химена гонит от себя Родриго, негодует, но когда тот предлагает ей убить его и протягивает ей шпагу, она боится прикоснуться к ней. Может ли Химена лгать? Она признается, что любит его.

Для мщения отца исполню все, что можно,
Но я бы все-таки счастливою была,
Когда бы ничего исполнить не могла.

И молодые люди никнут под тяжестью навязанных им этических норм. Они принимают эти нормы рассудком, но сердце их говорит другое. Химена с некоторым рационалистическим дантизмом рассуждает: «Твоей смертью я должна удостоиться тебя». Это слишком отвлеченно и умозрительно, от сердца же идет простая и печальная истина. «Сколько страданий и слез будут стоять нам наши отцы!» — восклицает Родриго. «Кто бы мог подумать!» — отвечает Химена. «Кто бы мог сказать!» — вторит ей Родриго.

После этой волнующей сцены встречи двух влюбленных перед зрителем предстает отец Родриго, дон Диего. Он вне себя от счастья, что его седины отомщены, что оскорбитель убит, и мысль о страданиях сына не приходит ему в голову. Поразительна эта нечуткость отца! Когда Родриго печально говорит ему, что отдал ему все самое дорогое для себя, что вернул ему все то, что должен был как сын, старик не может понять его. Он рассуждает со всей холодностью старческой логики: «У нас одна честь, но столько любовниц! Любовь — лишь забава, честь — это долг!»

И пылкий юноша высказывает своему учителю жизни мудрость иную, более человечную, подсказанную молодым сердцем: «Вы толкаете меня к постыдной измене! Но трусливый солдат и вероломный любовник не одинаково ли позорны!»

Итак, два молодых существа, прекрасных и благородных, страдают. Трагическая вина легла на благородное чело Родриго. Вина не его, это хорошо понимают и Химена и зритель, но он, Родриго, — невольный носитель этой вины и должен как-то ее искупить, чтобы стать достойным счастья. Зритель желает всей душой счастья полюбившемуся ему герою, однако и его, зрителя, покорило бы, если бы Химена позабыла смерть отца и приняла ласку от погубивших его рук. Должно произойти что-то большое, грандиозное, величественное, что оправдало бы решение Химены. Что же может быть большее для патриот-драматурга и патриота-зрителя, чем избавление родины и народа от какой-либо большой беды?

Во главе народного ополчения отправился Родриго навстречу вторгшимся врагам. И вот уже народная молва трубит о его подвигах. Мавры разбиты, два короля взяты в плен, и это сделал смелый Сид. Эльвира спешит обо всем рассказать Химене. «Кто сказал тебе все это?» — спрашивает девушка у наперсницы. «Народ!» — отвечает та.

Великолепный ответ! Разве не народен здесь Корнель, отдающий народу право высшего судьи в оценке общенациональных событий? Народ признал Сиду, народ оценил его, народ любил его! Что же может быть выше, грандиознее этого? Не удивительно, что просветители так восторженно отзывались о Корнеле и деятели революции 1789 года приняли его.

Родриго пылко и красочно рассказывает о битве. Не только дерзостную отвагу проявили его войска, но и тонкую военную хитрость. Враг отбивался упорно, но мог ли он сдерживать яростную атаку тех, кто защищал свой родной дом! Родриго славит безымянных героев.

«О, сколько героических актов, сколько славных подвигов остались неизвестными во мраке ночи, когда каждый был сам своим единственным свидетелем!» — восклицает он.

И самым смелым был Родриго. Это утверждают мавры, давшие юному воину имя Сид.

Здесь пленные цари тебя назвали Сидом;
И так как в их стране Сид — значит господин,
Именоваться так достоин ты один.
Будь Сидом; этот звук да рушит все преграды,
Да будет он грозой Толедо и Гранады, —

торжественно произносит король.

Но когда Родриго — на вершине славы, когда он стал необходим государству и народу, к королю снова является Химена и просит возмездия за своего отца. Она говорит, что требует смерти Родриго, и не славной смерти, не в ореоле почета и всеобщего восхищения, а на эшафоте. Более того, когда король призвал ее послушаться своего сердца и признать, что в нем царит Родриго, разъяренная девушка обращается к блестящей свите молодых воинов, предлагая за смерть Сиду свою руку.

Что изменило решение Химены? Почему раньше она отклонила помощь дон Санчо, почему теперь с готовностью идет на такую помощь, откуда бы она ни пришла?

Как объяснить психологически этот поступок девушки? Разве она перестала любить? Корнель дважды под черкнул, что чувства ее остались неизменными. Эльвире, рассказавшей ей о подвигах Родриго, она с трепетом задает вопрос, не ранен ли он. Когда король в шутку говорит ей, что судьба свершила свой суд и Родриго умер от тяжелых ран, полученных в бою, она смертельно бледнеет.

Она любит, и это вне сомнений! Чем же объяснить ее поведение? Не хитрит ли девушка, зная, что теперь не так уж просто казнить всенародного героя и немного найдется смельчаков сразиться с ним? Смельчак нашелся: это был влюбленный в нее дон Санчо. Родриго пришел проститься с Хименой. Та поражена: Родриго-герой, Родриго-победитель думает о смерти сейчас, перед поединком с каким-то малоопытным воином. «Я иду на казнь, не на битву», — отвечает ей Родриго. Сражаться за родину, за народ — это счастье. Одно сознание высокого долга вливает в сердце силы, вдохновляет на победу. Отстаивать же свое право на возлюбленную, когда та тебя ненавидит и хочет твоей смерти, — самое недостойное дело. Так мыслит юноша. Химена не сама мстит за отца, она избирает другую руку. Пусть! Родриго подчинится ее воле, рука дона Санчо да поразит его. Он с должным уважением отнесется к исполнителю воли Химены, не уклонится от удара. «Я подставлю ему свою открытую грудь, обожая в его руке вашу разящую меня руку», — говорит Родриго.

Насмешливый Вольтер осмеял эту сцену. Вкусы времени не могли не отразиться на поэтической манере Корнеля, и вполне возможно, что в ряде случаев он писал не выходя за пределы того, что нравилось его современникам. Однако в этой сцене не все ложно, как представляется Вольтеру и вслед за ним — строго французскому критику конца XVIII и начала XIX века Лагарпу, согласившемуся с ним.

Родриго, каким он нарисован Корнелем, не мог силой оружия отвоевывать возлюбленную, когда та искала его смерти. Она призывает всех юношей, способных носить оружие, убить его, и в награду за его смерть предлагает себя, — с каким же нравственным чувством мог идти на поединок юноша, впервые полюбивший и не понимавший, не знавший всех ухищрений любви! Родриго очень молод, это следует помнить, и ему свойственна непосредственность чувств, простодушная наивность — одно из лучших качеств юности. Его поведение в данной сцене вполне в его характере. И Химена в силу обстоятельств должна раскрыть себя, она ободряет Родриго. Король заявил, что девушка достанется тому, кто победит, и если победит Родриго, Химена будет его женой. Это условие знает Родриго и все-таки не стремится к победе, полагая, что сердце нельзя завоевать оружием. Девушка, требовавшая смерти юноши, теперь вынуждена его же ободрять и звать к победе.

Химена часто противоречит себе, бывает несправедлива: сама посылая на бой с Родриго, требуя его смерти, и смерти позорной, она, едва завидев вошедшего дона Санчо со шпагой в руке и решив, что он убил Родриго, гонит его от себя, иступленно проклинает и не хочет слушать его объяснений. А он хотел лишь сообщить, что побежден и пощажен благородным Родриго. Каж-

дую минуту Химена иная: то нежная и радостная, то печальная от мрачных предчувствий, то иступленно скорбная, то иступленно негодующая; она плачет и проклинает, любит и ненавидит, зовет погибель на голову несчастного Родриго и с тайным трепетом отводит эту погибель; в печальном раздумье понимает всю невинность Родриго и в новом взрыве горя и негодования опять и опять обрушивает на него свои проклятия и упреки. Корнель великолепно обрисовал эту мятущуюся сильную душу со всей ее несобранностью и терзающими противоречиями, ставшими следствием трагического конфликта чувства и долга.

И в то же время, когда на переднем плане разыгрывается эта волнующая драма двух влюбленных сердец, на втором плане, подобно далекой мелодии, вливающейся в общую симфонию, одиноко следует за ними тоскующая и безнадежная любовь инфанты.

После напряженной, полной бурных страстей сцены Родриго и Химены перед зрителем предстает (в какой уж раз!) печальная и робкая инфанта:

Тебе ль покорствовать, блеск моего рожденья,
Жестокий к сердцу моему?
Тебе ль внимать, любовь, чьи нежные веленья
Противоборствуют надменному уму?
Принцесса бедная, кому
Повергнуть дань повиновенья?
Родриго, дум моих достоин ты один;
Ты доблестнее всех, но ты не царский сын.

Не суждено бедной принцессе познать радость любви, и Родриго так и не узнает о ее чувстве к нему.

Зачем Корнель постоянно выводит на сцену эту одиноко тоскующую девушку с ее затаенной, несбыточной и неотступной мечтой? Вряд ли потому, что ему нечем было заполнить время, отведенное для сценического представления, как думает Вольтер. Многие осуждали Корнеля за введение этой роли, были даже попытки совсем изъять ее путем насильственного вторжения в авторский текст. Лагарп писал: «За что по праву можно упрекнуть Корнеля, это, во-первых, за роль инфанты, которая вдвойне неудобна, потому что абсолютно бесполезна и потому что вмешивается не к стати в наиболее интересные ситуации».

В замысле автора нетрудно разобраться. Ему необходимо было усилить в глазах зрителя чары своего героя, чтобы оправдать любовь к нему Химены — любовь, которую не могла погасить даже скорбь о павшем от его руки отце. Юношу любит не одна Химена, но и дочь короля (а это последнее для человека той поры не могло не обладать магическим воздействием), значит, есть в Родриго что-то особое и не случайно его так сильно любит Химена. Зритель верит этой любви.

Кроме того, инфанта вносит в пьесу новые лирические ноты, придает ей особое, несколько меланхолическое звучание.

Трагедия Корнеля заканчивается счастливой развязкой¹. Молодые люди соединяются велением короля. Долг родовой чести и кровной мести уступает новым законам, противопоставившим ему долг гражданский и патриотический. Долг перед государством важнее долга перед своим родом и семьей. Интересы государственные превыше интересов рода и семьи. Так формировалась идеология государственного абсолютизма, выступившего тогда в силу исторических условий в облике сословной монархии и борющегося с феодальной раздробленностью и антигосударственной анархией в учреждениях и нравах.

Трагедию «Гораций» (1639) Корнель посвятил кардиналу Ришелье.

Чтобы иметь истинное представление о том, как в действительности относился к Ришелье Корнель, приведем в прозаическом переводе сонет драматурга, написанный им на смерть короля Людовика XIII (король умер через полгода после своего министра).

Под сим мрамором покоится добродетельный монарх,
Которого лишь доброта могла не нравиться французам.
Его ошибки, заблуждения идут от дурного избранника,
Невольным соучастником которого он был слишком долго.
Честолюбие, гордость, ненависть, жадность,
Облеченные властью короля, давали нам законы,
И, хотя сам король был справедливейшим из коранника,
Его царство всегда было царством несправедливости.
Гордый победитель за пределами государства,
он жалкий раб у себя дома...

А его и наш тиран, едва покинув свет,

Повлек и короля за собою в гроб.

Итак, позволив своему избраннику пресечь все свои начинания,

Потеряв на троне тридцать три года,

Едва начав царствовать, — король сошел в могилу.

Такой выразительной эпитафией Корнель проводил в могилу двух королей Франции: короля, по имени Людовика XIII, и короля по действительной власти, сосредоточенной в его руках, — кардинала Ришелье.

Но нельзя не удивляться любопытному документу нравов эпохи, каким является уже названное нами посвящение Корнеля всемогущему кардиналу, еще здравствовавшему в дни написания трагедии «Гораций». Лесть облечена здесь в такую пряную форму, что едва ли не походит на иронию.

«Вы облагородили цель искусства, — обращается Корнель к кардиналу, — поскольку вместо того чтобы видеть эту цель в

¹ Первоначально пьеса по этому случаю называлась трагикомедией.

способности нравиться народу, как предписывают нам наши учителя... Вы указали нам на иную цель, а именно: нравиться Вам и развлекать Вас... Читая на Вашем лице, что нравится и что не нравится Вам¹, мы научаемся с уверенностью определять, что хорошо и что плохо, и выводить непреложные правила относительно того, чему нужно следовать и чего следует избегать. Так, часто за два часа я узнавал больше, чем за десять лет могли бы открыть мне мои книги».

Было бы поистине наивно искать здесь хоть одно слово правды. Оценкой народом его произведений всегда наиболее дорожил Корнель, пусть, по слабости человеческой, иногда писал он в угоду всемогущим людям своего времени. Когда однажды начали критиковать его трагедию, он ответил: «Гораций был осужден дуумвирами, но оправдан народом», — ответ в устах Корнеля многозначительный!

Сюжет для своей трагедии Корнель заимствовал у римского историка Тита Ливия (кн. I, гл. 25). Речь идет о первоначальных полубоготочных событиях формирования древнеримского государства. Два города, Рим и Альба-Лонга, слившиеся впоследствии в один, еще держатся обособленно, хотя жители их уже крепко связаны друг с другом общими интересами и подчас родственными узами.

Соседи! Дочерей мы вам давали в жены,
И мало ли теперь — союза нет тесней —
У вас племянников среди наших сыновей?
Народ один двумя владеет городами, —
Зачем убоицы возникли между нами?²

Так говорит один из жителей Альба-Лонга римлянам в трагедии Корнеля.

Города должны объединиться, это ясно каждому. Но под чьим началом? Вот вопрос, волнующий тех и других. Рим ли возьмет на себя роль гегемона, соседний ли город подчинит его своему главенству?

Порешили прибегнуть к поединку представителей двух городов. На поле боя выходят три сына-близнеца римлянина Публия Горация и три брата-близнеца по имени Куриации от города Альба-Лонга. Противники не только знают друг друга, они родственники: младший Гораций женат на сестре Куриациев, Сабине; Камилла — единственная дочь старика Публия Горация, помолвлена с одним из Куриациев.

¹ Ришелье назвал бездарнейшую пьесу Жоржа Сюдери «Тираническая любовь» «божественной». Корнель не мог не знать того, что это сделано в пику ему.

² Перевод Н. Рыковой.

Понятно, почему этот сюжет привлек внимание драматурга. Здесь сразу намечается острейший, трагический конфликт между долгом и чувством.

Корнель и в этой трагедии ограничил до минимума число персонажей. Перед зрителем предстает лишь один из Куриациев и один из Горациев, их братья остаются за сценой. Все события совершаются за пределами сцены, на сцене лишь герои, красноречиво повествующие о своих чувствах.

Метод изображения все тот же: продолжительные диалоги, похожие на политические диспуты, продолжительные монологи. «Актеры в ту пору любили монологи, — писал Вольтер о классицистическом театре XVII века. — Декламация приближалась к пению».

Трагедия начинается с двух диалогов, следующих один за другим: супруга младшего Горация Сабина, а затем сестра Горация Камилла говорят с Юлией. Роль Юлии чисто служебная, никакого влияния на ход действия не имеющая, заключается лишь в том, чтобы участвовать в диалогах, подавать реплики собеседницам, содействуя таким образом развитию их мыслей, да иногда сообщать о том, что совершается за сценой. Подобные роли имеются почти во всех классицистических пьесах. Нельзя не отметить это как существеннейший недостаток.

Сабина говорит о страшном тупике, в какой поставлена она событиями дня. Она жена римлянина и, следовательно, должна желать поражения Альба-Лонга; но там ее родные, близкие ей люди, и город Альба-Лонга — ее родина. Если она поддается родственным чувствам, то какой предательницей будет выглядеть по отношению к своему мужу и своей второй родине! «Альба, город моего первого дыхания, моей первой любви, Альба, моя дорогая родина! Когда между тобой и нами я вижу открытую войну, страшат меня и победа и поражение!»¹.

Вольтер был в восторге от этих строк. Придирчиво судя каждое слово драматурга и часто обвиняя его в искусственности и напыщенной холодности, здесь он отдает ему должное. «Посмотрите, насколько эти стихи превосходят те, что вначале, — ни общих мест, ни пустых сентенций, ничего изысканного ни в мыслях, ни в выражениях. «Альба, моя дорогая родина!» — это говорит сама природа! Сравнение Корнеля с ним же самим лучше воспитывает наш вкус, нежели все ученые диссертации и поэтики».

Вольтер — просветитель, патриот, гражданин — весь в этом восторженном отзыве: не поэтическая форма, а идеи, вложенные в уста Сабинны, восхитили его.

¹ Там, где русский стихотворный перевод представляется нам недостаточно точным, мы даем свой, прозаический.

Сабина, обращаясь к Риму, своей второй родине, бросает фразу, ставшую крылатой во Франции:

Пусть на тебя, о Рим, восстанет вражий меч,
Который ненависть во мне бы мог зажечь.

Подобные же чувства выказывает и дочь Горация старшего Камилла: «Победа Рима погубит ее возлюбленного, победа Альба-Лонга погубит ее братьев».

Юлия с холодной рассудочностью советует ей переменить жениха, тем более что римлянин Валер любит ее. Камилла отвергает постыдную измену. Гордая девушка уже не верит в счастье. Каков бы ни был финал, он не даст ей радости, она не будет женой ни победителя Рима (сможет ли она, римлянка, вынести поражение родного города?), ни раба его.

Таковы женщины в трагедии Корнелия. Они любят сильно и преданно, но никогда не поступятся патриотическим долгом во имя чувств.

Каковы же мужчины? На сцене два будущих противника — младший Гораций и жених его сестры, Куриаций. Они еще не знают, что им суждено в поединке решить судьбу их городов. Рим избрал братьев Горациев, но кого изберут Альба-Лонга, еще неизвестно. Гораций счастлив, что на него и его братьев возложена почетная задача, Куриаций печалится о нем.

Различны характеры героев. Куриаций мягче, женственнее. Он горюет о том, что война разделила их, что долг и чувства вступили в спор тяжелый. «Чего ждет родина, того боится дружба!» — печально восклицает он. Гораций же не знает сомнений. Жизнь, любовь, дружба — все готов пожертвовать он родине без колебаний и без жалоб. «Кто хочет умереть иль победить, тот редко терпит поражение!» — восклицает Гораций. На жалобы друга он гордо отвечает:

Что? Сожалеть о том, кто пал за честь страны?
Удел высоких душ — такой кончины слава,
И горевать о них мы не имеем права.
И я бы смерть в бою, приняв, благословлял,
Когда бы меньше Рим от этого терял.

Но вот приходит вестник и сообщает, что Альба-Лонга избрал Куриациев. Итак, они должны принести кровную жертву родине, убивать друзей, почти братьев.

Куриаций потрясен. «Все самое ужасное, дикое, жестокое — ничто в сравнении с той честью, что нам оказана», — восклицает он в смятении. Но Горация это нисколько не смущает. Он как бы выкован из стали. Ради общего дела победить врага-незнакомца — это не хитрая обязанность. Это, конечно, заслуга, но заслуга обычная; тысячи так делали, тысячи так будут делать.

Умереть за родину — почетная участь, к тому стремятся толпы. Но погубить то, что любишь, вступить в бой с тем, кто для тебя твоё второе «я», и, разрывая все дорогие связи, с оружием пойти на тех, чью кровь хотел бы искупить всей своей жизнью, — такая доблесть присуща лишь немногим.

Но в твердости твоей есть варварства приметы.
Кто б, самый доблестный, возликовал о том,
Кто к славе он идет столь роковым путем?
Бессмертье сладостно в дыму ее чудесном,
Но я бы предпочел остаться неизвестным, —

говорит Горацию Куриаций.

Перед нами уже иное противоречие — не долга и чувства, а тщеславия, облеченного в одежду патриотизма, и гуманности. Куриаций — патриот не менее Горация. Он не думает отступить от своего долга, но исполнит его не с гордым притязанием на бессмертие, как Гораций, а с печальным чувством необходимости. Он не может радоваться тому, что на его долю выпадает честь спасти родину ценой гибели близких ему лиц, гибели от его рук.

Я, скорбной честью горд, не стал бы отступать,
Мне дружбы нашей жаль, хоть радует награда.
А если большего величья Риму надо, —
То я не римлянин, и потому во мне
Все человеческое угасло не совсем.

Для родины он сделает столько же, сколько и Гораций, сердце его так же твердо, но он человек и не может не содрогаться от ужаса, поднимая руку на брата своей возлюбленной, на мужа своей сестры. «Если Рим требует еще большей доблести, то мне остается только благодарить богов за то, что я не римлянин, чтобы сохранить в душе хоть частичку человечности». Это место — сильнейшее в пьесе. Как свидетельствует Вольтер, слова Куриация произвели потрясающее впечатление на публику и стали крылатыми.

Гораций не хочет понять Куриация. Без сомнений и душевных тревог, с солдатской исполнительностью он заявляет:

Вот, Рим избрал меня, — о чем же размышлять?
Я, муж твоей сестры, теперь иду на брата,
Но гордой радостью душа моя объята.
Закончим разговор бесцельный и пустой:
Избранник Альбы, ты — отныне мне чужой.

Классицистический театр требовал единств. В «Сиде» Корнель нарушил единства времени и места; здесь он совершил более опасное прегрешение — нарушил единство действия. Единство действия в данном случае проявлялось бы в единой линии основного драматургического конфликта, конфликта между дол-

гом и чувством. Так было задумано, так и закончил бы пьесу правоверный классицист. Корнель внес в пьесу второй, новый конфликт.

Зачем он это сделал? Не без серьезных оснований. В нотах осуждения Горация, которые звучат в трагедии, явно сквозит критика той непреклонной жестокости, с какой проводил свой политический курс кардинал Ришелье. Корнель не мог поставить основным конфликтом пьесы конфликт между патриотизмом тщеславным, честолюбивым (а так и расценивал Корнель официальный патриотизм Ришелье) и патриотизмом человечным, сочетающим любовь к родине со всеми остальными человеческими чувствами. Сделай это Корнель, его мысль сразу же была бы понята, и всемогущий министр разгадал бы его оппозиционные настроения. Корнель, внося в трагедию привходящий элемент, бросал многозначительный политический намек современности.

В известной степени осуждая Горация, Корнель вместе с тем несколько не хочет ослабить благородства его основных побуждений. Гораций требует того, чтобы его жена Сабина в случае его смерти по-прежнему любила бы своего брата, пусть рука последнего и принесет ему смерть; он требует того, чтобы она и в несчастьях была римлянкой. Гораций говорит и сестре своей, что пусть и она не глядит на жениха как на убийцу брата, он останется человеком чести, исполнившим то, чего требует от него долг.

Но тут же снова Корнель возвращается к Куриацию, чтобы показать, что тот несколько не уступает в решимости Горацию. В долгом и красноречивом разговоре с Камиллой Куриаций доказывает ей, что долг превышает любовь. Камилла пытается отговорить жениха от поединка с братом. «Ты можешь, значит, жестокий, подать мне его голову и просить моей руки как награды за твою победу!» Куриаций с печальной решимостью отвечает ей: «Прежде, чем вам, я принадлежу моей родине».

Сабина, жена Горация и сестра Куриация, зовет дорогих ей людей на братоубийственный бой. Высочайшей патетики достигает здесь стих Корнеля. Перед зрителем предстают поистине гиганты воли, «стальные сердца» (*ces cœurs d'acier*). Принять смертельный удар от любящей руки или нанести смертельный удар любимому человеку во имя святых идеалов родины — трагично и возвышенно. Речь Сабинины и возвышенна и вместе с тем исполнена глубочайшего трагизма.

Как! Вы вздыхаете? Бледнеют ваши лица?
Что испугало вас? И это — храбрецы,
Враждебных городов отважные бойцы? —

обращается она к мужу и брату, из которых один должен сейчас погибнуть, сраженный другим. И восхищенные и растроганные

противники могут лишь восклицать: «О, жена моя! О, сестра моя!».

Благословить сыновей на славный бой пришел и старый Публий Гораций. «Идите, ваши братья вас ждут, думайте только о долге перед родиной», — мягко наставляет он их.

«Какое прости скажу вам я? С какими чувствами?» — обращается к старику Куриаций, жених его дочери и теперь смертельный противник его сыновей. «Исполните свой долг, все остальное в воле бога!» — отвечает ему старый Гораций.

Простота и глубокая человечность этого последнего прости волновала не одно поколение зрителей Корнеля. Чтобы представить себе, как высоко ценили французы своего национального гения, приведем отзыв Вольтера об этой сцене трагедии: «Я искал во всех древних и во всех иностранных театрах подобную сцену, подобное соединение величия души, скорби, благопристойности (здесь камешек в огород Шекспира. — С. А.) — и не нашел: особливо отмечу, что и у греков нет ничего в этом роде».

Битва Горациев с Куриациями совершается за сценой. Но зритель в курсе событий. Весь третий акт пьесы посвящен этой битве. Сабина и Камилла и вместе с ними старый Публий Гораций на сцене с тревогой и волнением обсуждают каждый новый ее поворот. О битве, как и зритель, присутствующий в театральном зале, они узнают от других. Спрашивается, почему не только женщины, но и старший Гораций здесь, на сцене, а не там, вместе со всем народом наблюдает за исходом столь важного для двух городов сражения? Таковы особенности классицистического театра: показать поединок прямо на сцене было невозможно, ибо это оскорбило бы вкус строгих блюстителей эстетических норм классицизма; увести со сцены всех главных действующих лиц — значило бы лишить пьесу ее сценического интереса. События совершаются там, их следствия и их оценка — на сцене. Вот сообщают, что двое братьев Горациев убиты и третий Гораций позорно бежит от трех Куриациев. Старший Гораций глубоко потрясен — не смертью двух сыновей, а трусостью третьего. Он негодует и клянется, что сам, своей рукой убьет недостойного, опозорившего и Рим и род Горациев.

Как мог он один отбиваться от трех противников? — спрашивают у старика. Он должен был бы умереть, — отвечает тот. И здесь непоколебимая воля, преданность патриотическому долгу. Таким и должен быть отец героев, вскормивший, воспитавший их. Но бегство Горация — лишь маневр, хитрая ловка бойца: отделив своих преследователей друг от друга, он убил их поодиночке и при кликах толпы утвердил победу Рима.

На этом, казалось бы, и должна закончиться трагедия. Справедливо заметил Вольтер: «Здесь и конец пьесы, действие полностью исчерпано. Речь шла о победе — она достигнута, о судьбе

Рима — она решена». Однако Корнель не закончил на этом свою трагедию и более полутора акта посвятил другому, уже отмеченному нами драматургическому конфликту. Мы помним о споре между Горацием и Куриацием относительно патриотизма честолюбивого и патриотизма гуманного. Завершению этого спора и посвящена финальная часть трагедии.

Радостный, победоносный, еще полный воинственного возбуждения, Гораций, возвращаясь с поля боя, встречает сестру свою Камиллу. Он ждет восторженного привета, радости, благодарности за победу — его встречают стенаниями и слезами, Камилла оплакивает своего погибшего жениха.

Гораций возмущен. Как можно плакать в такую минуту? Слезы в момент национального торжества оскорбительны. И это приводит в негодование несчастную девушку.

О, кровожадный тигр! А я — рыдать не смею!
Мне — смерть его принять и восхищаться ею,
Чтоб гнусное твое прославить торжество...

И неистовствующий Гораций убивает в гневе свою недостаточно, по его мнению, преданную родине сестру.

Вот к чему привел Горация неистовый фанатизм. Он был героем — стал преступником. Все восхищались им — все горестно отворачиваются от него теперь. И в глазах зрителя, уже простившего ему ради блистательного героизма, проявленного им, его спор с Куриацием, — обаяние его теперь померкло. Пусть совершается суд над ним, пусть король, порицая его поступок, выносит ему помилование в благодарность за важную услугу, оказанную государству, — облик его уже никогда не будет так безупречен и чист, как раньше. «Убив ее, ты обесчестил свою руку», — говорит ему старший Гораций.

Сида прощает народ, ибо в его вине не было преступления. Горация милует король. Корнель не мог устами народа простить это преступление, хотя Тит Ливий, у которого драматург взял сюжет пьесы, писал именно о прощении Горация народом.

Нравственная победа осталась за Куриацием. Он погиб, но не запятнал свои руки преступлением.

Горация осуждает и его жена Сабина, которую никак нельзя было обвинить в недостаточно патриотических чувствах. Сабина повторяет по сути дела то, что когда-то говорил Горацию Куриаций:

...доблесть римскую отвергну я, конечно,
Когда велит она мне стать бесчеловечной.

Корнель в конце пьесы снова возвращается к первоначально поставленной проблеме патриотизма и гуманности: они должны быть в единстве, только тогда возможна подлинная доблесть, подлинный героизм.

«Цинна»

«Цинна, или милосердие Августа» — так называется трагедия Корнеля, написанная в 1639 году. Исторический факт, положенный в основу сюжета, взят драматургом из книги древнеримского писателя Сенеки «О милосердии». Никто из римских историков не подтверждает этого факта, и есть предположение, что он является плодом фантазии Сенеки.

Корнель не случайно заинтересовался этой темой. Его эпоха во многом напоминала эпоху Октавиана Августа. Установлению принципата Августа предшествовала долгая и мучительная для римского народа пора смут, гражданских войн, кровопролитий. Неограниченная власть Августа утвердилась на крови. Нечто подобное было и во французской истории. Вторая половина XVI века прошла во Франции в междоусобной гражданской, так называемой религиозной войне, когда страна, разбившись на два враждующих лагеря — католиков и гугенотов, — решала один вопрос: быть ли Франции католической или протестантской. Религиозная борьба была лишь формой, скрывавшей от глаз ее участников более житейские и практические цели. Вопрос шел по существу о том, пойти ли Франции по пути дальнейшей централизации, национального объединения или вернуться к старым формам раннего феодализма, а именно — к автономии графств и маркизатов, к политической и экономической разобщенности, к анархии. Объединение Франции мыслилось тогда лишь в форме объединенной сословной монархии, поэтому с особой силой вставал вопрос об абсолютной королевской власти.

Абсолютизм утверждался во Франции мучительно, в кровопролитиях и междоусобной борьбе.

Отец Людовика XIII, правившего в годы написания корнелевского «Цинны», Генрих IV был убит фанатиком Равальяком, подобно тому как убит был и приемный отец Октавиана Августа, Юлий Цезарь. Историческая параллель была в данном случае весьма наглядной.

Рисуя древний Рим, Корнель внес в историческое прошлое черты современности. Его Август рассуждает:

Власть повелителя над морем и землею,
Власть обладателя державой мировую,
Величье без границ и мой вслкий сан,
Который мне трудом, пролитой кровью дан.¹

Уже современники Корнеля, знавшие римскую историю, заметили в этой речи драматического героя далекую от истины напыщенность. Писатель Фенелон заявлял: «Мне кажется, что часто римлянам вкладывают в уста слишком напыщенные речи, я не нахожу никакого соответствия между напыщенностью, с

¹ Перевод Вс. Рождественского.

какой Август говорит в трагедии «Цинна», и той скромной простотой, с какой обрисовал его Светоний».

Однако дело здесь не только в присущей классицистическому театру приподнятости, переходящей иногда в напыщенность; дело в том, что исторический Август никогда бы не мог так расхуждать. В его памяти были слишком свежи воспоминания о смерти Цезаря, дерзнувшего откровенно заявить о своем единоличном правлении. Август не принял титул императора, всячески (лицемерно, конечно) подчеркивал свою верность республиканским принципам и себя называл всего лишь первым консулом, принцепсом. Но эта историческая точность не нужна была Корнелю; он писал о своей современности, лишь используя материал исторического прошлого.

Во всех трагедиях драматурга так или иначе затрагивается вопрос об абсолютной власти — и не удивительно, ибо для эпохи Корнеля это был самый животрепещущий вопрос и политическая трагедия (а именно такой и была трагедия Корнеля) не могла не касаться его.

«Цинна» — трагедия политическая по преимуществу. Здесь перед нами не страсти и чувства, а политические проблемы. «Цинна» — трагедия не характеров, не положений, не страстей, а политических идей. В этом ее достоинства, в этом (если говорить о художественных особенностях драматургии) ее известные недостатки.

Трагедия по существу представляет собой исполненный поистине высочайшего красноречия политический диспут. Вот что писал по этому поводу Вольтер: «Что за чудесное превосходство прекрасной поэзии над прозой! Все политические писатели водой разжижают мысли; разве кто-нибудь приблизился к силе, глубине, чистоте, точности речей Цинны и Максима? Все государственные деятели должны бы присутствовать на представлении этой пьесы, чтобы учиться мыслить и говорить, они, способные лишь на смехотворные торжественные словопрения, к стыду всей нации. Корнель был бы учителем их, для них необходим, но предрассудок часто мешал и многим весьма образованным должностным чинам подражать Цицерону и Гортензию, которые ходили слушать трагедии, значительно уступающие трагедиям Корнеля. Итак, люди, для которых создавались эти пьесы, не видели их. Партер не был достоин этих картин величия римлян. Женщины ничего не хотели знать, кроме любви, посему о любви только и писалось. Они давали маленьким талантам, которые искали лишь театральных успехов, жалкий повод ополчаться против первейшего в изящных искусствах. У нас был один канцлер, который писал о драматическом искусстве, но, как заметили, он не посетил ни одного театрального представления, между тем как Сципион, Катон, Цицерон, Цезарь ходили в театр».

Вольтер, который любил и создавал сам политические трагедии, защищает здесь Корнеля от нападков тех, кто хотел бы видеть в театре лишь развлекательные пьесы с занимательной любовной интригой. Однако упреки в адрес Корнеля, даже со стороны столь непочтительно упомянутых Вольтером женщин, имели некоторые основания (заметим, кстати, что таких упреков не было по адресу «Сида»). Трагедия «Цинна» несколько рационалистична, и люди, действующие в ней, скорее носители политических доктрин, чем люди во плоти. А это бесспорно — недостаток важный.

В пьесе есть и любовь, и страсть, и ревность, но обрисованы они рукой холодной, и это уловил чуткий зритель. Эмилия ненавидит Августа, хотя последний много благодеяний оказал ей (Корнель всюду подчеркивает положительные стороны Августа). Она ненавидит его за то, что по его вине в годы гражданской войны погиб ее отец. Она ненавидит его ожесточенно, пламенно желает его смерти, готова пожертвовать и любовью и жизнью своей ради гибели Августа. Эмилия готова пожертвовать и своей девической честью, настолько она объята жгучей ненавистью:

Готова место я занять императрицы,
Чтобы на жизнь его вернее покуситься,
Мстить стану за отца любовью я ценой
И ради всех даров долг не забуду свой.

Эмилия тщеславна, и вряд ли не это является основным стимулом ее ожесточенной ненависти к императору.

К блаженству мстить хочу прибавить славу я,
Пусть делу общему послужит месть моя,
Пусть будет подвиг мой Италии указан:
«Своей свободой Рим Эмилии обязан».

Таковы честолюбивые планы знатной римлянки.

Девушка разжигает ненависть к Августу в знатном юноше Цинне, влюбленном в нее, побуждает его организовать заговор против императора. И вот заговорщики готовы уже выступить, ждут приказа к бою. Но здесь случилось нечто, внесшее смятение в планы заговорщиков. Цинну и Максима (товарища Цинны) вызывает к себе во дворец Август. Волнения и тревоги! Заговор раскрыт! Эмилия уже спешит предупредить возлюбленного:

Яви же перед ним отважное презренье,
Достойное любви и твоего рожденья,
Уми, коль смерть придет, как Рима гражданин,
И в смерти поднимись до мужества вершин!

Но тревоги напрасны. Август ничего не знает о заговоре. Он вызвал друзей, чтобы душевно поговорить с ними, поделиться гнетущими мыслями и сомнениями. Тяжело бремя правителя, а кругом заговоры, покушения. Может быть, лучше сложить с

себя сан императора и мирно удалиться в частную жизнь? Такой вопрос поставил перед друзьями Август. Разворачивается политический диспут, он по сути и является главенствующим содержанием трагедии.

Цинна, главный заговорщик, долго и красноречиво убеждает Августа остаться на троне. Он отстаивает антиреспубликанские идеи. «Когда народ хозяин, он действует лишь смутой: голос разума никогда не подает ему совета, почести проданы наиболее честолюбивым, власть становится достоянием бунтовщиков. Эти маленькие государи на один год, видя, что власть их ограничена столь коротким сроком, стремятся уничтожить плоды наисчастливейших начинаний, только бы не дать воспользоваться ими своим преемникам... Худшее из государств — государство, где правит народ», — заключает свою речь Цинна.

Корнель, бесспорно, сочувствовал этим мыслям своего героя. Он стоял за твердую государственную власть, за которую, кстати сказать, стоял тогда и простой народ. О «свободе» говорила лишь феодальная оппозиция в лице Конде и других. Цинна продолжает: «...свобода стала порождать лишь ужасы гражданской войны. В гибельной для мира неурядице один не хочет господина, второй — равного. Государь, чтобы спасти Рим, нужно объединить его под единой рукой доброго правителя, которому бы все подчинялось».

Перед нами политическая программа мудрого государственного деятеля, программа, выстраданная в страшной сумятице гражданских войн Франции второй половины XVI столетия, рецидивы которой вспыхивали еще и в XVII веке, в дни Корнеля. Было бы поистине верхом исторической близорукости обвинять здесь Корнеля в каких-либо антидемократических чувствах. В его дни программа абсолютизма, защищаемая им, была программой демократической, ибо шла навстречу интересам народных масс, мечтавших о порядке и страдавших от феодальной анархии.

Максим в разгоревшемся политическом диспуте занял противоположную сторону. Он говорит о том, что каждый народ избирает себе форму государственной жизни, одни (македонцы) любят власть монархическую, другие (греки) — общественную свободу, парфяне, персы хотят властителей, и только консульская система подходит римлянам.

К верхам могущества вести нас может счастье,
Но доблесть высшая — отказ от этой власти.
Немногие из нас способны презирать
Все то, что может власть достигнутая дать.
Подумай и о том, что ты правитель в Риме,
А здесь, какое бы тебе ни дали имя,
Не любят тираний, к ним злобою горя,
И в императоре все видят лишь царя.
Тираном кажется он Риму непременно, —

говорит Максим. Но Августа убедил Цинна, вставший перед ним на колени и умолявший его во имя блага родины и народа остаться у власти. Август расстроган и предлагает руку Эмилию влюбленному в нее юноше. Максима же император направляет правителем в Сицилию (почетная ссылка).

Цинна и Максим остаются одни. «Глава заговора льстит тирании!» — иронизирует Максим. Цинна оправдывается: он хочет не добровольного отречения Августа, а казни его.

Характеры героев выдержаны непоследовательно. Почему Максим, характер отрицательный (а таким он окажется в последующем действии), держится с достоинством перед Августом, не лжет, не пресмыкается? Почему Цинна, характер положительный (так он задуман драматургом), недостойно ведет себя перед Августом, лжет, и лжет красноречиво (мог ли честный, малоопытный в дворцовых интригах юноша, пылкий и непоследовательный, так тонко сыграть роль обманщика?). Дальнейшее и того хуже. Максим, оказывается, влюблен в Эмилию. Об этом зритель узнает только из третьего акта пьесы. Из ревности Максим предаёт заговорщиков. Спрашивается, почему Максим стал ревновать лишь после того, как они побывали у Августа? О взаимной любви Эмилию и Цинны он знал и раньше, знал, что Эмилия обещала свою руку главе заговора как награду за успех, и он не помышлял о ревности, о предательстве.

Цинна, который так твердо защищал перед Максимом свой лживый маневр, предпринятый в разговоре с Августом, вдруг (и совершенно неожиданно для зрителя) переменяет мнение. Теперь он проникся симпатией к Августу и заявляет своей возлюбленной: «Вы понуждаете меня ненавидеть то, что я обожаю, вы понуждаете меня пролить кровь того, за кого я должен отдать всю свою кровь, и тысячу, тысячу раз».

Резкое изменение поведения Цинны ничем не подготовлено, не оправдано психологически и производит впечатление странной противоречивости. Логика характера не соблюдена. Справедливо спрашивает здесь Вольтер: «Эти противоречия не вредят ли патетике пьесы, как и правде, без которой нет ничего прекрасного?».

Эмилия неистовствует. Она собирается покончить с собой, клянёт Цинну, но ее слова о самоубийстве воспринимаются как пустая угроза:

Не упрекай судьбу; ты сам того хотел,
В могилу я схожу, что вырыта тобою.
Взяв славу, что тебе была дана судьбою.
Тирана власть словив, я смерть себе нашла,
Но если б ты хотел, я б для тебя жила.

Таковы, собственно, события, которые имеют весьма отдаленное отношение к основным идеям пьесы. Не эти чувства и страсти, не характеры героев интересуют драматурга, поэтому

с таким несовершенством они обрисованы. Драматурга влекут к себе идеи, им отдает он свой талант, свое волнующее слово поэта. В первой части пьесы это были идеи о государственной власти, во второй — идеи о милосердии как политическом принципе.

Август узнает о заговоре. Он поражен и никак не может поверить, что Цинна, который был так искренен, так пылок в защите абсолютной власти, в проявлении симпатии к нему, мог быть предателем. Но сомнений нет: Цинна предатель, Цинна заговорщик.

Август со своей супругой Ливией обсуждает меры наказания виновников. Перед зрителем снова политический диспут, только теперь его предмет — тактика власти, милосердие как государственный, политический принцип.

Мы снова возвращаемся к идеям гуманности, прославляемым Корнелем в трагедии «Гораций», и снова перед нами суровая фигура Ришелье, к которой тайно устремлялись здесь мысли драматурга: «Ваша строгость, не принеся никаких плодов, до сих пор, государь, делала много шума».

Ливия напоминает о многочисленных врагах империи; одни повержены, другие поднимаются, и им нет конца, они, как головы гидры, растут и растут по мере того, как их отрубают.

Август возражает. Он полагает, что прощать противников — значит проявлять слабость; он опечален. После долгой бури хочется найти тихую гавань, и перед ним их две: уход от государственных дел или смерть.

Ливия с женской мягкостью успокаивает его, пытается поддержать его нравственные силы и вместе с тем дает совет быть добрым, «господствовать над самим собой».

Не сразу Август сдался на доводы Ливии. Он колеблется, мучительно ищет решения. Вот перед зрителем великолепная сцена, достоинства которой поистине несравненны. Август приглашает к себе Цинну, сажает его рядом с собой и мягко, доверительно говорит с ним. Он говорит ему о том, что волею судеб Цинна стал его врагом, еще не зная его, еще не родившись (Цинна потомок Помпея, врага Цезаря, приемного отца Августа). Но он, Август, мечтал забыть былые раздоры их предков, хотел приблизить к себе юношу. — Не с ним ли он советовался о том, уйти ли ему от власти или продолжать нести ее тяжкое бремя, и не он ли, Цинна, так искренне умолял его остаться. «Ты помнишь ли, Цинна?.. Ты помнишь ли?». «И Цинна меня хочет убить!» — заканчивает свою проникновенную речь Август.

Цинна вскакивает с места, с притворным возмущением оспаривает: «Я, государь! Я! Чтоб я имел такую предательскую душу! Столь низкий замысел!» — «Садись, я не все еще сказал», — прерывает его Август и с тем же мягким, отеческим укором

раскрывает ему все детали заговора. Завтра, в Капитолии, во время жертвоприношений рука Цинны должна подать сигнал, и ножи заговорщиков вонзятся в тело правителя Рима. «Какова же твоя цель? Царствовать, заняв мое место?.. Неужели, чтобы подняться на трон и давать законы, ты не нашел в Риме другого предприятия, кроме меня, неужели так плачевна судьба Рима, когда после меня лишь ты можешь быть наиболее значительной фигурой, неужели это тяжкое бремя власти римской империи после моей смерти не найдет более достойных рук, чем твои?.. Скажи мне, чего ты стоишь, расскажи мне о своих достоинствах, твоих славных делах, редких качествах, которые могли бы меня покорить, и о всем том, что возвышает тебя над другими... Царствуй, если ты можешь».

Так говорил Август. Речь эта в театре времен Корнелия производила потрясающее впечатление. Все невольно связывали то, что происходило на сцене, с событиями действительности (заговор в 1642 г. юного Сен-Мара, столь же неопытного и ничем не примечательного, как и Цинна).

К тому же речь Августа была облечена в такую чудесную словесную и ритмическую форму, что не могла не волновать.

Вольтер писал, что речь Августа — «самое прекрасное, что есть на нашем языке».

Август простил раскаявшихся мятежников. Пьеса заканчивается патетическим прославлением милосердия и гуманности.

Одна из лучших трагедий Корнелия «Полиевкт» написана вслед за «Цинной». Корнель прочитал ее в салоне г-жи де Рамбулье. Законодатели литературных вкусов Парижа отвергли трагедию, полагая, что христианский мученик не может быть героем театральных подмостков. Следует напомнить, что церковь неохотно допускала на сцену религиозные сюжеты после того, как театр стал светским.

Корнель, взяв темой своей трагедии религиозное рвение и мученичество, обращался как бы к традициям средневекового театра. Однако какая даль отделяет пьесу его от средневековых мистерий, мираклей и т. п. Перед нами не только иная художественная манера, но иные идеи, иное миропонимание.

Сюжет заимствован у одного из авторов жизнеописаний святых, византийского агиографа X столетия Симеона Метафраста. В Армении в 250 году н. э. жили два друга, христианин Неарк и язычник Полиевкт. Император издал строгие законы против христиан. Полиевкт, который давно уже втайне сочувствовал религии своего друга, обращается теперь в христианство и в неистовстве разрушает языческие кумиры. Римский наместник в Армении, тесть Полиевкта, выполняя указ императора, казнит его. Вот, собственно, и все, что нашел Корнель у Метафраста. Сильные люди, сильные страсти, грандиозные

исторические конфликты на стыке двух эпох в жизни человечества — вот что проходит перед глазами зрителя. Корнель ввел в действие двух новых героев: Полину — жену Полиевкта и римского военачальника Севера. Теперь «житийный» сюжет выглядит совсем иным. Некогда Север, безвестный офицер римской армии, без состояния, без больших перспектив на повышение по службе, имея лишь три преимущества — молодость, отвагу и красоту, влюбился в Полину. Девушка тоже полюбила его. Но ее отец, знатный римский сенатор Феликс, не пожелал отдать дочь в жены бедному офицеру. Полина стала женой армянского сеньора Полиевкта. Прошли годы. Север стал прославленным полководцем, и вот он в Армении, во главе римских войск, и в это время Полиевкт неожиданно и для жены и для ее отца, правителя Армении Феликса, обращается в христианство.

Феликс раскаивается, что не отдал когда-то дочь свою за Севера, и винит ее. Если бы тогда Полина не послушалась его, если бы проявила хоть малую силу сопротивления! Зачем она не возмутилась, зачем не пошла наперекор? «Ах, отец, я всего лишь женщина, и я слаба», — отвечает ему Полина.

Север еще не знает, что Полина замужем. Он полон надежд: к ее ногам положит он свою славу, отец не станет теперь противиться их браку. Они будут так счастливы! — радуется он. А вдруг она разлюбила? Нет, нет, это невозможно — гонит он от себя мучительные сомнения. Но истина раскрывается. Север потрясен. Полина любит другого? Возможно ли это? С юношеским пылом он радовался предстоящей встрече, с тем же пылом он хочет теперь смерти. Увидать ее, вздохнуть и умереть — вот его желание. Они встречаются. Полина все объясняет, говорит, что отдана другому и должна любить мужа, ибо так велит закон. Севера поражает это спокойствие покорности. «Как, вы счастливы? — говорит он ей. — Вы властвуете над своими желаниями, самые резкие изменения жизни вас не застигают врасплох, и посреди самых пылких страстей вы сохраняете силу рассудка — до равнодушия, может быть, даже до презрения... А мне, — продолжает тоскующий Север, — один лишь ваш вздох о прошлом, одна лишь ваша слеза, слеза сожаления, принесли бы утешение... О милая, разве так любят? Разве вы любили?» — спрашивает он с робким упреком.

Полиевкт же, супруг Полины, приняв запрещенное законами страны христианство, разбивает языческие кумиры в храме. Он заключен под стражу. Чтобы устрашить его, казнят его друга Неарка. Но это еще больше ужесточает Полиевкта. К нему в тюрьму приходит Полина. Отсутствующим взглядом встречает ее супруг. Он уже подготовился к смерти или, как ему кажется, к вечной жизни в потустороннем мире. Приходит и Север. «Как смел он явиться сюда?» — строго спрашивает

Полина. Оказывается, ее муж сам звал к себе своего соперника и сейчас просит его взять в жены Полину, которая станет скоро вдовой. Вы любите друг друга, и вы достойны друг друга, говорит он им.

Далее следует великолепный диалог между Севером и его другом Фабианом. Последний не хочет входить в слишком тонкие размышления о долге, чести и пр. Оставьте эту жалкую семью, пусть решают сами, кто с кем примирится, — муж ли с супругой, зять ли с тестем, отец ли с дочерью.

Как поступит Север? Смерть Полиевкта несет ему счастье.

Полина станет свободной. От него ничего не требуется, только не мешать событиям идти своим чередом. Пусть погибнет Полиевкт, он сам виновен. Но не так рассуждает благородный Север. Его долг, его честь требуют спасти своего соперника. Когда правитель Армении Феликс казнит своего зятя, Север сурово порицает его за жестокость. Полина хочет наложить на себя руки, она тоже теперь объявляет себя христианкой. Феликс раскаивается и вслед за дочерью переходит в христианскую веру. Это слишком неожиданно для зрителя. Но образ Севера выдержан до конца. Север не объявляет себя приверженцем новой веры, он за веротерпимость. «Пусть у каждого будут свои боги, пусть каждый поклоняется им, как считает нужным, и не боится преследований».

Вот какую идею выдвигает Корнель — идею веротерпимости, идею человеколюбия. Не удивительно, что Вольтер с таким восторгом отзывался об этой пьесе, говоря «об исключительном очаровании образов Севера и Полины».

Основной герой трагедии не Полиевкт, а Север. Все симпатии зрителя отданы ему, его любовь, его правдивые человеческие страдания не могут не волновать. Наоборот, Полиевкт обрисован скупо, схематично. Его фанатическая иступленность не находит отклика в сердце зрителя, ибо она ничем не вызвана, ничем художественно не подкреплена. Даже его благородный отказ от жены, неоднократное обращение к ней, чтобы после его смерти она стала женой Севера, так как любила его раньше, выглядит жестокой уловкой ревнивого человека. Наконец, его заявление жене: «Если любишь меня, так умри со мной», — совсем уж плохо.

Полиевкт — образ надуманный, это рупор христианских идей богобоязненного Корнеля. Сердце зрителя на стороне язычника Севера. Любопытно, что основную идею пьесы, идею веротерпимости и человеколюбия, Корнель вложил в уста не христианина Полиевкта, а язычника Севера. Впрочем, мы отнюдь не предполагаем здесь какой-нибудь сознательный умысел автора, просто и ему был больше по душе подлинно человеческий облик его Севера.

У нас иногда осуждают трагедию «Полиевкт», видя в ней определенный спад творческих достижений Корнеля. Это неверно. И в идейном и в художественном плане эта трагедия заслуживает высокой оценки.

**Комедия
«Лжец» —
первая
французская
комедия
характеров**

Корнель был не только создателем французского трагедийного театра, но и основателем французской комедии характеров. Его «Сид» открыл блестящую галерею трагедий во Франции XVII—XVIII столетий, его «Лжец» послужил тем творческим импульсом, который дал комедийному таланту Мольера верное направление.

Мольер признавался в одном из своих писем к Буало: «Я многим обязан «Лжецу» (Корнеля)... Не зная «Лжеца», я, без сомнения, сочинил бы некоторые комедии-интриги, как «Шалый», «Любовная досада», но никогда, быть может, не создал бы «Мизантропа».

Это признание чрезвычайно важно, оно указывает на силу эстетических традиций, оно свидетельствует о том, что поэтическое творение даже самого одаренного человека никогда не возникает на голом месте, изолированно от творчества предшественников и современников — как соотечественников, так и иностранцев. Художественный труд подобно всякому другому труду всегда в конце концов — труд коллективный. Ведь и Корнель не первый создатель комедии характеров. Он воспользовался опытом испанской драматургии. Первая французская трагедия «Сид» пошла от «Юности Сиды» испанца Гильена де Кастро; первая французская комедия характеров «Лжец» — от комедии «Сомнительная правда» испанца Аларкона.

Вольтер писал по этому поводу: «Нужно признаться, что мы обязаны Испании первой трогательной трагедией и первой комедией характеров, которые прославили Францию. Не будем краснеть от того, что запоздали во всех жанрах. Хорошо уже то, что в годы, когда знали лишь романтические приключения и плоские остроты, Корнель ввел в театр мораль. Это только перевод; но, может быть, этому переводу мы обязаны рождением Мольера. Нельзя себе представить, чтобы Мольер, увидев эту пьесу, не обнаружил сразу же громадного превосходства этого жанра над всеми другими и не отдался ему всецело... Итак, Корнель счастливым подражанием совершил переворот в сцене трагической и комической».

Мольер

(1622—1673)

Жан Батист Мольер (Поклен) родился в Париже 15 января 1622 года. Его отец, буржуа, придворный обойщик, нисколько не помышлял о том, чтобы дать сыну большое образование, и к четырнадцати годам будущий драматург едва лишь научился читать и писать. Родители добились того, чтобы их придворная должность перешла к сыну, но мальчик обнаружил незаурядные способности и упорное желание учиться, ремесло отца не влекло его. По настоянию деда Поклен-отец с большой неохотой определил сына в иезуитский коллеж. Здесь в течение пяти лет Мольер с успехом изучает курс наук. Ему посчастливилось иметь в качестве одного из учителей знаменитого философа Гассенди, который познакомил его с учением Эпикура. Рассказывают, что Мольер перевел на французский язык поэму Лукреция «О природе вещей» (перевод этот не сохранился, и нет доказательств достоверности этой легенды; свидетельством может служить лишь здравая материалистическая философия, которая сквозит во всех произведениях Мольера).

Еще с детства Мольер был увлечен театром. Театр был самой его заветной мечтой. По окончании клермонского коллежа, выполнив все обязанности по формальному завершению образования и получив диплом юриста в Орлеане, Мольер поспешил образовать из нескольких друзей и единомышленников труппу актеров и открыть в Париже «Блистательный театр».

О самостоятельном драматургическом творчестве Мольер еще не думал. Он хотел быть актером, и актером трагического ампула, тогда же он себе взял и псевдоним — Мольер. Это имя кто-то из актеров уже носил до него.

То была ранняя пора в истории французского театра. В Париже лишь недавно появилась постоянная труппа актеров.

Начинания Мольера и его товарищей, их молодой энтузиазм не увенчались успехом. Театр пришлось закрыть. Мольер вступил в труппу бродячих комедиантов, разъезжавшую с 1646 года по городам Франции. Ее можно было увидеть в Нанте, Лиможе, Бордо, Тулузе. В 1650 году Мольер и его товарищи выступали в Нарбонне.

Скитания по стране обогащают Мольера жизненными наблюдениями. Он изучает нравы различных сословий, слышит живую речь народа. В 1653 году в Лионе он ставит одну из первых своих пьес — «Сумасброд».

Талант драматурга открылся в нем неожиданно. Он никогда не мечтал о самостоятельном литературном творчестве и взялся за перо, понуждаемый бедностью репертуара своей труппы. Вна-

чале он лишь переделывал итальянские фарсы, приспособливая их к французским условиям, потом стал все более отдаляться от итальянских образцов, смелее вводить в них оригинальный элемент и, наконец, совсем отбросил их ради самостоятельного творчества.

Так родился лучший комедиограф Франции. Ему было немногим более тридцати лет. «Ранее этого возраста трудно чего-либо достичь в драматическом жанре, который требует знания и мира, и сердца человеческого»¹, — писал Вольтер.

В 1658 году Мольер снова в Париже; это уже опытный актер, драматург, человек, познавший мир во всей его реальности. Выступление труппы Мольера в Версале перед королевским двором имело успех. Труппа была оставлена в столице. Театр Мольера обосновался вначале в помещении Пти-Бурбон, выступая три раза в неделю (в остальные дни сцену занимал Итальянский театр).

В 1660 году Мольер получил сцену в зале Пале-Рояля, построенную еще при Ришелье для одной из трагедий, часть которой написал сам кардинал. Помещение отнюдь не отвечало всем требованиям театра — впрочем, Франция тогда и не имела лучших. Даже век спустя Вольтер жаловался: «У нас нет ни одного сносного театра — поистине готическое варварство, в котором нас справедливо обвиняют итальянцы. Во Франции хорошие пьесы, а хорошие театральные залы — в Италии».

За четырнадцать лет своей творческой жизни в Париже Мольер создал все то, что вошло в его богатое литературное наследие (более тридцати пьес). Дарование его развернулось во всем блеске. Ему покровительствовал король, который, однако, не понимал того, каким сокровищем в лице Мольера обладает Франция. Однажды в разговоре с Буало король спросил, кто прославит его царствование, и был немало удивлен ответом строгого критика, что этого достигнет драматург, назвавшийся именем Мольер.

Драматургу пришлось отбиваться от многочисленных врагов, которые были заняты отнюдь не вопросами литературы. За ними скрывались более могущественные противники, задетые сатирическими стрелами комедий Мольера; враги измышляли и распространяли самые невероятные слухи о человеке, составлявшем гордость народа.

Мольер умер внезапно, на пятьдесят втором году жизни. Однажды во время представления своей пьесы «Мнимый больной», в которой тяжело больной драматург играл главную роль, он почувствовал себя плохо и через несколько часов после спектакля скончался (17 февраля 1673 года). Архиепископ Парижский Гарлей де Шанваллон запретил предавать земле по

¹ «Vie de Molière».

христианским обрядам тело «комедианта» и «непокаявшегося грешника» (Мольера не успели соборовать, как того требует церковный устав). Около дома скончавшегося драматурга собралась толпа фанатиков, пытаясь помешать погребению. Вдова драматурга выбросила в окно деньги, чтобы избавиться от оскорбительного вмешательства возбужденной церковниками толпы. Мольер был похоронен ночью на кладбище Сен-Жозеф.

Буало отозвался на смерть великого драматурга стихами, рассказав в них о той обстановке вражды и травли, в которой жил и творил Мольер.

Пока дошатый гроб и горсть земли печальной
Не скрыли навсегда Мольера прах опальный,
Его комедии, что все сегодня чтут,
С презреньем отвергал тупой и чванный шут.
Надев роскошные придворные одежды,
На представленья шли тупицы и невежды,
И пьеса новая, где каждый стих блистал,
Была обречена их кликой на провал.
Иного зрелища хотелось бы вельможе,
Графиня в ужасе бежала вон из ложи,
Маркиз, узнав канже суровый приговор,
Готов был автора отправить на костер,
И не жалел виконт проклятий самых черных
За то, что осмеять поэт посмел придворных.

(Перевод Я. Лесюка.)

**Эстетические
взгляды
Мольера**

В предисловии к комедии «Тартюф» Мольер, отстаивая право драматурга, в частности комедиографа, на вмешательство в общественную жизнь, право на изображение пороков во имя воспитательных целей, писал: «Театр обладает великой исправительной силой». Здесь же он подчеркивал высокое нравственное значение комедии и сатирического жанра. «Лучшие образцы серьезной морали обычно менее могущественны, чем сатира... Мы наносим порокам тяжелый удар, выставляя их на всеобщее посмеяние».

Здесь же Мольер определяет назначение комедии: «Она не что иное, как остроумная поэма, обличающая человеческие недостатки занимательными поучениями»¹ (II, 362).

Итак, по мнению Мольера, две задачи стоят перед комедией. Первая и главная задача — поучать людей, вторая и второстепенная — развлекать их. Если лишить комедию назидательного элемента, она превратится в пустое зубоскальство; если отнять у нее развлекательные функции, она перестанет быть комедией и нравоучительные цели также не будут достигнуты. Словом,

¹ Мольер, Собрание сочинений в четырех томах, т. II, изд. «Academia», 1936. Все цитаты будут приводиться по этому изданию.

«обязанность комедии состоит в том, чтобы исправлять людей, забавляя их» (II, 366).

Драматург прекрасно понимал общественное значение своего сатирического искусства. Каждый в меру своих талантов должен служить людям. Все должно содействовать общественному благосостоянию, но каждый это делает в зависимости от своих личных склонностей и дарований. «Лучшее, что я могу делать,— писал о себе Мольер, — это обличать в смешных изображениях пороки моего века» (II, 366).

В комедии «Смешные жеманницы» Мольер весьма прозрачно намекнул на то, какой театр ему по вкусу.

Главными достоинствами игры актера Мольер считает естественность и простоту. Он борется за искусство правдивое, отражающее действительные конфликты жизни, или, как мы говорим теперь, искусство реалистическое. Приведем рассуждения отрицательного персонажа пьесы, Маскариля. «Только комедианты Бургундского отеля способны показать товар лицом», — рассуждает Маскариль. Труппа Бургундского отеля была королевской труппой Парижа и, следовательно, признавалась первой. Но Мольер не принимал ее театральную систему, осуждая «сценические эффекты» актеров Бургундского отеля, которые умели лишь «раскатисто декламировать».

«Все остальные — невежды, читают стихи так, как говорится» (I, 272), — развивает свою теорию Маскариль. К этим «остальным» относится театр Мольера. В уста Маскариля драматург вложил толки парижских театральных консерваторов, которых шокировали простота и обыденность сценического воплощения авторского текста в театре Мольера. Однако, по глубокому убеждению драматурга, нужно читать стихи именно «как говорится»: просто, естественно; и сам драматургический материал, по мнению Мольера, должен быть правдивым, выражаясь современным языком — реалистическим.

Мысль Мольера была справедлива, но ему не удалось убедить своих современников. Расин не пожелал ставить свои трагедии в театре Мольера именно потому, что слишком естествен был метод сценического раскрытия актерами авторского текста.

В XVIII столетии Вольтер, а вслед за ним Дидро, Мерсье, Седен, Бомарше упорно боролись против напыщенности и неестественности классицистического театра. «Изображаемые в трагедии люди должны говорить так, как люди говорят в действительности, а поэтический язык, возвышая душу и пленяя слух, ни в коем случае не должен приводить к ущербу естественности и правдивости», — писал Вольтер.

Но и просветителям XVIII столетия не удалось добиться успеха. Классицистический театр по-прежнему придерживался старых форм. В XIX веке против этих форм выступили романтики и реалисты.

Тяготение Мольера к сценической правде в ее реалистическом толковании весьма очевидно, и лишь время, вкусы и понятия века не позволили ему развернуть свой талант с шекспировской широтой.

Интересные суждения о сущности театрального искусства высказывает Мольер в «Критике «Урока женам». Театр — «это зеркало общества», — говорит он (II, 151). Драматург сравнивает комедию с трагедией. Очевидно, уже в то время высокопарная классицистическая трагедия начинала наводить скуку на зрителей. Один из персонажей названной пьесы Мольера заявляет: «на представлении великих произведений — ужасающая пустота, на глупостях (имеются в виду комедии Мольера. — С. А.) — весь Париж».

Мольер критикует классицистическую трагедию за ее оторванность от современности, за схематичность ее сценических образов, за надуманность положений. В его дни на эту критику не обратили внимания, между тем в ней в зародыше таилась будущая антиклассицистическая программа, с которой выступили французские просветители во второй половине XVIII века (Дидро, Бомарше) и французские романтики первой половины XIX века. «Изображая героев, вы делаете, что хотите. Это произвольные портреты, в которых никто не ищет сходства; вам нужно только следить за полетом вашего воображения, которое нередко забывает об истине, предпочитая чудесное» (II, 154), — говорил Мольер устами своего героя Доранта. Комедия же должна «вникать в смешные стороны человека», а потому дело автора не выдумывать и писать с натуры.

Перед нами реалистические принципы, как могли они мыслиться во времена Мольера. Правда, драматург полагал, что «работа с натуры», «сходство» с жизнью необходимы главным образом в комедийном жанре и не идут за его пределы: «Изображая людей, вы пишете с натуры. Портреты их должны быть схожи, и вы ничего не достигли, если в них не узнают людей вашего века».

Мольер высказывает и догадки о правомочности в театре своеобразного смешения серьезного и комического элементов, что, по мнению его современников и даже последующих поколений, вплоть до войны романтиков с классицистами в XIX веке, считалось недопустимым. «Разве одно и то же лицо не может быть смешным в одних случаях и благородным в других?» — рассуждает он (II, 164).

Словом, Мольер в известной степени пролагает путь для грядущих литературных битв; но мы погрешили бы против истины, если бы объявили его глашатаем театральной реформы. Представления Мольера о задачах комедии не выходят из круга классицистической эстетики. Задача комедии, как он ее себе представлял, «дать на сцене приятное изображение общих не-

достатков» (II, 154). Он проявляет здесь характерное для классицистов тяготение к рационалистическому абстрагированию типов.

Мольер несколько не возражает против классицистических правил, видя в них проявление «здорового смысла», «непринужденные наблюдения здравомыслящих людей о том, как не испортить себе удовольствия от этого рода пьес» (II, 157). Не древние греки подсказали современным народам единства времени, места и действия, а здравая человеческая логика, рассуждает Мольер.

В маленькой театральной шутке «Версальский экспромт» (1663) Мольер показал свою труппу за подготовкой очередного спектакля. Актеры говорят о принципах игры. Речь идет о театре Бургундского отеля. Мольер снова нападает на далекую от реальности патетичность их декламаций. «Король, беседующий наедине со своим военачальником, говорит более по-человечески и не вопит, как бесноватый», — спорит Мольер с защитником актерской школы Бургундского отеля.

Актер должен играть не самого себя, учит драматург; «вы превосходная актриса, потому что вы хорошо изображаете лицо, совершенно противоположное вашему складу», — говорит он одной из актрис.

В задачи комедии входит «точное изображение человеческих недостатков», — заявляет он, но комедийные образы — отнюдь не портреты. Невозможно создать характер, который не напоминал бы кого-нибудь из окружающих, но «надо быть помешанным, чтобы искать в комедии своих двойников», — утверждает Мольер. Драматург явно намекает на собирательность художественного образа, говоря о том, что черты комедийного персонажа «могут быть подмечены у сотни разных лиц».

Все эти верные мысли, брошенные мимоходом, впоследствии найдут свое место в системе реалистической эстетики.

Мольер был рожден для реалистического театра. К реалистическому складу творчества его подготовила и трезвая материалистическая философия Лукреция, которую он изучал в юности, и богатые жизненные наблюдения в годы скитальческой жизни. Драматургическая школа его времени наложила на него свою печать, но Мольер то и дело разрывал оковы классицистических канонов.

Основное отличие классицистической системы от реалистического метода Шекспира проявляется в принципах построения характера. Сценический характер классицистов по преимуществу односторонен, статичен, без противоречий и развития. Это характер-идея, он настолько широк, насколько этого требует вложенная в него идея. Авторская тенденциозность проявляется совершенно прямолинейно и обнаженно. Талантливые драматурги — Корнель, Расин, Мольер — умели в пределах и узкой

тенденциозности образа быть правдивыми, но нормативность эстетики классицизма все-таки ограничивала их творческие возможности. Высот Шекспира они не достигли, и не потому, что им не хватало таланта, а потому, что дарования их часто вступали в противоречие с установленными эстетическими нормами и отступали перед ними. Мольер, работавший над комедией «Дон-Жуан», спешно, не предназначая ее для длительной сценической жизни, позволил себе нарушить этот основной закон классицизма (статичность и однолинейность образа), он писал, сообразуясь не с теорией, а с жизнью и своим авторским разумением, и создал шедевр, драму в высшей степени реалистичскую, о чем подробнее будет идти речь дальше.

«Смешные жеманницы» Комедия «Смешные жеманницы»¹ — первая оригинальная пьеса Мольера, поставленная в Париже (18 ноября 1659 г.). Успех ее был необычаен и объяснялся скорее не ее достоинствами, хотя мастерство драматурга проявилось в ней уже достаточно ярко, а тем ажиотажем скандала, который возник в связи с этой пьесой в среде французской знати. Мольер позволил себе осмеять салон маркизы Рамбулье, центр фрондирующей знати. Неслыханная дерзость новоявленного драматурга и к тому же актера (а что могло быть позорнее ремесла актера, по понятиям тех времен?) возмутила знать, и пьеса была запрещена, правда, всего на две недели.

Временное запрещение комедии еще более возбудило любопытство публики. Дерзость автора была и в том, что он осмелился не только осмеять прециозников и вместе с ними фрондирующую знать, но и сделал это умно и талантливо. Последнего ему уж никак не могли простить законодательницы мод.

Однако двор отнесся к пьесе благосклонно и не без интереса (как не посмеяться над политическими оппозиционерами!). Умиравший кардинал Мазарини пожелал видеть комедию у себя во дворце. На представлении инкогнито присутствовал и король, юный Людовик XIV.

Осторожный Мольер не хотел возбуждать против себя ненависть опасных дам и потому всячески отделял своих жеманниц от «истинных прециозниц». Однако каждому в Париже был ясен намек драматурга, и в каждой реплике мольеровских барышень узнавали что-нибудь из лексикона прописных истин прециозниц.

Като и Мадлон, две мешаночки, начитавшиеся прециозных романов, приехав в Париж, мечтают о славе госпожи де Рамбулье. Имя этой знатной дамы не называется в пьесе, но зри-

¹ «Les Précieuses ridicules». Есть различные переводы на русский язык этого названия. «Precieux» — значит буквально «драгоценный».

тели-современники понимают, о ком идет речь. Девушки дают себе имена, модные в прециозных романах: Аминта и Поликсена. Девицы возмущены тем, что женихи, явившиеся к ним с предложением, никогда не видели «карты нежности». Такую карту, как известно, составила Мадлена Скюдери. «...есть у нас близкая приятельница, которая обещает привести к нам всех господ из «Собрания избранных сочинений», — говорит Мадлон. (В 1653—1662 годах несколько раз переиздавалось многотомное собрание избранных стихов прециозных поэтов Бенсерада, Жоржа Скюдери, Буаробера и других, посещавших салон маркизы де Рамбулье.)

Мольер издевается над жеманницами, которые бредят «идеальностью» и презирают «грубую материю». «Ах, боже мой, милочка! Как у отца твоего форма погружена в материю!» — говорит Като своей подруге.

Прециозники любят играть абстрактными понятиями. Цветистые перифразы, которыми они обильно уснащают свою речь, — не что иное, как замена конкретных вещей абстрактными умопостроениями.

Под стать девушкам-жеманницам и лакеи — Маскариль и Жодле, переодетые маркизами. В их одежде, в их манерах, в их речи метко обрисованы черты щеголей XVII столетия, посетителей прециозных салонов как Парижа, так и провинций (в провинции тоже были свои салоны прециозниц, и Мольер достаточно рассмотрелся на них, скитаясь со своей труппой по стране).

В речи мольеровских жеманниц и переодетых лакеев «любезность повышает щедрость похвал», «пышность перьев» отдается «на милость жестокости дождливой поры», кресла — «удобства собеседования». Вместо слова «скучать» дается пышное иносказание, а именно: «страдать от ужасающей бескормицы в развлечениях»; вместо просторечного слова «понюхать» — «приковать внимание обоняния» и т. д.

Вот как обращается жеманница Като к своему собеседнику: «Умоляю вас, сударь, не будьте безжалостны к этому креслу, которое вот уже четверть часа простирает к вам свои объятия; снизойдите же к его желанию прижать вас к своей груди».

Но не только над речью и манерами прециозников смеется Мольер. Он издевается над их ханжеством, над чопорным пуризмом, ставшим принадлежностью старых дев, подвизавшихся в роли боин и гувернанток. «Я считаю брак делом величайшей неблагопристойности: как можно вынести даже мысль о том, чтобы спать рядом с совершенно голым мужчиной», — рассуждает в комедии жеманница Като.

Кто же носитель здравого смысла среди лиц, изображенных Мольером в его одноактной комедии? Не кто иной, как буржуа,

«честный горожанин» Горжибюс. Его устами драматург выносит приговор прециозному стилю: «Что это за галиматъя! Вот уж поистине высокий штиль!» (255).

Молва гласит, что «истинные прециозницы» краснели за своих смешных подражательниц, что салон Рамбулье аплодировал пьесе Мольера, но это была хорошая миша при плохой игре.

Мольер своей комедией уничтожил прециозный стиль во Франции. Поэт Менаж, один из постоянных посетителей салона Рамбулье, известный «альковист», как называли тогда поклонников прециозниц¹, заявил в разговоре с поэтом Шапленом, выходя из театра Пти-Бурбон после представления «Жеманниц»: «Мы одобряли, вы и я, все глупости, которые только что были раскритикованы столь тонко и столь трезво... Нам нужно сжечь все, чему мы поклонялись, и начать поклоняться тому, что мы когда-то сожгли. Это пришло, как я уже предсказывал, и после сего первого представления отрекутся от всей этой галиматъя и натянутого стиля»². Так и случилось: слово «прециозный», ранее произносившееся с почтением, в смысле «изысканный», «драгоценный», теперь приобрело смысл комический, насмешливый, хорошо укладывающийся в русское слово «жеманный». Слово «прециозность» осталось как термин исторический и литературоведческий.

**«Урок
мужьям»
(1661)**

В июне 1661 года Мольер поставил в Пале-Рояле комедию «Урок мужьям», посвященную проблеме буржуазной семьи. Идеи, которые выдвигал здесь драматург, далеко опережали его время.

Не случайно даже значительно позднее, уже в XVIII столетии, Жан Жак Руссо, с запальчивым нигилизмом выступивший против цивилизации и театра, в «Письме к д'Аламберу о спектаклях» обвинил Мольера в «разрушении нравственности». Мольер явился глашатаем новых семейных отношений, уча тому, что родители не имеют права насилловать волю своих детей, связывая их судьбу с нелюбимыми, что женщина должна пользоваться в семье свободой, быть не рабой, а подругой мужу. Это казалось тогда страшной крамолой. Даже Руссо, вдохновенно рассказавший о трагедии двух любящих сердец, разлученных сословными предрассудками и родительской волей («Новая Элоиза»), не поддержал Мольера, полагая, что тот, «уча детей неповиновению», ввергал общество в пучину безнравственности.

Сюжет трехактной комедии Мольера строится на противопоставлении двух семейных укладов. Представитель первого,

¹ В алькове происходил торжественный обряд утреннего туалета знатной особы, при котором присутствовали приглашенные.

² «Mémoires», 1715, t. II, p. 65

Сганарель, стоит за матушку-старину, за господина-мужа, за рабыню-жену:

Чтобы саржа скромная была одеждой ей,
А платье черное лишь для воскресных дней;
Чтоб, дома затворясь, повсюду не езжала,
Чтобы хозяйственным заботам прилежала:
Чинила мне белье, коль выберет часок,
Для развлечения — могла связать чулок...¹

Сганарель хочет жениться на своей воспитаннице, внушая ей соответствующие представления о браке.

Его старший брат Арист (само имя говорит о тенденции автора: «арист» по-гречески значит «лучший») придерживается иных взглядов на семью и брак. Зачем поработать волю женщины? Она должна быть свободной, рассуждает он.

Напрасно будем мы их каждый шаг блюсти;
Не лучше ли сердца себе приобрести? —

Правота на стороне Ариста. Сганарель смешон. Не подозревая своей глупой роли, он становится жертвой лукавой интриги Изабеллы и сам помогает влюбленным, расстраивая свой задуманный брак с воспитанницей.

Иное происходит с Аристом. Он стар, но любит без тирании подозрений и ревности, и Леонора, его возлюбленная, предпочитает нежные заботы старого Ариста «важному вздору» и «безумным затеям» светских щеголей.

Комедия заканчивается лукавой репликой служанки Лизеты (героям-слугам в комедиях Мольер часто поручает высказывание своих мыслей), репликой, обращенной к зрителям:

Коль есть подобный муж — дикарь и нелюдим, —
Ему благой урок охотно мы дадим.

«Урок женам» Через год после комедии «Урок мужьям», сохранявшей еще некоторую узость в разрешении темы, Мольер выступил с новой пьесой, в которой те же идеи развернул на богатейшем комедийном материале.

Богатый буржуа Арнольф, проклиная испорченные нравы и не веря в женщин, решил воспитать себе жену по собственному вкусу. Педагогическая программа его отнюдь не широка: «Умей любить меня, молиться, пряхь и шить». Пусть будет жена глуповатой, «прослывет простушкой бестолковой», это только умножит ее семейные добродетели.

Чтобы исполнить задуманное, Арнольф берет у бедной крестьянки дочь Агнессу и воспитывает ее на собственные средства в монастыре. Девушка действительно вышла из монастырского

¹ Перевод *Вас. Гиппиуса*.

пансиона весьма недалеко и лишенной всякого понимания жизни. Арнольф доволен:

На простоту ее с восторгом я взираю,
Зато и со смеху частенько помираю.
Однажды (верьте мне, я очень вас прошу)
В надежде, что ее сомненья разрешу,
Она, исполнена невиннейшего духа,
Спросила: «Точно ли детей родят из уха?»¹

Друг Арнольфа, Кризальд, полон сомнений в успехе подобного метода «воспитания жен». Вскоре эти сомнения приобретают реальную почву.

Арнольф, вернувшийся после небольшой отлучки домой, осведомляется, ждала ли его нареченная невеста.

Не раз казалось ей, что вы вернулись снова:
Пройдет ли мул, осел иль лошадь мимо нас,
Она готова всех была принять за вас, —

не без лукавства отвечает служанка Жоржета. Арнольф спешит увидеть Агнессу. Между ними завязывается забавный разговор. Та сообщает ему, что блохи не давали ей спать. Следует двусмысленное замечание опекуна о том, что скоро некто будет отгонять этих блох, девушка с наиглупейшим прямодушием отвечает, что рада этому: скабрзный намек ей непонятен.

Но вот оказывается, что за время отсутствия Арнольфа девушка познакомилась с неким молодым человеком и тот говорил ей о нежных чувствах. Арнольф пускает в ход все средства запугивания, изображая любовь как «смертный грех, караемый сурово». Девушка, в которой только начинают просыпаться естественные влечения, не может понять этой логики. «Грех, говорите вы? Но что же здесь дурного?.. Все это, право же, так сладко, так приятно».

По наивной логике этого простодушного, непосредственного существа, все, что сладко и приятно, то и морально. Мольер не напрасно увлекался в юные годы философией Эпикура и Лукреция. Отголоски этой философии мы слышим в суждениях Агнессы; она — дитя природы, и голос ее — голос природы. Прием осуждения «цивилизации» устами дикаря восторжествовал в просветительской литературе XVIII века, но известен он был еще в XVI столетии, когда родилась теория «естественного человека». Мольер хорошо знал французский Ренессанс, недаром он так часто цитирует в своих комедиях Рабле. С позиций мировоззрения Ренессанса Мольер прославляет человеческую

¹ Перевод Вас. Гунпиуса.

любовь как чувство моральное, способное преодолеть все препятствия:

Любви преграды неизвестны,
Порою действия ее почти чудесны, —

говорит возлюбленный Агнессы Орас.

Так же рассуждает пробужденная от духовной спячки Агнесса: «Легко ли сердцу в том, что мило, отказаться?» Любовь преобразила девушку: теперь она умна, проникательна, но при этом сохранила всю чистоту сердца, не способного лгать и притворяться. Убедившись в том, что любит Ораса, она откровенно говорит об этом опекуну. Тот не может примириться с тем, что навсегда потерял любимую девушку; он беснуется, негодует и готов даже принять ее притворную любовь: пусть лжет, но будет все-таки его женой. «Солгать?.. Но отчего же нет? Бесстыдница, скажите?»

Мольеровская Агнесса откровенно высказала настолько здравые суждения о любви и браке, что оскорбила ханжескую «добродетель» некоторых зрительниц, о которых Мольер остроумно обмолвился, что «уши их целомудреннее всего остального тела» (II, 134). Характерно, что противником своей пьесы Мольер изображает пошляка-маркиза («Критика «Урока женам»), который возмущен поддержкой пьесы партером. (В партере во времена Мольера обычно находилась самая бедная часть публики.) Мольер устами Доранта взял под защиту своего демократического зрителя: «...разница между полулуидором и монетой в пятнадцать су (разница в цене билетов в ложи и в партер. — С. А.) не имеет никакого отношения к хорошему вкусу...стоя и сидя можно одинаково высказать неверное суждение... наконец, вообще говоря, я бы не пренебрег одобрением партера, ибо в его среде многие сумеют разобрать пьесу сообразно с правилами, а другие будут судить своим умом и по своим впечатлениям, без слепого предубеждения, без принужденной снисходительности, без смешного жеманства» (II, 142).

«Ученые женщины»

2 марта 1662 года, в салоне крупного аристократа, некогда активного участника Фронды, писателя и изысканнейшего острослова Франци герцога де Ларошфуко, Мольер впервые прочитал свою новую комедию «Ученые женщины». Через неделю она была поставлена в театре Пале-Рояль.

Мольер осмеивает «ученость» женщин! Мольер оставляет их на кухне, ограничивает поле их деятельности домашним очагом! Такой вывод сделали многие зрители.

Суть в том, что женщины достаточно умны,
Коль могут различить, где куртка, где штаны,¹ —

¹ Перевод М. Тумиковской.

рассуждает один из персонажей комедии. Различные толки распространялись среди друзей поэта и среди его недоброжелателей. Театралы образовали две партии: одни встали на сторону «обиженных» женщин, другие — на сторону автора.

Имеют ли женщины право на образование или их удел — кухня, спальня и детская комната? Этот вопрос для времен Мольера смелый, если вспомнить, что лишь после революции 1789 года француженки обратились в конвент с петицией о предоставлении женщинам права участия в общественной жизни страны, чем привели в немалое смущение депутатов. Председательствовавший Талейран дал уклончивый ответ.

На первый взгляд кажется, что Мольер отрицательно относится к учености женщин. Однако при более пристальном рассмотрении комедии совершенно очевидно, что не ученость женщин является объектом насмешки поэта, а претензии на ученость, псевдоученость, чванливое тщеславие, пустозвонство.

Вряд ли кто-нибудь объявит Пушкина приверженцем домостроя, а он писал:

Не дай мне бог сойтись на бале
С семинаристом в желтой шале
Иль с академиком в чепце.

Комедия Мольера философична в самом высоком смысле слова, в ней поставлены глубочайшие проблемы.

В XVI столетии передовые люди боролись против религиозной аскезы, за раскрепощение плоти, за свободное следование законам природы. В XVII столетии религиозная аскеза оделась в философические одежды. Авторитет «отцов церкви», ратовавших за примат духа над телом, был значительно поколеблен, по крайней мере в среде образованных людей, но на смену писаниям церковников была извлечена из античности идеалистическая философия Платона. Чувственные наслаждения объявлялись низменными. Высшей радостью человеческого бытия должен быть, по мнению подобных «умников», высокий полет мысли, и ради него предается полному забвению все то, что связывает человека с великой матерью-природой. Такую программу развертывает в начале комедии девушка Арманда — самая непривлекательная фигура в пьесе, вызывающая не несходительную насмешку, а презрение и неприязнь.

Ее сестра Генриетта любит юношу Клитандра и хочет выйти за него замуж. В браке с ним, в тихих радостях семьи предвидит она великое счастье для себя. К чему же зовет ее Арманда?

Вы с философией вступите в брак, сестрица,
Над человечеством подъямет нас она
И разуму дает владычество сполна,
Склоняя перед ним духовное начало,
Что грубостью страстей к зверям нас приравняло.

Арманда достаточно образована, она нигде не ссылается на бога, но ее проповедь отречения от жизни во имя философии нисколько не отличается от проповеди церковников, предающих анафеме человеческую плоть и все мирское. Она с отращением (в значительной степени деланным) говорит о браке. Само слово «брак» «оскорбляет» ее мысль «картинной безобразной».

Генриетта не соглашается с суровой отповедью сестры. Она умна и рассудительна, скромна и далека от всякого честолюбия, обуевающего так сильно и ее сестру, и их мать Филаминту, и их тетку Белизу.

У Генриетты здоровый взгляд на вещи. Зачем противиться природе (по ее понятиям — богу)? Женщина должна быть матерью, не должна стыдиться этого и понимать высокое достоинство своей миссии. «Ведь может мудрецом дитя мое родиться», — простодушно парирует она высокопарные рассуждения своей сестры.

Стендаль (а он очень внимательно еще в молодости изучил Мольера) называет Арманду «Тартюфом». Арманда зла, завистлива, мстительна и тщеславна. Философия — лишь удобная маска, которой она прикрывает пороки своей натуры. Некогда Клитандр любил ее. Он долго добивался ее благосклонности, но тщетно: гордая девушка отвергала его ухаживания. Она холодна, себялюбива и вряд ли способна кого-либо любить. Однако, узнав о том, что юноша предпочел ей другую, она жестоко уязвлена и уже пылает местью. В ее обращении с сестрой сквозит явное недоброжелательство. Она завидует и ненавидит.

Хоть ум ваш невелик, он поязвить не прочь,
Вам сердце бросили, и вы горды немало! —

с оскорбительным ожесточением говорит она сестре.

Арманда при всей своей «учености» неумна. В ней нет ни чуткости, ни такта. Она полагает, что стоит ей позвать Клитандра, и тот бросит свою невесту и вернется к ней. Ей невдомек, что юноша перестал ее любить не потому, что очень долго ждал ответа на свою любовь, а потому, что увидел ее лицемерие. Она заявляет теперь (вопреки всей своей философии), что готова пойти за него замуж.

Арманда, зная тщеславие своей матери, разжигает в ней гнев против влюбленных. Генриетте «сладко матери явить сопротивленья», — нашептывает она. «Почтенья у него я к вам не нахожу», — говорит она о Клитандре. Чтобы особенно больно поранить тщеславие своей «ученой» матери, она говорит ей о том, что ни одна ее поэма не нравится Клитандру, что он упорно молчит, когда ее ум хвалят другие, и т. п. Распаленная Филаминта готова отдать дочь любому проходимцу, лишь бы она не досталась человеку, непочтительно отзывающемуся о ее

учености. Такова логика тщеславия, против которой с таким талантом выступил Мольер.

Арманда (а она, пожалуй, главная фигура комедии) сосредоточивает в себе все зло тщеславия, она вступает в философический спор с Клитандром. Снова, как и в ее разговоре с Генриеттой (акт I), обсуждается проблема тела и души, материи и духа. Духовному началу Арманда отдает предпочтение. По ее теории, духу нужно отдать «чистейший свой экстаз» и позабыть, что «тело есть у нас».

Клитандр (его устами говорит здесь сам автор) придерживается другой философии:

Во мне, сударыня, — я вам скажу по чести, —
И тело и душа сосуществуют вместе.
Как тело мне забыть? Его чрезмерна власть,
И не могу ее заставить я отпасть.

Итак, речь в пьесе Мольера вовсе не идет о том, можно или нельзя давать женщине образование. Великий драматург никогда не был и не мог быть в силу своих убеждений сторонником домостроевской идеологии. Речь идет о ложной учености, а вместе с тем об идеалистической философии, под маской которой выступила теперь старая средневековая христианская аскеза. «Ученые» женщины мольеровской комедии являют собой комическое воплощение этой философии.

Филаминта, мать Арманды, увлечена идеалистической философией Платона. Конечно, здесь нечего говорить о каком-либо принципиальном признании этой философии или даже более или менее достаточном ее понимании. «Я — за абстракции пленилась платонизмом», — признается Филаминта. Она тоже, подобно своей дочери, с тщеславной нарочитостью отвергает все земное, телесное, во имя идеального, возвышенного, духовного:

Как можно так погрязть в заботах матерьяльных,
Не думая ничуть о сферах идеальных!..
Как плоти — ветоши — такое дать значенье...

И третья «ученая» женщина комедии, Белиза, вторит им: «За духом плоть идет всегда на шаг назад» (IV, 270).

Отвергая философию лицемерного аскетизма, презрения к материальным нуждам людей (а за ней скрывалось обычно барское презрение к народу), Мольер вместе с тем зло смеется над пустым чванством и тщеславием своих «ученых» женщин, над ученостью ради учености.

Знания, право, дать я женщине готов.
Лишь не видать бы мне в ней страсти исступленной
Ученой сделаться лишь с тем, чтоб быть ученой, —

рассуждает его герой Клитандр (IV, 249).

Драматург рассуждает о науке подлинной и ложной, об учености истинной и вздорной. Гуманисты XVI века издевались над учеными-педантами. Немало таких педантов изображено на страницах бессмертного романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Педантов осмеял Монтень в своих «Опытах». И Мольер создал в «Ученых женщинах» образ «ученого» Трисотена (от французского слова «sot» — «глупыш»; «неразрывна связь педанта с дураком», — говорит герой комедии Клитандр). Трисотен прямой потомок средневековых схоластов, раблезианского Трульогана. Он подменил подлинную науку псевдоученой книжностью:

Он знает, кто о чем когда-то говорил;
Он хлопал тридцать лет глазами и ушами;
Он девять тысяч раз просиживал ночами,
Латынь и греческий стараясь в мозг впихнуть
И погрузив свой ум в учейшую муть
Всей ветхой чепухи, что лишь вмешают книги;
Он знаньем пьян...

Подобного «ученого» увидим мы впоследствии и в «Фаусте» Гете (Вагнер).

Трисотен, кичась ученостью, позволяет себе даже выпады против двора. Под демократической бравадой скрывается, однако, всего лишь досада на то, что его «ученость» не была замечена и оценена при дворе. Трисотен, не говоря о себе, между тем только о себе и думает, выказывая обиду за «неоцененных» двором Разиуса и Бальдуса. Характерно, что он называет эти имена средневековых юристов-педантов, осмеянных еще Рабле, величая их национальными гениями. Справедливо, споря с ним, Клитандр высказывает сомнение в действительной ценности их «вклада» в духовную сокровищницу Франции: «Так ли уж нужны те два великие героя для страны?»

И этот Трисотен — наставник и кумир трех «ученых» женщин, осмеянных Мольером. Он глуп, тщеславен и корыстен. Филаминта желает отдать ему в жены свою дочь Генриетту. Девушка любит Клитандра, она не скрывает презрения к Трисотену, но тот несколько не смущен этим. Лишь хитрость молодых людей спасла положение. Было объявлено, что Кризаль, отец Генриетты, разорен, и ученый болван отказывается от руки девушки.

Чтобы еще больше подчеркнуть глупость и тщеславие Трисотена, Мольер выводит в пару ему «ученого» Вадюса (акт III, сцена III). Взаимные дифирамбы двух педантов кончаются грубыми оскорблениями: поэты не поделили славу. Рисуя в несколько карикатурном плане сцену этой словесной баталии, Мольер мстил своим литературным противникам — Котену и Менажу, не раз клеветавшим на него. Дружба, а потом ссора и взаимная ненависть Котена и Менажа были хорошо известны

в литературных кругах Парижа, и на сцене Пале-Рояля их узнавали под именами Трисотена и Вадиуса.

Комедия полна научных споров той поры. Французское образованное общество обсуждало философские принципы Декарта.

Когда в комедии по ходу действия заходит речь о приданом Генриетты, ее «ученая» тетка Белиза так оформляет свою мысль о том, что жених должен предпочесть деньгам и приданому любовь:

Мы лишь мыслительной субстанции причастны,
А протяженную принять мы не согласны.

Декарт, как известно, учил, что сущностью материи является ее протяженность, поэтому в XVII столетии термин «протяженность» означал часто понятие «материя». Здесь, как видим, «ученая» Белиза употребляет термин в бытовом смысле: протяженность как приверженность к интересам материальной выгоды.

В третьем акте (сцена II) называется даже имя Декарта. Философствующие дамы рассуждают об атомистической теории Эпикура, оспаривают эту теорию учением Аристотеля об отсутствии пустоты в природе, они противопоставляют античным учениям современные теории, а именно — теорию Декарта о «вихрях», его рассуждения о «падающих мирах» (комета).

Ученые женщины в известной степени повторяют собой старых знакомых мольеровской сцены — смешных жеманниц. Так же, как и те, они с презрением говорят о грубом просторечье. Они изгоняют служанку Мартину за неумение подчиниться законам Вожеля (французский грамматик XVII столетия), за употребление слов «диких, скверных», а также пословиц «найденных в базарной грязной луже». Служанка Мартина, олицетворение народного здравого смысла, с грубоватой простотой осуждает изощренную псевдоученую терминологию своих барынь, называя их речь «жаргоном». Она высказывает правильное суждение о том, какой должна быть речь человека: «По мне, та речь ладна, какую я пойму... Мы говорим, как все у нас, без этих штук».

За изощренно абстрактной терминологией ученых модниц, за осуждением яркого, образного просторечия скрывается глубокое презрение к народу. «Как эти темные несносны нам умы!» — восклицает Белиза (акт II, сцена V). Мольер, осмеявший эти комические фигуры, их пошлое философствующее кривлянье, ратует за подлинную, связанную с жизнью и ее нуждами науку. За истинную, а не показную образованность женщин.

«Ученые женщины» не имели большого успеха на сцене. Стендаль дал этому такое объяснение: «Я не могу смеяться над лицами, которых решительно презираю».

Католическая церковь, испытавшая страшный удар, нанесенный ей гуманистами Возрождения, перешла в контрнаступление. Костер, на котором был сожжен Джордано Бруно, тюрьма, куда был заключен великий ученый Галилей, дом для умалишенных, в который был брошен Торквато Тассо, — вот способы подавления свободной мысли.

Но преследования и репрессии, как хорошо понимали проникательные блюстители религиозной догмы, могли только заставить замолчать смелых распространителей новых идей, но не могли уничтожить их мысль, которая жила, подтачивая основы религиозного сознания народа.

Католическая церковь обратилась к новым, более действенным, более гибким в новых условиях формам борьбы с атеистическим мировоззрением. Она организовала общество братьев Иисуса, так называемых иезуитов, и десятки различных иных клерикальных обществ, создаваемых часто по почину самих ретивых прихожан при негласном попустительстве и надзоре отцов церкви.

Во времена Мольера в Париже действовала группа ханжей и святош, объединившаяся под колоритным для той поры названием «Общество святых даров». Тайное покровительство обществу оказывала королева-мать Анна Австрийская, некогда беспечная и беспутная, а теперь ставшая фанатически набожной. Членом общества был президент парижского парламента Ламуаньон — второе лицо после короля в области гражданской администрации.

Общество направляло своих членов в дома заподозренных в вольнодумстве лиц для тайного надзора и шпионажа. Фанатики-шпионы втирались в доверие обреченных жертв, выспрашивали, выпытывали, провоцировали на откровенные высказывания, готовя материал для инквизиции.

Деятельность организации была настолько гнусна, что даже король Людовик XIV брезгливо отнесся к ней, приказав запретить «незаконные собрания, братства, сообщества и конгрегации».

Но тайная деятельность братства не прекратилась, а только облеклась в еще большие покровы конспирации.

Против этой организации фанатиков и святош направил свой удар великий драматург. Однако принципиальный смысл комедии «Тартюф» был настолько глубок, сила и широта обобщения были настолько значительны, что комедия Мольера превратилась в мощное выступление против феодально-католической реакции в целом. Мольер в новых исторических условиях отстаивал дело гуманистов Ренессанса.

Борьба за театральные подмостки для «Тартюфа» продолжалась пять лет. Драматург несколько раз переделывал

комедию, зашифровывая ее антиклерикальный характер, дабы обмануть бдительность церковной цензуры.

12 мая 1664 года в Версале была поставлена первая редакция комедии. Парижский архиепископ и королева-мать добились ее запрещения. Осенью того же года Мольер обращается к королю с письменной просьбой о возобновлении постановки комедии. Но разрешения не последовало. Мольер продолжает работать над комедией и совершенствовать ее. Ему удается видеть ее сценическое воплощение в частных закрытых спектаклях в домах знатных особ. В ноябре 1664 года комедия была поставлена в Ренси, во дворце принцессы Палатинской.

В августе 1667 года король дал разрешение на постановку пьесы. Комедия уже во второй редакции была поставлена в театре Пале-Рояль, но президент парижского парламента Ламуаньон, воспользовавшись отъездом короля из Парижа, на второй же день запретил дальнейшие представления пьесы. Парижский архиепископ выпустил послание, запрещая верующим читать, исполнять или слушать комедию Мольера. И только в феврале 1669 года король позволил возобновить представление пьесы в театре (третья редакция). Успех ее был огромен. «Никогда ни одна комедия не вызывала столько аплодисментов», — сообщали тогдашние газеты.

Как уже отмечалось, Мольер создал несколько вариантов комедии. Первоначально Тартюф появлялся в монашеской сутане, как живое воплощение всех мерзостей церкви. Потом в угоду церковной цензуре он облачил своего Тартюфа в светские одежды, но имя лицемера-монаха стало уже нарицательным, его повадки остались те же, и под светской одеждой все узнали Тартюфа (во второй редакции Мольер изменил даже имя его на Панюльф).

Комедия снова вызвала ожесточенные нападки святош. «Хоть я и поставил ее под названием «Обманщик» и перерядил героя в светскую одежду, хоть я и снабдил его маленькой шляпой, длинными волосами, большим воротником, шлягой и кружевами по всему платью, ввел кое-где смягчения и тщательно устранил все, что могло бы подать малейший повод знаменитым оригиналам задуманного мною портрета, — все это оказалось напрасно. Шайка встрепенулась...» — писал Мольер (II, 369). Шайка встрепенулась! Шайка ханжей, «фальшивомонетчиков благочестия!» Мольер всюду в пьесе подчеркивает, что выступает не против истинного благочестия, а против благочестия фальшивого, показного, лицемерного. Однако то обстоятельство, что против пьесы особенно рьяно выступил парижский архиепископ Перефикс, блюститель благочестия всей епархии (и это хорошо знали Мольер и его зрители), придавало пьесе острый характер сатиры на все католическое духовенство.

Драматург основательно обдумал все детали сценического воплощения лицемера. На сцене Тартюф появляется не сразу, а лишь в третьем акте. В течение двух актов зритель готовится к лицезрению негодея. Зритель напряженно ждет этого момента, ибо только о Тартюфе идет речь на сцене, о нем спорят: одни кланут его, другие, наоборот, хвалят. «Я целых два акта употребил на то, чтобы подготовить появление моего негодея. Он ни одной минуты не держит слушателя в сомнении; его сразу же узнают по тем приметам, которые я ему дал; и от начала до конца он не произносит ни одного слова, не совершает ни одного поступка, которые не живописали бы зрителям дурного человека», — сообщал Мольер о своем методе работы (II, 360). Таков классицистический театр. Луч прожектора направлен в одну точку, на одну заранее взятую черту характера, все остальное — за пределами этого яркого луча остается в тени. Весь человеческий характер не вырисовывается в целом, ибо это не входит в задачи автора, зато наибольшей выпуклости достигает главенствующая черта.

Действие пьесы начинается с того, что старуха Пернель, мать богобоязненного Оргона, грубо и несправедливо (это ясно зрителю) бранит всех в доме своего сына, и она-то является первой защитницей Тартюфа. С ней спорят все присутствующие на сцене. Старуха никого не хочет слушать и твердит одно: Тартюф — чистойшей душа.

Служанка Дорина, самое благоразумное лицо пьесы, с мудрым простосердечием вскрывает античеловеческую и противоестественную сущность проповедей Тартюфа:

Когда послушаешь его нравоученье,
То, как ни поступи, все будет преступленье, ¹ —

ибо церкви важно убедить людей в их греховности, чтобы затем требовать от них полного подчинения под страхом загробного возмездия. Появляется глава дома Оргон. Его первый вопрос: «Как Тартюф?» Дорина говорит ему о недомогании жены, он не слышит ее, его ослепленный ум занят одной лишь мыслью о своем духовном наставнике. Дорина рассказывает о болезни Эльмиры и о сытости, довольстве тунеядца Тартюфа. Оргон в ответ с комическим постоянством вторит одно и то же: «Бедный Тартюф!» — «Две куропатки съел и съел бараний зад». — «Ах, бедный!» — «Проспал всю ночь, не ведая тревог». — «Ах, бедный!» — «Бутыль он осушил до дна». — «Ах, бедный!» и т. д. Иное сообщает Дорина о жене Оргона. «У барыни позавчера был сильный жар...» — «Ну, а Тартюф?» — «У ней была тоска». — «Ну, а Тартюф?» — «Она совсем и не уснула». — «Ну, а Тартюф?» и т. д.

¹ Перевод М. Лозинского.

Этот мастерски сделанный диалог полон комических эффектов.

Устами восхищенного Оргона Мольер вскрывает страшную, противоестественную сущность религиозных догм. Оргон благоговейно с благочестивым восторгом рассказывает о своих чувствах, порождаемых проповедями Тартюфа, и ему невдомек, что чувства эти бесчеловечны по существу.

Кто следует ему, вкушает мир блаженный,
И мерзость для него — все твари во вселенной.
Я становлюсь другим от этих с ним бесед;
Он всех мирских прилеп во мне стирает след
И делает меня чужим всему на свете...

Реплика Клеанта, с ужасом слушающего восторженные речи Оргона, обманутого, ослепленного «благочестием» Тартюфа, полна глубочайшей иронии:

Как человечно то, что он преподает!

Тартюф покори́л Оргона своим мнимым благочестием, показным самоунижением — давним оружием монахов-лицемеров. Не обходится здесь и без фарсового (внешнего) комизма. Таков, например, нижеследующий рассказ о подвижничестве Тартюфа:

Намедни он себя жестоко упрекал
За то, что изловил блоху, когда молился,
И, шелкая ее, не в меру горячился.

Мольер помнил мудрое правило: уничтожать противников, поднимая их на смех.

Тартюф втерся в полное доверие Оргона, он подчинил себе все в доме. Дочь хозяина прочат ему в жены, состояние богатого Оргона по дарственной перешло в его руки. Оргон доверил коварному обманщику даже шкатулку с секретными (очевидно, антиправительственными) материалами, данными ему некогда на хранение другом. Тартюф на глазах зрителя перевоплощается. Вот он приказывает Дорине прикрыть платком обнаженный кусочек груди, дабы избежать греховных мыслей, и через минуту пытается соблазнить прекрасную Эльмиру, жену Оргона, обещая ей «наслаждение без греха». Он застигнут на месте преступления, но нисколько не смущен: от проповеди порока ловко переходит к христианскому самоистязанию, обвиняя себя и прощая «ближних». Все рассчитано на эффект, и эффект достигнут: ослепленный Оргон верит ему, как ослепленная паства прихожан верит своим духовникам, не желая знать ничего порочащего их. Оргон изгоняет из дома сына, пытавшегося убедить его в лживости Тартюфа. Наконец, Оргон своими ушами слышит нечестивые речи своего любимца. Он прозрел, понял, что за субъект держал его в плену благочестивой лжи. Но теперь снова.

появляется на сцене старуха Пернель как живое воплощение нравственного ослепления людей. Теперь уже Оргон вынужден убеждать свою мать в том, в чем его до того убеждали долго и безуспешно все домашние.

Тартюф сбрасывает личину. Он предъявляет права на имущество своей злополучной жертвы. Является судебный исполнитель, наглый, жадный до скандалов, является и сам виновник несчастий Оргона Тартюф в сопровождении полицейского офицера, чтобы арестовать свою жертву.

Бескорыстный Валер, жених дочери Оргона, предлагает свою помощь, Клеант пытается подействовать на совесть Тартюфа, но тщетно. Тартюф и теперь лицемерит. На возмущение, гнев, презрение обманутых и оскорбленных им людей у него один ответ — фарисейское смирение:

Меня уже ничем не огорчит ваш крик:
Для неба я страдать безропотно привык.

Обманщик, негодяй торжествует. На его стороне право, закон, но неожиданно-негаданно Тартюфа настигает карающая рука короля, «чей острый взор пронзает все сердца и не обманется искусством подлеца». Полицейский офицер сообщает о решении монарха арестовать злого обманщика. Офицер при этом произносит восторженную хвалу королю. Трудно сомневаться в искренности Мольера: Людовик XIV относился к нему доброжелательно, и драматург почел своим долгом отблагодарить его, ведь даже в борьбе за театральные подмостки для «Тартюфа» король в конце концов встал на его сторону. Однако развязка комедии настолько неожиданна и так мало реальна (ведь на свете много Тартюфов и много Оргонов, всегда ли «прозорливый» король сможет подоспеть вовремя на выручку доверчивых людей?), что хоть и утешает зрителя, искренне желающего видеть порок наказанным, а добродетель торжествующей, но и дает скептическим умам пищу для сомнений: возможна ли такая развязка, не типичнее ли иное, а именно — торжество лицемера, как бывает в жизни.

Пьеса Мольера полна тонких жизненных наблюдений и реалистических замет. Разве не живописна картина провинциальной жизни тогдашней Франции, нарисованная умнейшей Дориной!

Вас отвезет рыдван в спокойный городишко,
Негаданной родней обильный до излишка
И полный прелестью семейственных бесед.
Сперва вас поведут знакомить в высший свет:
Вас молодой супруг представит всепервейше
Мадам исправнице и госпоже судейше,
И те любезно вам складной предложат стул;
На масляной вас ждет веселье и разгул:
Бал и б'льшой оркестр, не шутка, — две волюнки,
И обезьянчики, и балаган на рынке.

Разье не видим мы здесь первые штрихи гениальных «Сцен из провинциальной жизни» Бальзака и столь же колоритных зарисовок Стендаля, Флобера, Мопассана?

Полна жизни и вечной правды сцена ссоры двух влюбленных, Валера и Марианны, написанная драматургом с веселым и добродушным юмором (действие II, явление IV).

Мольер и здесь, как и в «Мизантропе», ратует за умеренность. Он враг крайностей. Оргон переходит от слепой, не терпящей никаких сомнений веры в достоинство человека, в столь же слепую недоверчивость ко всем:

Нет, больше не хочу порядочных людей
От них я в ужасе готов бежать повсюду.

Его разубеждает Клеант — рупор идей автора. Зачем впадать в еще худшую ошибку? Зачем по одному подлецу судить о всех? Зачем считать бесчестными истинно порядочных людей?

Мир не без добрых людей, и не следует впадать в мизантропию, подобно «вольнодумцам» (действие V, явление I). Сравнение знаменательное, если вспомнить мизантропию Ларошфуко, осужденную Мольером:

Как странно, право же, устроен человек!
Естественным его не видим мы вовек;
Пределы разума ему тесней темницы;
Он силится во всем переступить границы, —

негодует Клеант. Умеренность, естественность, здравый взгляд на вещи, гуманная терпимость к слабостям человека и нетерпимость ко всему, что портит жизнь человека, — вот нравственная философия Мольера.

«Дон-Жуан» (1665) Пьеса эта не похожа на все другие комедии великого драматурга. Здесь Мольер отходит от строгих правил классицизма, характер героев не подчинен идее, а это — важнейшая черта классицистической драматургии. Мольер писал комедию торопливо, чтобы вывести свою труппу из состояния временного бездействия: «Мизантроп» еще не был закончен, «Тартюф» был запрещен. Мольер написал комедию «Дон-Жуан» за две недели, и не стихами, как было принято писать «высокую» классицистическую комедию, а прозой. Он торопился и увлекся заманчивой перспективой создать столь знакомый ему характер. Образ этот создан поистине шекспировскими мазками.

Пьеса поставлена впервые в театре Пале-Рояль в феврале 1665 года. Выдержав несколько представлений, она была исключена из репертуара и не ставилась в течение почти двухсот лет, а это — лучшее создание Мольера.

Чем объяснить такую судьбу комедии? Важностью поднимаемых ею политических проблем. Для времен Мольера они

были более чем смелыми. Дворянство могло еще простить насмешку над духовниками («Тартюф»), ибо само никогда не отличалось благочестием; оно снисходительно приняло Альцеста: герой-дворянин выглядел обаятельным («Мизантроп»); но оно было шокировано мольеровским Дон-Жуаном. Принц Конде был возмущен пьесой, а он ставил у себя в доме «Тартюфа», не смотря на запрещение парижского архиепископа.

Через сто лет после Мольера Бомарше осмелился изобразить аристократа в качестве лица отрицательного, но и он посмел изобразить только один из его пороков — распутство, ибо только в этом пороке аристократы склонны были признаться. «Какой же еще упрек можно бросить со сцены вельможе, не оскорбив их всех разом?» — писал Бомарше в предисловии к «Женитьбе Фигаро».

Как гласит предание, Людовик XIV снисходительно отнесся к антидворянскому выпаду Мольера. Это можно объяснить особыми историческими условиями. Королевская власть, только что подавив смуту Фронды, не без тайного удовлетворения смотрела на насмешки над фрондирующей знатью, пусть даже эти насмешки исходили из кругов третьего сословия, к которому принадлежал Мольер. Однако король не стал настаивать на возобновлении постановки пьесы, и сам Мольер, ясно понимая опасность рассерженного господствующего сословия, не только не боролся за свою пьесу, как это было в случае с «Тартюфом», но даже не воспользовался данным ему разрешением напечатать комедию (впервые она была опубликована в 1682 году, уже после смерти драматурга).

Образ севильского Дон-Хуана, созданный испанским драматургом Тирсо де Молина в 1620 году, ко времени Мольера был уже хорошо известен западноевропейской публике и получил несколько новых драматических обработок и во Франции. Однако во всех этих первоначальных обработках сюжета воспроизводилась незатейливая история о преступлении и наказании грешника, близкая по замыслу к средневековым моралитам. Мольер первый дал образу широкое реалистическое обобщение и некое философическое толкование.

Недостаточно видеть в комедии Мольера только сатиру на распутство или только сатиру на дворянство. Значение ее гораздо шире.

В комедии два героя — Дон-Жуан и его слуга Сганарель. Последний необходим для раскрытия характера Дон-Жуана. Это не только слуга-наперсник, ловкий пройдоха, плут, преданный интересам хозяина, как повелось представлять слугу в комедийном театре со времен Плавта. Сганарель — слуга-философ, носитель народной мудрости, здравого смысла, трезвого отношения к вещам. Его философические дебаты с хозяином полны значения при всей их комедийности.

Образ Дон-Жуана, как отмечала уже неоднократно критика, противоречив. Дон-Жуан сочетает в себе и хорошие и дурные качества. Для драматургии Мольера это столь несвойственно, что поставило в тупик многих истолкователей его творческих замыслов. Более того, образ Дон-Жуана не статичен, он дан в развитии, и это также выводит его за рамки классицистического театра.

Зритель первоначально знакомится с Дон-Жуаном по характеристике его слуги Сганареля. Он — «величайший злодей», он — «собака, черт, турок, еретик, не верующий ни в рай, ни в ад», «оборотень», «эпикурейская свинья», «Сарданапал».

В чем же основной порок Дон-Жуана? У него самое непоседливое на свете сердце; он ветренен, женолюбив, все женщины мира кажутся ему красавицами, каждой он хочет обладать, как мотылек, перелетая от одной к другой.

«Я совсем не одобряю вашей методы и нахожу довольно подлым любить направо и налево, как делаете это вы», — заявляет своему господину глубокомысленный Сганарель. В ответ следует блестящий спич в защиту права любить красоту. Дон-Жуан словоохотлив со своим слугой, очевидно, он оценил его непосредственный ум и находит удовольствие для себя в словесных баталиях, тем более что слугу всегда можно бесцеремонно прервать. «Я каждой воздаю почет и поклонение, к которым нас обязывает природа... будь у меня десять тысяч сердец, я бы отдал их все», — рассуждает Дон-Жуан. Философ-слуга смущен: барин говорит так складно, как по книжке, ничего, кажется, нельзя противопоставить его доводам: все как будто правильно, а на самом деле (Сганарель это твердо знает) — совсем неправильно. «У меня были прекраснейшие мысли, а вы своею рачею все их спутали». Сганарель уже смягчился, но одно его беспокоит: барин слишком часто женится. «Разве это не приятно?» — лукаво спрашивает его Дон-Жуан. «Приятно... я и сам не прочь бы так пожить, не будь это худо». Сганарель окончательно стухивался. Логика Дон-Жуана его сразила, он побежден. Мольер предоставил самому зрителю оспаривать Дон-Жуана.

Однако Сганарель остался при мысли, что барин поступает худо. Почему худо? Грешно. С небом шутки плохи. Дон-Жуан презрительно отмахивается: ему докучны разговоры о боге. Теперь очередь за Сганарелем: защищая священную особу господина бога, можно высказать и самые сокровенные свои мысли о власти имущих. Защищая бога, можно с подмостков театра высказать в лицо вельможам самые дерзостные истины. И этой возможностью воспользовался Мольер. «Оттого что вы знатная особа, что вы носите белокурый, хорошо завитый парик, шляпу с перьями, раззолоченное платье и ленты огненного цвета... уж не думаете ли вы, что по этой причине вы умнее других, что вам все позволено и никто уж вам не посмеет сказать правду?».

Перенесемся мысленно на сто двадцать лет вперед, от времени Мольера ко времени Бомарше. 1784 год. Слуга Фигаро говорит в знаменитом монологе, обращаясь к зрительному залу: «Знатное происхождение, состояние, положение в свете, видимые должности — от всего этого немудрено возгордиться! А много ли вы приложили усилий для того, чтобы достигнуть подобного благополучия? Вы дали себе труд родиться, только и всего».

Разве не та же ситуация, не те же мысли? Монолог Фигаро возмутил Людовика XVI, отбросившего с негодованием текст комедии и заявившего, что нужно разрушить Бастилию, чтобы поставить пьесу Бомарше в театре. Горячая речь мольеровского Станареля возмутила принца Конде. Пьеса Бомарше открывала занавес революции, пьеса Мольера являла собой первые симптомы отдаленной грозы, но идейное, политическое родство между ними бесспорно.

Мольер не вложил в уста Дон-Жуана, в других случаях блестящего говоруна, ни одного довода в защиту сословной чести дворян. Дон-Жуан оборвал обличения своего слуги одним словом: «Довольно!» Однако антидворянские обличения брошены в зрительный зал, их пресекли, но не оспорили. Кому известно, какую работу они должны были проделать в головах зрителей?

Дон-Жуан зажег в донье Эльвире пламенную любовь. Ради него она забыла бога, покинула монастырь, променяв загробное блаженство на счастье земной любви. Ей клялся Дон-Жуан в вечной верности. Лгал ли он? Нет. Когда он говорил о любви, он действительно любил, говорил вполне искренне и сам верил каждому своему слову. Его можно обвинить в ветреном самообольщении, в жестокой беспечности к судьбе другого человека, но отнюдь не в преднамеренном обмане.

Прошли первые восторги, и Дон-Жуану уже скучно, его влекут другие цветы, а их так много на белом свете!

Дон-Жуан покинул донью Эльвиру. Она настагает его, когда тот уже в пылу новой любви, в погоне за новым счастьем. Захваченный врасплох, он смущен, пытается лукавить, сослаться на небеса, но ложь скроена неловко: «Сударыня, у меня нет никаких способностей к притворству». И донья Эльвира учит его искусству лжи, тонкому мастерству царедворцев.

«О, как вы плохо умеете защищаться для человека придворного, который должен быть привычен к подобного рода вещам! Мне жалко видеть вас в подобном смущении. Почему не вооружитесь вы благородною наглостью? Почему не клянётесь вы, что чувства ваши ко мне неизменны?» Благородная наглость! Бездушное фатовство, ничем не смущающееся себялюбие — вот что способно было бы оттолкнуть нас от Дон-Жуана. Но этих черт нет у мольеровского героя. Он всегда лишь беспечный, не задумывающийся о последствиях гуляка.

Мольер показал сцену обольщения Дон-Жуаном крестьянки Шарлотты. И здесь мольеровский герой не может вызвать в нас омерзение, как должно было бы быть по христианской трактовке образа. Ни сословной спеси, ни грубой наглости не проявляет Дон-Жуан по отношению к девушке из народа. Она нравится, как за минуту до того нравилась другая крестьянская девушка Матюрина. Он целовал руки знатных дам, теперь с не меньшим восторгом целует грубую руку Шарлотты. Для Сганареля, его слуги, руки Шарлотты «черны, как не знаю что»; очевидно, они действительно таковы, но для Дон-Жуана они прелестны. Он искренне восхищен ее красотой, и когда девушка смущенно благодарит его за комплименты, он от души говорит, что не ему, а своей красоте она должна быть признательна.

И снова любит Дон-Жуан, и снова клянется, не думая о том, что будет через день, час, мгновение. Он свободнее держит себя с крестьянкой, чем с барышней, но нет и намека на неуважительное отношение к ней со стороны беспечного обольстителя, нет непристойных притязаний.

Однако Дон-Жуан отнюдь не чужд сословной морали. Он считает себя вправе бить крестьянина Перо, хотя тот спас ему жизнь; он считает, что оказывает своему слуге Сганарелю большую честь, предоставив ему возможность ради барина подвергаться смертельной опасности: «Живей, я вам оказываю большую честь; счастлив тот слуга, который может доблестно умереть за своего господина».

Дон-Жуан храбр. Храбрость всегда благородна. Заслышав в лесу крики, он спешит на помощь пострадавшим, рискуя жизнью ради незнакомого ему человека, подвергшегося нападению троих разбойников. «Мой господин прямо сумасшедший: кидается в опасность без всякой для себя надобности», — добродушно, не без известного восхищения ворчит Сганарель.

Спасенный человек случайно оказался братом обольщенной Эльвиры. Дон-Жуан нисколько не обескуражен и готов тут же дать удовлетворение не одному, а двум оскорбленным братьям покинутой им женщины. Завязывается спор между братьями: один жаждет немедленной мести, другой не считает себя вправе биться с человеком, который только что спас ему жизнь. Он отстаивает Дон-Жуана, готов его защищать даже против своего собственного брата.

Как держит себя Дон-Жуан в минуту этого столь важного для его судьбы спора? С полным презрением к исходу спора. «Я ничего от вас не требовал», — заявил он защищавшему его по долгу чести догу Карлосу.

Зачем же понадобилась Мольеру эта деталь в жизни его героя? Ее не было ни у Тирсо де Молина, ни у его последователей. Разве не ясно было Мольеру, что он возвышает, облаго-

раживает здесь злодея? Только ли ради любви к правде жизни, только ли во имя реалистической полноты характера сделал это драматург? Вспомним, что своего Скупого он не наделил ни одной сторонней чертой. Разгадка этого, на наш взгляд, в том, что переводчику философской поэмы Лукреция была противна религиозно-назидательная трактовка образа Дон-Жуана его предшественниками. Рисуя в подчеркнuto зловещих красках богохульника и развратника Дон-Жуана, предшественники Мольера по сценической обработке сюжета выступали поборниками религиозной ортодоксии и религиозной аскезы, а последняя всегда была не по душе жизнелюбивому поэту.

Атеизм и философию наслаждения они соединяли вместе и предавали и то и другое анафеме. Вспомним, что в начале пьесы Дон-Жуан назван «эпикурейской свиньей». Мог ли этому сочувствовать Мольер? Открыто — да, в душе — нет.

Кто знает, не ответил ли Мольер проповедникам официальной идеологии, замысловатой, но полной глубочайшего смысла фразой своего Сганареля: «Разумеется, вы правы, если на то ваша воля, с этим ничего не поделаешь, но если бы вашей воли не было, было бы, быть может, совсем другое дело».

Этим и объясняется двойственность и противоречивость образа Дон-Жуана; зритель не знает, порицать или хвалить сценического героя.

Современников Мольера скандализовал религиозный диспут между Дон-Жуаном и Сганарелем и особенно сцена с нищим. Поистине здесь философическая кульминация пьесы.

«Верите ли вы в бога?» — спрашивает Сганарель. Ответ неопределенный. «Значит, нет, — заключает слуга. — А в ад?» Презрительный жест — тоже нет. «В черта?» Ироническое «Да». «В загробную жизнь?» Смех. Все это сносит глубокомысленный Сганарель. Но оказывается, что Дон-Жуан не верит даже в «серого монаха». Это переполняет чашу его терпения. Не верить ни в бога, ни в черта — куда ни шло, но не верить в «серого монаха» — это поистине чудовищно. «Ну, уж с этим я никак не соглашусь, потому что нет ничего действительно «серого монаха», и пусть меня повесят, если это неправда».

Сколько иронии в этой сцене! Разве не издевается здесь Мольер над святошами? Внешне он добродушно смеется над простонародным суеверием, верой в «серого монаха», которая превыше веры в бога и в ад, но здесь — не без скрытой символики: реальна лишь сила «серого монаха», она реальнее и бога и черта, ибо существует на земле, ибо правит умами и делами людей.

Во что же верит Дон-Жуан? В то, что дважды два четыре. Блестящий ответ для времен Мольера. Верить в непререкаемую истину, в неоспоримую очевидность, значит — не верить в бога, ибо одно исключает другое.

Защитником религиозной точки зрения в комедии выступает Сганарель. Он приводит обычные аргументы церковников; мир удивителен, все в нем гармонично, продумано, приложено одно к другому и, следовательно, не могло обойтись без высшего разума, без бога. Удивительное создание — человек. Он может сделать все. «Вот захочу... иду направо, налево, вперед, назад, поворачиваюсь...» — Философствующий Сганарель увлекся, оступился и упал. Обычный комедийный прием! Внешний комизм, фарс! Но смысл глубок, недаром были так шокированы религиозные современники драматурга.

«Твое рассуждение расквасило себе нос», — смеется Дон-Жуан. «Расквасило нос» — рассуждение в защиту религии! Разве это не смело? Когда в 1673 году Тома Корнель адаптировал пьесу Мольера, переложив ее на стихи, он убрал эту «скандальную» для той поры фразу.

Защищая религию, простодушный Сганарель в силу своего здравого ума простолюдина приводит доводы, опровергающие его же собственные первоначальные суждения. Мир не мог произойти сам по себе, — рассуждает он, — как не мог сам по себе появиться на свет человек. «Вот вы, например, разве вы сами собой произошли?» — обращается он к своему философскому оппоненту Дон-Жуану. Религиозный зритель времен Мольера ждал, что дальше последует ссылка на бога, «создателя» человека. Ничуть не бывало! Столь сложная метафизика чужда Сганарелю, ход его мыслей прост. Он рассуждает: «Разве не нужно было для этого, чтобы ваша мать забеременела от вашего отца?» Он забыл о непорочном зачатии девы Марии, и не случайно ему непонятно событие, столь чуждое естественным законам; он ссылается на явления, ему понятные, в данном случае явления естественные, а они противоречат противоестественным чудесам Библии.

За философским диспутом между Дон-Жуаном и Сганарелем следует сцена с нищим. Нищий каждодневно молится за здоровье добрых людей, дающих ему милостыню. По логике вещей казалось бы, что небо, благодарное усердному почитателю бога, должно было бы посылать ему обильные дары. Но дела нищего плачевны, он пребывает в крайней бедности. «Плохо же небо вознаграждает тебя за такое усердие. Слушай! Я дам сейчас тебе золотой, если ты согласишься побогохульствовать», — говорит ему Дон-Жуан. Нищий колеблется: так велик соблазн, и так страшна загробная кара! Добрый Сганарель, всей душой сочувствующий страждущему человеку, очень хочет, чтобы золотой достался нищему. Он забывает о собственном благочестии, о богомерзком поведении своего хозяина и тоже уговаривает нищего из самых гуманных чувств: «Ну же, побогохульствуй немножко; в этом нет большой беды». Нищий отказывается, и Дон-Жуан дает ему золотой «из любви к людям».

Какая злая ирония! Бог, пекущийся о благе человека, обрекает нищего на голод, атеист оказывает этому нищему благодеяние — и бескорыстно, «из любви к людям».

Конфликт между Дон-Жуаном и Командором не оправдан и не понятен зрителю. Этот конфликт вынесен за пределы событий, изложенных в пьесе, а между тем именно Командор, его каменное изображение, карает Дон-Жуана. Следовательно, по законам искусства, этот конфликт, его возникновение, его причины должны быть достаточно веско аргументированы. Вряд ли Мольер, искуснейший мастер сцены, не знал и не учитывал этого обстоятельства, и все-таки он несколько не расширил роли Командора в цепи злокозненных поступков беспутного юноши. Более того, он в известной степени возвысил Дон-Жуана над Командором, вложив в его уста умнейшее замечание о тщеславии этого человека, соорудившего себе еще при жизни великолепную гробницу. «Я не видал еще, чтобы тщеславие умершего человека заходило так далеко; кроме того, я удивляюсь, что человек, всю жизнь довольствовавшийся весьма скромным жилищем, захотел иметь великолепное, когда ему нечего с ним делать».

Таков Дон-Жуан в первых четырех актах комедии. Он смел и дерзок, и, что особенно важно, он окровенен. Но с ним произошло необыкновенное, он вдруг переродился. «Я отрекся от всех своих заблуждений; я уже не тот, что был вчера вечером, и небо внезапно произвело во мне перемену, которая удивит весь мир; оно озарило мою душу, мои глаза прозрели, и я с ужасом взираю теперь на долгое ослепление, в котором находился, и на преступное беспутство жизни, которую вел».

Отец в слезах приветствует раскаявшегося блудного сына, в восторге и Станарель. Но перерождение Дон-Жуана иного свойства: он решил зло посмеяться над людьми, надеть маску Тартюфа и в ней снискать себе их благоволение. Лицемерие — модный порок, заявляет он. В дни, когда писалась комедия, Мольер ожесточенно боролся за театральные подмостки для «Тартюфа». Все силы реакции поднялись против него, и гнев, обуявший драматурга, вылился в красноречивой, убийственной по силе обличения речи Дон-Жуана.

«Роль благомыслящего человека теперь — лучшая из всех, которые можно играть, и профессия лицемера доставляет удивительные преимущества... Все другие человеческие пороки подвержены критике, и каждый имеет право на них нападать во всеуслышание; но лицемерие — привилегированный порок, который зажимает рот всем и спокойно пользуется неограниченной безнаказанностью. При помощи ужимок образуется тесная связь между всеми лицами этой компании. Задень одного из них — все на тебя накинута».

Дон-Жуан, решив приспособиться к «порокам своего века», объявил себя раскаявшимся, он хочет выступить защитником

«интересов неба». Теперь, превратившись в ханжу, он будет зол и мстителен, будет объявлять не понравившихся ему лиц атеистами и натравливать на них неразумных фанатиков. Теперь он может быть порочен, сколько ему угодно, и никто не посмеет сказать про него худого слова, а если кто и осмелится, то банда ханжей и святош бросится ему на помощь и растерзает незадачливого смельчака.

И Дон-Жуан стал святошей. Он возводит глаза к небу, смиренно складывает руки, елейным тоном говорит о боге. С ним встречается брат Эльвиры, некогда спасенный им и благородно отказавшийся скрестить с ним шпаги. Теперь Дон Карлос предлагает честный поединок. Раньше Дон-Жуан без рассуждений вступил бы в бой, теперь он смиренно отказывается: «...небо решительно этому противится; оно внушило моей душе намерение изменить свою жизнь, и у меня нет теперь других помышлений, кроме стремления совершенно покинуть все мирские привязанности».

Дон-Жуан стал неузнаваем. И теперь он поистине мерзок. Честнейший Сганарель смущен преобразованием хозяина. «Сударь, что за дьявольский тон у вас появился! Это хуже всего, что было, и вы мне нравились больше, каким были прежде».

Такова оценка и самого автора, с которым не может не согласиться зритель. Теперь Дон-Жуан стал действительно отрицательным лицом и может и должен быть наказан. Появляется традиционная фигура Каменного гостя. Гром и молния обрушиваются на Дон-Жуана, разверзается земля и поглощает великого грешника.

Но не священным трепетом объаты зрители, устрешенные карой небесной; они смеются весело и беззаботно по воле жизнелюбивого, чуждого всякой мистике автора. Зрители смеются над простодушным Сганарелем, спутником которого всегда выступает самая чистосердечная непосредственность. Сганарель, видя гибель своего хозяина, думает не о каре небесной, не о грозном боге, а о своем погибшем жалованье. Все удовлетворены наказанием Дон-Жуана — и оскорбленное небо, и соблазненные девушки, и ожесточенные мужья. Не удовлетворен только он, разнесчастный Сганарель. «Мое жалованье! Мое жалованье!» — мечется по сцене Сганарель с комической скорбью.

Финал пьесы, как и следовало ожидать, оскорбил религиозных современников Мольера, и Тома Корнель, переделывая пьесу, изъял заключительную реплику слуги.

Итак, на кого же писал сатиру Мольер, только ли на беспутных соблазнительей или вместе с тем и на лицемеров, с ханжеской набожностью изгоняющих радость из человеческой жизни, прикрывающих порок маской благочестия? Думается, что образ Дон-Жуана стал своеобразным дополнением к образу Тартюфа, раскрытием того же образа в ином плане.

Морально-христианскую тему Мольер использовал в защиту гуманизма, повернув ее против церкви и аскетизма. Стендаль, прочитав пьесу, записал: «Сама христианская религия способствовала появлению сатанинской роли Дон-Жуана».

Не случайно и церковь и дворянство ополчились на комедию Мольера. Некто скрывающийся под псевдонимом де Рошмона в памфлете «Наблюдения», направленном против мольеровского «Дон-Жуана», грозит человечеству всеми карами небесными — и чумой, и потопом, и голодом, — если не будет пресечено нечестие «воплощенного дьявола» Мольера¹.

Аббат Террассон в книге «Философия духа» писал: «Нет ничего гибельнее для морали, как театральные пьесы, подобные «Каменному гостю».

«Дон-Жуан» Мольера до сих пор вызывает горячие дискуссии во французской печати. Существуют самые различные толкования мыслей и поступков сценического героя. Интерес к «Дон-Жуану» возрос еще более в связи с новой постановкой пьесы известным французским режиссером Жаном Вилларом. Национальный народный театр, осуществивший эту постановку, побывал в СССР и показал ее советскому зрителю.

Любопытна статья французского критика Мориса Муйо «Кто такой «Дон-Жуан?»», опубликованная в журнале «Ля ну-вель критик» в марте 1957 года. Морис Муйо относит мольеровского сценического героя к либертенам XVII столетия, которых, как полагает критик, существовало две группы во Франции. Одну составляли писатели и ученые, провозгласившие философское свободомыслие, и вторую — аристократы, превратившие гедонистическую философию Возрождения в принцип жизни ради своего удовольствия. Представителем подобного рода людей был Дон-Жуан.

Раннее феодальное дворянство крепко держалось за идеологические устои средневековья, верило в нерушимую святость церкви и учения Фомы Аквинского; теперь оно эту веру утратило. Само появление в дворянской среде людей, подобных Дон-Жуану, свидетельствовало о начале нравственного распада общества, — заключает критик².

«Мизантроп»
(1666)

Комедия «Мизантроп» — одна из глубокомысленнейших комедий Мольера. Поэт работал над ней долго, оттачивая каждый стих. Современники с восторгом приняли ее. «Мольер ничего не создавал более высокого», — писал Робине. Еще за два года до ее первого представления (4 июня 1666 г.) Мольер читал отдельные ее акты своим друзьям.

¹ «Observations du sieur de Rochemont» приписывают янсенисту Барбе д'Окуру.

² «La Nouvelle critique», Mars, 1957, p. 150.

«Мизантроп» — комедия серьезная. Альцест, ее главный герой, скорее трагичен, чем смешон, и чем больше смеемся мы над ним, тем больше печали в нашем смехе.

Как и в других комедиях Мольера, здесь в первых же сценах поставлен основной вопрос. Дальнейшее развитие сюжета, драматургический конфликт, коллизии и даже сами сценические персонажи лишь иллюстрируют заданную тему. Такова классицистическая комедия, ставящая перед собой прежде всего назидательные задачи. Автор как бы говорит зрителю с самого начала сценического представления: «Смотрите, что получается в жизни с человеком, когда он одержим той или иной страстью!» Поэтому все внимание драматурга приковано к изображению именно этой страсти. Вне ее жизнь сценического персонажа почти не показана. В таком методе есть известная узость, известная искусственная прямолинейность. Жизнь шире тех рамок, которыми драматург ограничивает взятую им тему.

Однако мысль драматурга при таком методе приобретает большую четкость, весомость. Мы как бы отбрасываем в сторону все второстепенное, не главные для нас в данном случае черты личности. Наш взгляд устремляется как бы в одну точку. Поле нашего зрения ограничено, но в нем все ярче и отчетливей.

Комедия начинается ссорой двух друзей. Предмет спора и есть основная проблема пьесы. Перед нами, следовательно, сразу же два различных решения одного вопроса, две различные философии жизни. Дальнейшее сценическое представление покажет нам, на чьей стороне автор.

Спор идет о людях, о их нравственных качествах.

Человек — отнюдь не совершенное существо. Люди таят в себе массу недостатков, иногда пороков, часто слабостей. На этом сходятся мнения двух спорящих друзей, Альцеста и Филлинта.

Как только посмотрю я на людей вокруг,
Куда ни оглянусь, все малодушно льстиво,
Корыстны и хитры, подлы, несправедливы,¹ —

говорит Альцест (II, 657). Против этого не спорит и Филлинт, с грустью говоря о том, что ушли времена героизма и славы, времена величавой доблести:

За многим, как и вы, я каждый день слезу,
И многое дурным на свете нахожу.

Спор идет о том, как относиться к этим весьма несовершенным созданиям — людям. Альцест решительно отвергает всякую терпимость к недостаткам. Он возводит пороки людей в абсолют, не хочет никого ни щадить, ни прощать и приходит к своеобразной мизантропии.

¹ Перевод Вас. Гиппиуса.

Нет сил терпеть, бешусь, и мне один исход —
Предать презрению людской ничтожный род.

Альцест не хочет дать себе труд пристальней присмотреться к людям, разграничить их, отделить добрых от злых. Для него все повинны в зле и потому достойны осуждения: одни творят зло, другие не находят в себе достаточной ненависти к злу, чтобы повести против него непримиримую борьбу.

Без исключения я всех смертных ненавижу:
Одних — за то, что злы и причиняют вред,
Других — за то, что к злым в них отвращенья нет,
Что ненависти их живительная сила
На вечную борьбу со злом не вдохновила.

Иной философии придерживается Филинт. Он не хочет ненавидеть весь мир, без исключения. Есть люди, достойные уважения и любви. «Людей хороших я и в наше время вижу», — рассуждает он. Филинт против излишней суровости к людям. Зачем быть слишком строгим? Зачем искать безупречных, когда их нет? Мы живем среди людей, и следует их брать такими, каковы они есть, любя их и прощая им отдельные недостатки. Филинт выступает с философией терпимости к человеческим слабостям. Осуждения достойны люди порочные, несущие зло в общественную жизнь, но простим людям их безобидные слабости:

Прошу вас, пощадим природу человека.
Не должен быть наш суд над ближними суров;
Отпустим людям часть их маленьких грехов.

Мольер назвал Альцеста мизантропом. Однако мизантропия Альцеста — не что иное, как скорбный фанатический гуманизм. Альцест в действительности любит людей, хочет видеть их правдивыми, честными, добрыми, и, не находя безупречного человека, абсолютно лишённого каких-либо недостатков, он с нетерпимостью фанатика пытается покинуть мир. Альцест уподобляется в данном случае человеку, который захотел бы отречься от солнца потому, что на нем есть пятна.

Иную гуманистическую философию несет Филинт. По сути дела перед нами два вида гуманизма: первый, который проповедует Альцест, — гуманизм суровый, фанатический, превращающийся в свою противоположность; второй, проповедуемый Филинтом, — гуманизм мягкий, поистине человеческий, гуманизм, постигающий человеческие слабости, исправляющий людей не посредством презрения и насилия, а доброжелательной терпимостью.

Комедия Мольера создавалась в тот год, когда французская читающая общественность обсуждала только что вышедшие из печати «Изречения» Ларошфуко¹. Писатель-аристократ,

¹ La Rochefoucauld, Maximes, 1665.

проведший свою молодость в борьбе против королевской власти и разуверившийся в успехе своего дела, дела возвращения милой его сердцу феодальной старины, изливал теперь свою желчь на человеческий род. Многие в нападках Ларошфуко на порочную природу человека было верно, поскольку наблюдения писателя касались прежде всего человека-аристократа, человека-придворного. Комедия Мольера была в известной степени полемическим выступлением против выводов Ларошфуко, и сам Ларошфуко, как справедливо отмечают некоторые французские литературоведы, стал прообразом Альцеста.

В том, что философия Ларошфуко была весьма близка аристократическому кругу Франции и что Альцест являет собой обобщенный портрет, свидетельствует один из эпизодов литературной борьбы тех лет, развертывавшейся вокруг имени Мольера. По выходе «Мизантропа» некий аббат Шарль Котен, литературный противник драматурга, и литератор Менаж заявили, что Мольер избрал в качестве прототипа своего Альцеста герцога Монтозье, дабы осмеять последнего.

Эта версия была измышлена лишь для того, чтобы навлечь на драматурга гнев и месть влиятельного аристократа, однако имелись, следовательно, какие-то черты в Альцесте, которые давали повод для такой версии, и это весьма примечательно.

Если философия Альцеста идет от современника Мольера Ларошфуко, то философия Филинта исходит от Монтеня. Великий гуманист никогда не идеализировал людей. Много страниц его «Опытов» посвящено раскрытию слабостей человеческих, однако Монтень никогда не делал каких-либо мизантропических выводов. Наоборот, его книга проникнута великой любовью к людям и верой в победу правды и добра в человеческом обществе. Эта философия была близка автору «Мизантропа».

Мольер несколько не стремился опорочить своего Альцеста. Герой комедии явно симпатичен автору, как симпатичен он и зрителю. Но Мольер не на стороне Альцеста, он постоянно показывает поражение своего героя.

Альцест требует от людей большой силы характера, непримирности в борьбе, он не хочет прощать людям никаких слабостей—и сам же при первом серьезном столкновении с жизнью проявляет эти слабости. Он любит Селимену, знает, что девушка ветрена, злоречива, что она не может подойти к выработанному им умозрительно идеалу человека, знает это, негодует, но любит ее и не в силах не любить.

Я слаб, а у нее есть дар очарованья,
Дурное в ней могу я видеть и судить,
Но все-таки ее не в силах не любить, —

признается он.

Альцест требует от своей возлюбленной верности, искренности и правдивости, желает, чтобы она признавалась ему во

всем, прямо говорила даже самые печальные истины. Альцест мучит ее своими сомнениями, подозрительностью, он резок и порой даже груб с ней. Он смел, потому что ждет от нее возражений, оправданий, верит, что он действительно любим, и хочет лишь новых заверений, новых доказательств любви. Когда же Селимене надоело спорить с ним, доказывать свою верность и она заявила, что не любит его, — как изменился Альцест, как сник, как жалко запросил пощады! Из атакующего он превратился в обороняющегося, пустился в отступление.

Перехваченное письмо, которое только что было «уликой», «знаком ее паденья», стало теперь «невинным», свои сомнения он называет уже «несносными», просит ее защищаться и готов уже верить всему, лишь бы сохранить хоть слабую надежду на ее любовь и верность.

Апостол суровой правды требует теперь обольщающей лжи.

Старайтесь верной мне хотя бы лишь казаться, —
И буду я на вас всецело полагаться, —

умоляет он Селимену.

Мольер посмеялся над своим героем и его гордой непримиримостью к людским слабостям. Он показал, как противоречит сам себе его герой:

Напрасно называть нас любят мудрецами:
Мы люди; страсть, увы, господствует над нами.

Это заявление Альцеста под стать скорее Филенту, но не Альцесту, строгому и нетерпимому судье человеческих несовершенств.

Философский спор между Альцестом и Филентом продолжается на протяжении всех пяти актов. Сценическое действие лишь оживляет его, раскрывая перед зрителем несостоятельность основного мизантропического вывода Альцеста. В пятом акте Альцест говорит о несправедливом по отношению к нему решении суда. Он негодует, но вместе с тем и рад случаю, подтверждающему правоту его суждений о людях. Он готов страдать от несправедливости людской, но этой ценой покупает себе право проклинать людей. И снова, обращаясь к Филенту, Альцест задает вопрос, звучавший уже в начале пьесы:

Ужель решитесь вы, забыв со мной стеснение,
Все мерзости людской придумать извиненье?

И снова Филент, как бы завершая философскую дискуссию, призывает к тому, чтобы не бежать от людей, презирая их порочную природу, а сохранять с ними связь, живя бок о бок с ними, трудиться над их исправлением:

Согласен с вами я решительно во всем:
Одной корыстью мы и кознями живем,
Окольные пути ведут людей к удаче,
И следовало им быть созданным иначе.
Но если среди них царят порок и грязь,
Ужели прекратить вы с ними должины связь?
Помогут, может быть, людские прегрешенья
По-философски нам оценивать явленья,
Чтоб добродетель нам разумней упражнять.

Таково мнение самого Мольера, который относится к Альцесту, как и его герой Филинт, с печальным пониманием трагичности его благородных нападков на человечество.

В рассуждениях Филинта мы слышим отклики тех философских теорий, которые выдвигались гуманистами предшествующего столетия и были, бесспорно, хорошо знакомы Мольеру. Еще в XVI столетии высказывались мысли о «естественном человеке».

Устами Филинта Мольер связывает человека с великим царством природы. Человек — часть ее и несет в себе, в своем физическом и интеллектуальном облике определенные ее черты.

Я вижу слабости, что гнев в вас пробудили,
Но от природы мы все это получили. —

говорит в комедии Филинт.

Чтобы обнаружить несостоятельность мизантропии Альцеста, Мольер не без умысла сталкивает его не с действительным злом, разъедающим общественный организм, не с вредоносными пороками людей, а с их мелкими слабостями, досадными, конечно, однако не столь существенными, чтобы из-за них так резко порицать все человечество.

Альцест рассердился на Филинта за то, что тот при встрече с человеком, заслуживающим порицания, не счел возможным высказать ему в откровенной форме свое мнение о нем, иначе говоря, покровом светской любезности скрыл свои мысли. За эту слабость, свойственную многим, Альцест разрывает с Филинтом узы дружбы. Селимена любит позлословить за глаза о людях, с которыми при встречах обходительна и любезна. Девушка кокетлива и окружает себя толпой поклонников. Поведение ее отнюдь не непристойно, она ребячлива, шаловлива, но нисколько не порочна. Вместо того чтобы с шутиливой снисходительностью отнестись к ее слабостям, Альцест терзает себя ревностью, клянет ее, а вместе с ней и весь человеческий род. Некий Оронт прочитал ему свой сонет. Оронт «доблестен и смел», по отзывам самого же Альцеста; он заслуживает уважения во всем и к Альцесту относится с дружеской приязнью, но Оронт плохой поэт: сонет, который он прочитал друзьям, весьма дурен. Однако Оронт имеет слабость любить свое искус-

ство и верить в свой «талант», Филинт снисходительно скрыл от автора отрицательное мнение о мнимом поэтическом даровании, которым тешит себя незадачливый поэт. Зачем ссоры, разве мир переменится от плохих стихов Оронта? Не так отнесся к поэту Альцест. С запальчивостью поистине комичной, под дружный хохот зрителей Альцест клянет Оронта:

Я повторю всегда, что за такой сонет
Быть должен осужден к повешенью поэт.

И Альцест вполне серьезно бушует, произносит страстные обвинения, возбуждает к себе ненависть людей, накликает на себя беды. Спрашивается, заслуживает ли человечество столь страстных филиппик Альцеста из-за таких пустяков?

Альцест отрекается от Селимены, отказывается от любви, от счастья, потому что девушка не пожелала разделить с ним добровольного одиночества, добровольного изгнания:

Все предали меня, и все ко мне жестоки;
Из омута уйду, где царствуют пороки;
Быть может, уголок такой на свете есть,
Где волен человек свою делеять честь.

Таков печальный финал своеобразного донкихотства Альцеста.

Противопоставленный ему благородный и гуманный Филинт обретает счастье. Филинт долго и молчаливо любит Элианту. Он страдал, зная, что она любит, хоть и безответно, Альцеста. Никакой ненависти или неприязни не возникло у него к счастливому сопернику, не появилось и чувства досады или уязвленности самолюбия. Его гуманная терпимость проявилась здесь со всей очевидностью. И когда Элианта, убедившись, что никогда не сможет снискать любви Альцеста, отдает ему свою руку, он счастлив и хочет лишь вернуть в лоно человеческого общества добровольного беглеца.

Показывая всю неправоту конечного вывода Альцеста, Мольер вместе с тем нисколько не хочет полностью развенчивать своего героя. Влюбленная в Альцеста Элианта затем и введена в сценическое действие, чтобы быть адвокатом страждущего философа, говорить смеющемуся зрителю, что не все душно в Альцесте:

Пусть очень странно он подходит ко всему.
Признаться, отношусь я хорошо к нему,
И прямота его, прекрасная порою,
По-моему, вполне бы подошла к герою.
Такие редко нам встречаются черты.
Хотела б я от всех подобной прямоты.

Устами Элианты Мольер дал оценку своему герою.

«Придворный дух не выношу душой», — говорит Альцест. Ему тошно играть при дворе «нелепую роль», восхвалять придворных шаркунов и «глупости терпеть маркизов легковесных».

Пьеса Мольера «Мизантроп» сыграла большую роль в истории общественной мысли. В суровых обличительных речах Альцеста мы можем найти зародыш будущих политических обличений Жан-Жака Руссо с их антимонархической и антидворянской направленностью.

«Скупой»
(1668)

Комедия «Скупой» была поставлена впервые 9 сентября 1668 года и шла в театре с неизменным успехом при жизни автора. Последующая сценическая история пьесы еще более блистательна. Лучшие актеры мира исполняли роль Гарпагона, в которой первоначально выступил сам автор. Пьеса вошла в постоянный репертуар драматических театров мира.

Литературной традицией пьесы связана с античными источниками. Одним из первообразов мольеровского Гарпагона является, бесспорно, образ скряги из комедии «Кубышка» древнеримского драматурга Плавта, а до него основные черты «скупого» набросал в своих очерках «Характеры» древнегреческий писатель Теофраст.

Теофраст классифицировал характеры людей по принципу господствующей страсти. Античная (новоаттическая и древнеримская) комедия воспользовалась этой классификацией. Ее воспринял и классицистический театр XVII столетия Франции.

Комедия Мольера является типичной «комедией характеров»; иначе говоря, она все сценическое действие подчиняет раскрытию главенствующей черты характера основного героя, господствующей страсти, в данном случае — скупости.

Пьеса, как и весь классицистический театр, преследует назидательные цели — показать неприглядный лик скупости, вызвать в зрителе отвращение к этому пороку.

Сценическое оформление основной идеи пьесы несет в себе черты условности. Условен сюжет, сложный, запутанный, с рядом необычных столкновений, ошибок, узнаний, характерных для так называемой «комедии ошибок»; условны в известной степени герои пьесы — добронравные молодые люди, сметливые и преданные слуги. Перед нами известная абстракция в соответствии с принципами классицистического театра, но она так мастерски, с точки зрения сценического эффекта, оформлена, с таким умом преподнесена зрителю, что идея скупости, воплощенная в образе Гарпагона, становится идеей конкретной, зримой.

Мольер изображает не характер человека во всей его широте и многообразии черт, а лишь одну главенствующую черту характера, подчиняя ей все сценическое действие. Справедливо указал на эту особенность комедии французского драматурга

Пушкин: «У Шекспира — Шейлок скуп, сметлив, мстителен, ча-
долюбив, остроумен. У Мольера — Скупой скуп, и только».

Однако логика порока раскрыта здесь с такой беспощадной
правдой, что известная условность и нарочитость сценического
действия лишь подчеркивает основную линию пьесы, сосредото-
чивая на ней все внимание зрителя.

От первых слов, сказанных актерами на сцене, до их послед-
них заключительных реплик — все направлено на раскрытие и
осмеяние скупости.

Порок скупости давно уже привлекает к себе внимание лю-
дей. Грандиозные образы скупых создали Шекспир, Пушкин,
Бальзак, Гоголь, Салтыков-Щедрин. Образ Скупого стал как
бы «вечным типом» в литературе от античности до наших дней.
И не удивительно, ибо за весь этот период истории оставались
в силе причины, порождающие скупость: право собственности,
эксплуатация человека человеком и, следовательно, стремление
к беспредельному обогащению отдельных лиц.

Скупой Мольера смешон и жалок, как смешон он и в ан-
тичных первоисточниках. Он отвратителен, но не страшен.
В этом его отличие от Шейлока Шекспира, от Гобсека, Гранде
Бальзака, от Скупого рыцаря Пушкина, от Плюшкина Гоголя,
от Иудушки Головлева Салтыкова-Щедрина. Шекспир, Пушкин,
Бальзак, Гоголь, Салтыков-Щедрин возвели порок скупости на
высоту величайшей человеческой трагедии. Они показали ее
врачные, почти гротескные черты. Гарпагон Мольера — прежде
всего комедийный персонаж. Мольер показал смешную сторону
порока, он заставил зрителя смеяться над пороком.

Главным отрицательным персонажем пьесы является старик
Гарпагон, воплощение идеи скупости. Его окружают хорошие,
добрые, честные люди. Среди них юноша Валер, умный и рас-
судительный, спасший однажды дочь Гарпагона и потом влю-
бившийся в нее, добровольно принявший ради любви к девушке
неприглядную роль льстеца. Мольер мимоходом бросает при-
мечательную мысль: «...для того, чтобы покорять людей, нет
лучшего пути, как подражать их поведению, следовать их на-
вилам, восхищаться их недостатками и рукоплескать всему, что
они делают. Нечего бояться, что в своих заискиваниях вы пе-
рейдете границу. Пусть ваша игра заметна, — самые тонкие
люди, если им льстить, становятся дураками...» (II, 376).

Дочь Гарпагона Элиза — милое, кроткое существо, способ-
ное, однако, настойчиво защищать свое право на любовь. Сын
старика-скряги Клеант — добропорядочный молодой человек,
чуждый взглядам и жизненным принципам отца. Слуга Клеан-
та — честный, бескорыстный и вместе с тем находчивый, ловкий,
недаром ему дано имя Ляфлеш, что в переводе значит «Стрела».
Он крадет у старика шкатулку с золотом, для того чтобы пе-
редать ее Клеанту и помочь жениться на Мариане, бедной

девушке, столь же благородной и рассудительной, как и Валер, оказавшийся, по счастливому стечению обстоятельств, ее братом.

Симпатичен в пьесе дядюшка Жак, повар и кучер одновременно, который с трогательным добродушием сносит побои хозяина и с неподкупной честностью блюдет его интересы. Жак Фаталист Дидро несомненно связан с этим мольеровским образом.

Даже лукавая Фрозина, сваха и устроительница любовных дел, неутомимая искательница подачек, оказывается куда пригляднее скряги Гарпагона. «У меня не каменное сердце», — заявляет она влюбленным, от души желая им помочь.

Все лица группируются вокруг Гарпагона. Он в центре действия. К нему приковано внимание зрителя. Гарпагон скуп, скуп беспредельно, фантастически, скуп аморально. «Господин Гарпагон из всех людей — человек наименее человечный, и из всех смертных — самый черствый и скаредный смертный... его грязная скупость способна привести в отчаяние. Ты можешь околеть перед ним, а он и не дрогнет. Короче говоря, деньги он любит больше, чем доброе имя, честь или добродетель, и при одном виде просителя с ним делаются судороги» (III, 416) — такую характеристику ему дает слуга Ляфлеш.

Гарпагон только скуп. Казалось бы, томительно однообразно должно быть его поведение на сцене; но этого не случилось. Автору не потребовалось вводить новые мотивы для насыщения сценического действия. Гарпагон на протяжении пяти актов только скуп, даже в ту минуту, когда судебный комиссар составляет протокол о хищении золота и скряга тянется ко второй зажженной свечке, чтобы потушить ее ради экономии.

Скупость Гарпагона проявляется в столь разнообразных формах, ее лик столь живописен, столь полон красок, что одной собой она наполняет сцену и поглощает все внимание зрителя.

Гарпагон подозрителен. Он никому не верит, таится от всех, прячет свои богатства и сам же от чрезмерной мнительности выбалтывает свои секреты. «Не ты ли распускаешь слухи, что у меня есть спрятанные деньги?» — спрашивает он у слуги. «А у вас есть спрятанные деньги?» — «Нет, негодяй, я этого не говорю. Я спрашиваю, не наврал ли ты по злобе кому-нибудь, что у меня есть деньги?» (III, 382).

В каждом человеке Гарпагон видит действительного или возможного вора и так поглощен своими подозрениями, что выходит за рамки реального. «Покажи руки!» — кричит он заподозренному в краже слуге: «Вот они!» — «Другие!» — вопит скряга.

Гарпагон знает, что он скуп, но эту истину прячет от самого себя в самых глубоких тайниках души, ибо даже ему ведомо, что скупость порочна и постыдна.

«Кто же они, эти скупые?» — спрашивает он слугу, поносящего скупость и скупых. Гарпагон знает, что речь идет о нем, что скупой — это он сам, но хочет, чтобы назвали кого-нибудь другого, и назови Ляфлеш чье-нибудь имя, он с удовольствием позлословил бы на счет этого другого скупого.

Мольер создает изумительную по яркости сцену разговора между Гарпагоном, Элизой и Валером. Молодые люди любят друг друга и уже тайно обручились. Старик не знает об этом и собирается отдать дочь замуж за богатого старика Ансельма. Дочь противится, и Гарпагон обращается за помощью к Валеру. Девушку берут замуж без приданого — вот главный аргумент скряги-отца. Валер, не противореча старику, окольными путями пытается пробудить в нем чувства человеколюбия. Напрасно! Старик твердит одно: «Без приданого!»

«— Этот довод настолько сокрушителен, что остается только согласиться с ним... правда... речь идет о том, чтобы быть счастливой или несчастной до самой смерти...

— Без приданого!

— Вы правы, это обстоятельство решает все... хотя надо заметить, существуют и такие отцы, для которых счастье дочери дороже денег. Они не принесли бы дочь в жертву корысти...

— Без приданого!

— Ваша правда. Тут поневоле сомкнешь уста. Без приданого! Противостоять этому доводу невозможно... «Без приданого» — заменяет красоту, юность, родовитость, честь, благородие и честность» (III, 401—404).

Старик не улавливает горькой иронии в словах Валера: «Вот славный малый! Он говорит, как оракул!» — удивлялся Гарпагон, радуясь тому, что нашелся человек, сходный с ним по взглядам, одобряющий его жизненные принципы, своим красноречием придающий им привлекательность (так кажется глуповатому старику). Это тем более радует Гарпагона, что в душе он знает, как в действительности эти принципы непривлекательны, знает, хотя и гонит от себя всякую самокритическую мысль. Гарпагон сам никогда бы не стал высказываться столь откровенно. Он умеет скрывать корыстные вожелания под лицемерной маской человеколюбия. При всей своей глуповатости Гарпагон лицемерен. Он занимается ростовщицеством тайно, ссужает деньги под огромные проценты, выискивая жертвы и, как паук, затаскивая их в свои сети. Одной из таких жертв мог оказаться его собственный сын, если бы Гарпагон и Клеант случайно не узнали друг друга при заключении сделки. Он знает, что его займы разорительны, что они несут несчастье людям. Но послушать его! Он делает это во имя человеколюбия. «Милосердие, дядюшка Симон, обязывает нас оказывать услуги ближним, поскольку мы в силах это сделать» (III, 412). Христианская мораль нашла в лице Гарпагона весьма достойного про-

пагандиста. И это знаменательно, если вспомнить зловещую фигуру Гартюфа. Мольер прибег к некоей театральной условности: инкогнито-сын берет деньги у инкогнито-отца под разорительные проценты. Ситуация необычная. Однако весь эффект сцены заключается в том, что скряга неожиданно сам оказывается своей собственной жертвой и сам — своим собственным судьей. За минуту до того он радовался, что нашел опрометчивого наследника богатого, умирающего отца. Он готов воспользоваться неопытностью или стесненными обстоятельствами юноши. Он говорит о милосердии, о помощи ближним. Но оказывается, «богатый умирающий отец» — это он сам, Гарпагон, а опрометчивый наследник, готовый пустить состояние отца на ветер, — это его сын Клеант. Старик в гневе. Лицемерие отброшено. Теперь его «милосердие» есть уже не что иное, как «преступная крайность», «предосудительный займ», «разнузданность», игра на «постыдном мотовстве». И это говорит он сам, забывая о том, что столь сильные эпитеты, которыми он порицает своего сына, относятся к нему самому прежде всего. И реплика Клеанта («Как, батюшка! Так это вы занимаетесь такими позорными делами?») только согласуется с его же собственной оценкой своих деяний.

Сцена сделана сильно. В ней кульминация всей пьесы. Мольер показал не только порок скупости, но и почву, питающую этот порок, не только страсть к деньгам, но и постыдные способы их приобретения. Мольер бросает здесь смелое слово «Кража!» «Кто же, по вашему мнению, преступнее? Тот ли, кто в нужде занимает деньги, или тот, кто крадет деньги, которые ему и девать-то некуда» (III, 414), — говорит Клеант своему ростовщику-отцу.

Мольер, конечно, не придавал этому слову такого социального звучания, как это сделал впоследствии французский социалист Прудон, заявивший: «Собственность — это кража». Политическая мысль времен Мольера была еще далека от таких прозрений, однако реплика Клеанта, какой бы умеренный смысл ни придавал ей драматург, звучала и тогда достаточно сильно.

Драматург ввел в сюжет пьесы мотив любовного соперничества отца с сыном. Оба они влюблены в одну девушку. Это выглядит несколько искусственно. Трудно представить себе влюбленного скрягу, да еще на склоне лет. Однако сколько дополнительных красок приобретает скупость Гарпагона в свете этого любовного соперничества!

Гарпагон, желающий отдать свою дочь замуж за кого угодно, лишь бы тот не требовал приданого, сам мечтает получить приданое за своей невестой. Сваха Фрозина в силу своей профессии — тончайший психолог, тотчас же уловила интересы и ход мыслей старика. «За девушкой двенадцать тысяч ливров годового дохода», — заявляет она и далее раскрывает перед

ним содержание этой суммы: три тысячи за счет экономии в пище обещает принести ему неприхотливая супруга, четыре — экономия в одежде, пять тысяч она сохранит старику, отказавшись от карточной игры, и т. п. «Да, это недурно; но только все это как-то несущественно», — смущенно заявляет старик, который при случае и сам способен был бы прибегнуть к подобной аргументации, если бы нужно было кого-либо склонить на невыгодную сделку.

Дальнейшие рассуждения Фрозины о «красоте» Гарпагона и об удивительных вкусах Марианы, предпочитающей якобы стариков юношам, а также реплики одураченного скряги — чистейший фарс. Но и в этой сцене Мольер умело провел основную идею пьесы. Здесь на глазах у зрителя происходит состязание между прижимистым скрягой и ловкой, но незнающей поражений вымогательницей. Атаки хитрой Фрозины проведены по всем правилам искусства, но тщетно, скупость старика оказалась сильнее ее ловкости. «Устоял, проклятый скаред», — сокрушенно машет рукой сваха на уходящего Гарпагона.

Сюжетной кульминацией пьесы является монолог Гарпагона, обезумевшего после похищения у него шкатулки с золотом. Старик мечется, ищет виновного, хватается самого себя за руку. «Ах, — это я сам!» — на минуту прозревает он, и потом новые вопли, новые крики. «Кого вы подозреваете в краже?» — спрашивает его комиссар. «Всех! Я хочу, чтобы арестовали всех как в городе, так и в предместьях», — отвечает обезумевший старик. Всех! Ни один человек в мире не внушает ему доверия. Он один во всем мире, один со своим золотом, никого не любящий, ни друга, ни детей, отчужденный, эгоистичный. Мольер показывает подобное самочувствие старика, как величайшую нелепость, никаких трагических нот не звучит в пьесе. Скупой всюду смешон, жалок, и только. Пьеса кончается веселой развязкой: молодые люди вступают в желанный брак, Мариана и Валер находят своего отца, и даже Гарпагон счастлив: ему возвращают похищенные деньги. Он уходит со сцены с радостным восклицанием: «Скорее к моей милой шкатулочке!» Мольер оптимистичен, он не верит в победу зла. Как бы ни был безобразен порок, здоровое начало в жизни общества сильнее.

**«Мещанин
во дворян-
стве» (1670)**

Комедия, поставленная впервые в 1670 году в замке Шамбор на празднествах по случаю королевской охоты, не понравилась придворным. Правда, великолепный балет (музыку написал композитор Люлли), вмонтированный в текст комедии и пародировавший пышные турецкие церемонии, льстил королю. Дело в том, что незадолго перед тем турецкий посол недостаточно восторженно отозвался о великолепии Версаля и тем неслыханно задел самолюбие Людовика XIV.

Однако не пышный балет, а прекрасные реалистические зарисовки французской действительности, сделанные искусным пером Мольера, снискали комедии восторги современников и потомков.

Придворные Версаля имели основание выражать свое недовольство по поводу идей, вложенных автором в театральное представление. Молодой человек по имени Клеонт, один из героев комедии, честный, умный и благородный, осмеливается гордиться тем, что он не дворянин, и так как этот молодой человек вызывает у зрителя симпатии как лицо положительное, то можно было безошибочно предположить, что у самого автора нет достаточного почтения к дворянским титулам. Это предположение подкрепляется и еще рядом моментов комедии: в качестве лица отрицательного, бесчестного обманщика, выведен промотавшийся граф Дорант, да и его возлюбленная, маркиза Доримена, играет в комедии довольно неприглядную роль. Каково было лицезреть придворным Версаля, как грубоватая купчиха г-жа Журден прямодушно и справедливо отчитывает их собратьев: «Давно я поняла, что у вас тут творится. Я не дура. А это довольно гадко — знатному господину потакать глупостям моего мужа. Да и вы, сударыня! Знатной даме стыдно и неприлично поселять в семье раздор, позволять моему мужу ухаживать за вами» (III, 773).

Буржуа Журден, пожелавший на старости лет обучаться аристократическим манерам, заведший у себя в доме целый штат учителей и возмечтавший о титулах и званиях, — смешон прежде всего потому, что люди, в ряды которых так страстно хотел он пробраться, не заслуживали подобных вожделенных мечтаний: они были хуже его.

Такова была точка зрения автора, подтвердившего ее всем ходом комического действия.

Мольер отнюдь не противник «светскости». Он прекрасно понимал, что культура и все связанное с ней — в руках дворянства; в комедии «Урок мужьям» положительный герой Арист заявляет:

И школа светская, хороший тон внушая,
Не меньше учит нас, чем книга пребольшая.

Дорант в сравнении с Журденом выглядит цивилизованным человеком перед дикарем. Мольер нисколько не шаржировал дворянина, как это он сделал с буржуа Журденом, нарочито подчеркивая комедийность этого персонажа. Дорант презирает Журдена, как может презирать дворянин неотесанного «мужлана». И действительно, перед его светским лоском грубые манеры Журдена весьма разительны; но глуповатое простодушье Журдена способно вызвать веселую улыбку, холодное же мошенничество Доранта — чувство гадливости и отвращения.

Между тем Журден не так уж глуп. Он сметлив. Как истый буржуа, он считает каждую копейку. Не прибегая к записной книжке, он сообщает Доранту, где, когда и сколько тот у него брал денег взаймы.

Взглянув на костюм портного, он тотчас же разгадал, что тот использовал на себя часть данного ему в пошивку материала. «Отлично; но зачем же брать из моего куска?» — спрашивает он у растерявшегося портного. Журден проявляет подлинное остроумие в разговоре с маркизой. Тонкий художник, Мольер не преминул и здесь подчеркнуть черты сословной психологии в Журдене. «Мне очень хотелось бы, чтобы маркиза приняла меня за чистую монету», — заявляет он. «Чистая монета», полноценная, высокой пробы! Что же еще может быть дороже сердцу купца?

Разговор Журдена с учителем философии (акт II, сцена IV) полон глубокого смысла. Журден впервые слышит о стихах и прозе и делает для себя важное открытие: оказывается, более сорока лет он говорит прозой, сам того не подозревая. Между тем он отлично составляет текст любовного послания маркизе. У него хватает ума и здравого смысла отвергнуть все напыщенные фразы, предложенные ему учителем философии. «Напишите, что огонь ее глаз превратил ваше сердце в пепел; что из-за нее вы день и ночь претерпеваете жесточайшее...» — «Нет, нет, нет, ничего этого не нужно», — протестует буржуа. Прибегая к здравому смыслу своего комедийного персонажа, Мольер лукаво подсмеивается над замысловатым витийством прециозной литературы. Устами того же простодушного Журдена Мольер критикует и модные в его время пасторали. «Все пастухи да пастухи!» — недовольно восклицает Журден. Устами этого большого младенца глаголет истина. Сто лет спустя такое же недовольство по поводу засилья «пастухов» во французской литературе выразит Жан-Жак Руссо.

Журден, как и приличествует его классу, — великий оптимист. Он враг «заунывных песен», он хочет веселья. Утонченные меланхолические песнопения, принятые в дворянских салонах, его усыпляют, сердцу же милы те насмешливо-задорные куплеты о «милашке Жанете», какие певал он в дни своей молодости.

Таков герой одной из лучших комедий Мольера. Существовали различные толкования этой комедии. Одни заявляли, что Мольер, осмеяв буржуа Журдена, возмечтавшето стать дворянином, проповедует примирительную, компромиссную философию: дескать, «каждый сверчок знай свой шесток». Нет необходимости доказывать, насколько далек драматург от подобной философии.

Другие утверждали, что Мольер, «идеолог буржуазии», симпатизировавший ей, предостерегал своих собратьев по классу

от губельных последствий подражания дворянам. Думается, что и эта идея насильственно навязывается французскому писателю. Мольер, конечно, ближе к буржуазии, чем к дворянству, уже по одному тому, что сам, сын буржуа, страдал от оскорбительного высокомерия дворян. Неприязнь его к дворянству выражена во многих его пьесах, тогда как в разбираемой нами комедии по отношению к буржуа лишь добрая насмешка. Однако Мольер (и в этом сказалась его историческая пронзительность) прекрасно понимал, какие пороки несет в себе и денежная знать. Напомним его комедию «Скупой». Даже здесь, в комедии «Мещанин во дворянстве», он бросил многозначительный намек. Вот что говорит г-жа Журден: «Оба ее деда торговали сукном у ворот святого Иннокентия. Сколотили деткам деньги и расплачиваются, может быть, теперь за нажитое на том свете: честностью-то такого богатства не найдешь!» Конечно, отсюда еще далеко до критики классовой сущности буржуазии, но и далеко до безоговорочного ее прославления.

Плеханов в книге «История русской общественной мысли» говорит о критике Мольера французскими просветителями XVIII века: «Кто не знает мольеровского «Мещанина во дворянстве»? Нас теперь приводят в веселое расположение духа его смешные попытки усвоить себе утонченные дворянские манеры. Не такое впечатление производила названная комедия в XVIII веке на идеологов третьего сословия. Мерсье ставил Мольеру в вину, что он в лице Журдена осмелел «простую и чистую честность» (*l'honnêteté pure et simple*) и хотел «унизить буржуазное сословие, самое почтенное в государстве, или, вернее, то сословие, которое и составляет государство»¹.

Но хотел ли Мольер унизить в лице Журдена третье сословие? Конечно, нет. Это опровергает, вопреки своему утверждению, и сам Мерсье, усмотревший в Журдене «простую и чистую честность», а ведь ею наделил своего героя автор.

Что же осмеивает в своей комедии Мольер? Уж не то ли, что его Журден готов засесть за школьную парту и подвергнуться наказанию розгами, лишь бы стать образованным человеком? Нет, в этом, скорее, звучат печальные ноты: неплохо бы Журдену знать все то, чему учат в школе.

Он осмеивает холопское самоунижение Журдена, его рабский восторг от того, что мошенник-граф держит себя с ним «как с равней», его презрение ко всем, кто не имеет дворянского герба, а следовательно, и к самому себе, — презрение, которое он перенял от тех же дворян. Журден отказывает честному Клеонту, пожелавшему жениться на его дочери, отказывает

¹ Г. В. Плеханов, История русской общественной мысли, т. III, Киев, 1925, стр. 51.

только потому, что тот не дворянин. Когда жена не хочет понять его, он в ярости восклицает: «Как рассуждают ограниченные люди! Не хотят даже и выбраться из ничтожества!» «Ограниченные люди», «выбраться из ничтожества!» — разве это слова Жюрдена? Он повторяет, как затверженный урок, слова того же Доранта или кого-нибудь из его компании. Мало того, что дворяне презирают простолюдинов, последние сами начинают себя презирать, слепо подчиняясь кастовой морали господствующего сословия. Вот что печалит Мольера, глубоко презиравшего паразитический класс и уважавшего класс-созидатель, третье сословие, иначе говоря — весь народ. Следует помнить, что и купечество, в глазах Мольера, выполняло одну из важных миссий нации, оно активизировало экономическую жизнь общества. XVII век, как было уже сказано, — век распространения теорий меркантилизма, придававших столь значительную роль купечеству в обогащении нации. Политика министра Людовика XIV Кольбера проводила в жизнь идеи меркантилистов, а Мольер сочувствовал этой политике.

«Плутни
Скапена»
(1671)

Блюстители норм классицистической «высокой» комедии сурово выговаривали Мольеру за фарсы. Грубоватый народный юмор, веселый и простодушный, шокировал вкус не только Буало,

но впоследствии и Вольтера.

Классическим образцом такого фарса может быть признана трехактная комедия «Плутни Скапена». Здесь перед нами неопытные молодые пары, влюбленные и не способные противостоять препятствиям, которые чинят их браку расчетливые и скарედные отцы, здесь ловкий, сметливый и добродушный слуга Скапен, который все улаживает и добивается полного исполнения желаний влюбленных. Здесь переодевания и хитрости, замысловатые плутни, шутки и остроты и много самого неприязнательного веселья. Скапен, чтобы отомстить своему хозяину, скряге Жеронту, инсценирует нападение на него разбойников, сажает его в мешок и ловко дубасит. Эта сцена, смешившая французских простолюдинов, была особенно строго осуждена Буало. Мольер, по мнению Буало, слишком «любя народ», в угоду его вкусам «забывал изящество и тонкость ради шутовства». «В нелепом мешке, в который заворачивается Скапен, я не узнаю больше автора «Мизантропа», — писал Буало в трактате «Поэтическое искусство».

А между тем и в подобных фарсах Мольер обнаруживал высокое комедийное мастерство. Чего стоит сцена выуживания у скряги Жеронта 500 экю, для того чтобы выкупить плененную Гиацинту, невесту сына старика! Скапен придумал версию о том, что Леандр захвачен пиратами. Старик предлагает Скапену самому передаться пиратам в качестве выкупа за Леандра. Скапен объясняет ему, что пираты не так глупы и не обменяют

господина на слугу. Старик предлагает ему продать тряпье, чтобы выручить деньги. Тряпье стоит гроши, он это прекрасно знает, но не хочет расставаться с деньгами. «Ты, кажется, сказал 400 экю?» — спрашивает старик. — «Нет, 500». И к великому удовольствию публики снова слышатся вопли скряги. Наконец, Жеронт превозмог себя, он достает деньги, протягивает их Скапену, но все же, не в силах отдать их, он отводит свою руку в сторону и снова кладет деньги в карман. «Так я пошел, ты же скорей выручай сына!» — «А деньги?» — «Как, разве я тебе их не отдал?» — и далее в том же духе.

Как видим, и в «низком» жанре, в фарсе, где много чисто внешнего комизма, Мольер остается Мольером. Скряга Жеронт перекликается со скупым Гарпагоном.

Расин (1639—1699)

Жизнь Расина

Расин родился 21 декабря 1639 года в Ферте-Милоне в семье провинциального судейского чиновника. Дворянство рода Расинов было недавнее «дворянство мантии», которое, на взгляд родовой знати Франции той поры, не было «настоящим» дворянством и причислялось скорее к третьему сословию.

Рано потеряв родителей, Расин остался на попечении своей бабушки, которая поместила его в коллеж города Бове, а затем в школу Гранжа в Пор-Рояле. Учителями его стали яansenисты, члены одной из религиозных сект, оппозиционной по отношению к господствующей католической церкви.

Благочестивые и преданные своим религиозным убеждениям монахи-яansenисты (они были гонимы, и это не оставляло сомнений в их искренности) своим воспитанием оставили глубокий след в сознании Расина. Он навсегда остался мечтательно-религиозным, несколько склонным к меланхолии и мистической экзальтации человеком.

Расин рано полюбил поэзию. Софокла и Еврипида он знал почти наизусть. Греческий роман «Теаген и Хариклея», роман о нежной романтической любви, который он прочитал случайно, его очаровал. Монахи, боясь «вредного влияния» книги о любви, отобрали у него роман и сожгли. Он нашел второй экземпляр. Отобрали и этот. Тогда Расин, разыскав новый экземпляр книги, заучил ее наизусть, боясь, что ее снова отберут у него и уничтожат.

В октябре 1658 года Расин прибыл в Париж, чтобы продолжить свое образование в коллеже Гаркур. Философия, или, вернее, упражнения в формальной логике, ибо к изучению последней сводился тогда курс философских наук, мало увлекла молодого поэта.

В 1660 году Париж торжественно отпраздновал свадьбу юного короля Людовика XIV. По этому случаю поэт написал оду, которую озаглавил «Нимфа Сены». Как и все начинающие, он отправился за одобрением к официально признанным поэтам. Знаменитый в те дни и безвозвратно забытый впоследствии Шаплен отнесся благосклонно к дарованию молодого поэта, рассказал о нем влиятельному тогда министру Людовика XIV Кольберу, и тот пожаловал ему сто ливров от короля, а вскоре назначил ему и пенсию как литератору (*homme de lettres*). Так получил официальное признание поэт Расин.

«Двадцатидвухлетний король, невежественный, гордый, упрямый, принял бразды правления над королевством, ставшим,

наконец, всемогущим в итоге векового труда великих работников Франции. Людовик XIV любил женщин и власть; потом он полюбил сады, сооружения, поездки в карете по лагерям. Вступив в брак, он стал развлекаться сам и развлекать знатных балетными и каруселями, его двор, изысканный и пышный, становился образцом для драматургов», — описывает те годы Анатолий Франс в своем великолепном очерке, посвященном Расину.

Образы Теагена и Хариклеи, так восхитившие когда-то Расина, не давали ему покоя. Он написал пьесу на полюбившийся ему сюжет, показал пьесу Мольеру, который был тогда директором театра Пале-Рояль. Пьеса начинающего драматурга была слаба, но чуткий Мольер заметил в ней искру подлинного дарования, и Расин стал работать по советам великого комедиографа. В 1664 году была поставлена его первая трагедия «Фиваида». Через год Расин выступил с трагедией «Александр», которая обратила на себя внимание Парижа.

Ее заметил и отец французской трагедии Корнель. Однако отзыв Корнеля был суров: у молодого человека хороший поэтический дар, но никаких способностей в области драматургии, ему следует избрать иной жанр.

Не все разделяли это мнение. Известный писатель той поры, к мнению которого прислушивалась читающая Франция, Сент-Эврмон, заявил, что, прочитав пьесу Расина, он перестал сожалеть о старости Корнеля и опасаться того, что со смертью этого последнего умрет французская трагедия.

Вскоре Расин оставил театр Мольера, предпочтя театр Пти-Бурбон, которому передал для постановки и свою трагедию «Александр».

В 1667 году была поставлена «Андромаха». Нечто новое открылось французскому театру. Это была иная трагедия, отличная от тех, какие создавал Корнель. Французский зритель находил до сих пор на театральных подмостках героев волевых и сильных, способных побеждать; теперь он увидел людей с их слабостями и недостатками.

Французский зритель был очарован, но не обошлось и без нападок. Некий Сюблины написал комедию «Безумный день, или критика Андромахи», осмеивая отдельные речевые обороты Расина, казавшиеся ему неудачными (кстати сказать, они вошли потом в литературный обиход).

Через год Расин выступил с пьесой «Сутяги», единственной комедией. В ней он изобразил страсть сутяжничества, используя мотивы аристофановой комедии «Осы». Зрители довольно холодно приняли пьесу; однако Мольер, присутствуя на втором ее представлении, одобчительно отозвался о ней.

Трагедия «Британик», которую Расин поставил вслед за комедией «Сутяги», несколько озадачила зрителей. Только Буало воскликнул с восторгом, подойдя к автору: «Это лучшее, что вы

«создали!» Впоследствии и публика по достоинству оценила эту превосходную, умную пьесу.

В 1670 году Корнель и Расин, вступив в состязание, написали две трагедии на один и тот же сюжет: Корнель — трагедию «Агесилай», Расин — «Беренику». Пьеса Расина имела большой успех у современников. Вольтер, однако, считал ее самой слабой в драматургическом наследии поэта. «Но сколько прекрасных деталей! — восклицал он. — Какое невыразимое очарование царит почти всегда в его стихах.

Простим Корнелю, что он не знал никогда ни этой чистоты, ни этого изящества. Но как могло случиться, что никто после Расина не смог подняться до его восхитительного стиля?»

Два года спустя Расин дал театру пьесу совсем необычную — трагедию о современниках (правда, это были турки), — пьесу о нравах турецкого двора, «Баязет». Рассказывают, что Корнель, присутствовавший в театре во время представления, шепнул своему соседу: «Одежда турков, но характеры французов». Это почиталось большим недостатком.

В 1673 году появляется новая пьеса Расина «Митридат», написанная в духе Корнеля. Как отнеслись к этой пьесе современники, свидетельствует письмо одной корреспондентки г-жи де Севинье: «Митридат» — пьеса очаровательная. Плачешь, постоянно восхищаешься, смотришь ее тридцать раз, и в тридцатый раз она кажется еще прекрасней, чем в первый».

Расин был принят в число членов Академии, в число сорока официально признанных выдающихся деятелей культуры нации. Это была большая честь. Даже Мольер не был избран академиком: этому помешало презираемое ремесло актера, от которого драматург никак не хотел отказаться. Традиционную вступительную речь Расин произнес робея, так тихо и невнятно, что Кольбер, пришедший на заседание, чтобы послушать его, ничего не разобрал. Больше на заседания Академии Расин не являлся; только позднее, когда умер Корнель, Расин произнес в Академии блестящую, взволнованную речь в честь почившего поэта.

«Ифигения в Авлиде», которую драматург закончил в 1674 году, принесла ему новый успех. Вольтер считал эту пьесу лучшей. «О трагедия трагедий! Очарование всех времен и всех стран! Горе дикарю, который не чувствует твоих великих достоинств!» — восклицал он в дни, когда ему нужно было противопоставить французскую трагедию театру Шекспира, победоносно шествующему во Францию во второй половине XVIII века.

С трагедией «Федра» (1677) связано печальное событие в жизни драматурга. Группа аристократов во главе с ближайшими родственниками кардинала Мазарини решила поиздеваться над ним. Подговорили продажного поэта-пасквилянта Прадона написать пьесу на ту же тему и вступить в состязание

с Расином. Места в театре были заранее закуплены этой группой и во время представления пьесы Прудона заполнялись зрителями, в другие же дни, когда ставилась «Федра» Расина, оставались пустыми.

Эта грязная выходка оскорбила драматурга. Опечаленный, он надолго оставил театр. Расин женился, получил должность королевского историографа, как и его друг Буало, и решил, что уже никогда не станет писать пьес.

Через двенадцать лет, однако, по просьбе госпожи де Ментенон Расин написал пьесу «Эсфирь» (1689) для девиц пансиона Сен-Сир, находившегося на попечении этой особы. Пьеса имела три акта, но в ней не было любовного конфликта, как и требовала набожная подруга короля.

В 1691 году Расин написал последнюю свою трагедию «Атاليا» и навсегда отошел от театра.

Как-то однажды он говорил с г-жой де Ментенон о тяжелой жизни народа. Г-жа де Ментенон просила его изложить поподробней его мысли в виде памятной записки. Расин принялся за работу с усердием, искренне печалась о страданиях народных и надеясь хоть чем-нибудь облегчить его беды. Записка эта, составленная обстоятельно, попала на глаза королю, тот перелистал ее и остался чрезвычайно недоволен. «Если он пишет хорошие стихи, не думает ли он еще стать и министром?» — заявил Людовик XIV.

Расин был напуган немилостью короля. Однажды, гуляя в версальском парке, он встретил г-жу де Ментенон. «Это я виновница вашего несчастья, — сказала та, — но я верну вам расположение короля, ждите терпеливо». — «Нет, этого никогда не будет, — ответил ей Расин, — меня преследует рок. У меня есть тетка (монахиня, которая считала театр сатанинским местом и потому осуждала своего племянника-драматурга. — С. А.). Она день и ночь молит бога о ниспослании мне всяческих несчастий, она сильнее вас». Послышался стук кареты. «Спрячьтесь, это король!» — вскричала г-жа де Ментенон. Несчастный поэт вынужден был скрыться в кустах.

Таково было время, когда один недовольный взгляд монарха повергал людей впечатлительных и робких, каким был Расин, в тяжкий недуг. Расин заболел и 21 апреля 1699 года скончался. Он умер с глубокой верой в христианского бога, какую ему в юности внушили благочестивые наставники, с глубоким раскаянием в том, что позволил себе стать драматическим поэтом, нарушив заветы Пор-Рояля. Он писал в своем завещании: «Во имя Отца и Сына и Святого Духа! Прошу, чтобы тело мое после моей кончины было перенесено в Пор-Рояль де Шам и погребено на кладбище у подножия могилы Рамона. Я покорнейше молю о том мать игуменью и монахинь, да окажут они мне эту честь, хоть признаю, что и не заслужил ее и своей

прошлой скандальной жизнью (Расин имеет в виду свою поэтическую деятельность. — С. А.), и тем, что так мало воспользовался великолепным воспитанием, полученным в этом доме...»

Время, господствующая идеология кладут свою печать даже на лучшие умы человечества. Нравственная трагедия Расина типична для той поры. Ее пережили и Декарт, и Паскаль, и многие другие.

Эстетические взгляды

«Жан Расин жил в то время, когда французский гений достиг всей своей полноты, а язык, окончательно сложившийся, еще сохранял всю свежесть золотого века. Он учился у поэтов античности, наслаждался ими и до конца соблюдал ту эллинскую и латинскую традицию, исполненную красоты и разума, которая создала формы поэзии — оды, эпопеи, трагедии и комедии. Нежность, чувствительность, его пылкость, любознательность, даже его слабости — все располагало его познать страсти, являющиеся сутью трагедии, и дать выражение ужасу и состраданию»¹. Так писал о Расине один из лучших писателей Франции конца XIX — начала XX столетия Анатоль Франс.

Расин творил в лучшую пору французского классицизма, и он сам являл собой вершину поэтических сил Франции XVII столетия. Прежде чем говорить о его трагедиях, а они составляют подлинную славу Франции, обратимся к рассмотрению эстетических позиций поэта. Расин немного писал о вопросах мастерства и творческих задач драматургов. Некоторые мысли по этим вопросам он высказал в немногословных, но выразительных предисловиях к печатным текстам своих пьес.

В предисловии к «Андромахе» драматург весьма прозрачно — впрочем, с присущей ему мягкостью — критикует изысканную литературу своих дней с ее «совершенными героями» (эти слова взяты в кавычки Расином), с ее изысканнейшим, утонченным, галантным, рыцарски преданным своей даме Селадомом, ставшим типическим представителем всех «совершенных героев» прециозных романов. «Пирр не читал наших романов, — пишет Расин о герое своей трагедии «Андромаха», — он был от природы жесток. И не все герои созданы быть Селадонами».

Мы видим здесь явную попытку обратить литературу к жизни, к реальным людям, к реальным человеческим отношениям. Попытка эта весьма робкая, с оглядкой на древние авторитеты. «Гораций советует нам изображать Ахиллеса суровым, непреклонным, неистовым, каким он и был». «Каким он и был» —

¹ Анатоль Франс, Жан Расин. В книге: Ж. Расин, Сочинения, т. I, изд. «Academia», М. — Л., 1937, стр. 359. Мы настоятельно рекомендуем студентам ознакомиться с этим проникновенным, полным глубокой мысли очерком Анатоля Франса.

это первейшая заповедь реализма — неприкрашенного, правдивого изображения жизни. Чтобы утверждать это во времена Расина, необходим был авторитет Горация. Расин опирается и на еще более солидный авторитет: на греческого философа Аристотеля. Расин использует мысль философа о «трагической вине», являющейся необходимым, по его мнению, элементом драматургического конфликта. Любопытно, что немецкий просветитель Лессинг, выступивший в XVIII веке с критикой эстетических принципов французского классицизма, также опирался на то же учение Аристотеля о «трагической вине».

Однако Расин напомнил своим современникам об учении Аристотеля лишь для того, чтобы заявить о праве художника на изображение слабостей человеческой природы. «Аристотель не только весьма далек от того, чтобы требовать от нас совершенных героев, но, напротив, желает, чтобы трагические персонажи, то есть те, чьи несчастья создают катастрофу в трагедии, не были ни до конца добрыми, ни до конца злыми». В устах классициста эта мысль весьма примечательна. По существу это отказ от деления героев на «добрых» и «злых», отказ от чрезмерной контрастности характеров, иначе говоря — стремление приблизить сценического героя к подлинным реальным людям. Еще раз повторяем, что Расину важно было утвердить право художника изображать «среднего человека» (не в социальном, а в психологическом смысле), изображать слабости человека. «Они (герои трагедий. — С. А.) должны обладать средними достоинствами, то есть добродетелью, способной на слабость» — вот святая святых драматургической системы Расина.

В предисловии к трагедии «Британик» Расин развивает далее свою драматургическую теорию. «Трагедия есть воспроизведение действия законченного, где совместно действуют многие лица, — заявляет он, — действия простого, не слишком обремененного материей». Рационалистическая ясность, простота, логичность всей сюжетной линии, всей композиционной системы пьесы, расстановки действующих лиц, их взаимосвязей, по возможности прямая линия причин и следствий — вот требования, какие предъявляет к драматургии Расин, и они являются основными принципами классицистической эстетики. Причем все эти принципы восходят к одной задаче, какую ставит перед театром эстетика классицистов, — к задаче известного морального воспитания зрителя.

В предисловии к трагедии «Федра» Расин подчеркивает воспитательный характер театра. Необходимо показать порок так, чтобы заставить «понять и возненавидеть его безобразия», — пишет он и ссылается на древних: «Их театр был школой, в которой добродетель преподавалась не хуже, чем в школах философов... Следовало бы пожелать, чтобы наши произведения были столь же серьезны и столь же исполнены полезных на-

ставлений». Воспитательная задача будет тем лучше выполнена, чем яснее, проще, разумнее будет выявлена связь всех причин и следствий сценического действия.

«Разумность», «здравый смысл» — это важнейшие для классицистов понятия. Разумность всех основ произведения — его идей, эмоций, изобразительных средств — залог художественной полноценности произведения и открывает ему дорогу к умам и сердцам современников, дорогу к потомкам, дорогу в вечность, ибо здравый смысл для всех времен одинаков, по мысли Расина.

«По воздействию, которое оказывало на наш театр все то, в чем я подражал Гомеру или Еврипиду, я с удовольствием убедился, что здравый смысл и разум были одинаковы во все века. Вкус Парижа оказался сходным со вкусом Афин; мои зрители были взволнованы тем же, что исторгало некогда слезы у наиболее просвещенного народа Греции» (II, 10).

Отсюда идут у классицистов представления об абсолютности и вечности понятия прекрасного в искусстве, о неисторичности этой категории.

Расин ратует за правдоподобие сценического действия, против нагромождения в пьесе «множества происшествий», против «театральной игры, тем более потрясающей, чем менее она правдоподобна». Любопытно, что уже он объявляет себя врагом тех пороков, в которых обвиняли классицистов последующие поколения — просветители XVIII века и романтики XIX века. Классицистов обвиняли в том, что в пьесах их мало действия, что на сцене лишь разговоры, а само действие происходит где-то за пределами ее, и о событиях, происходящих за сценой, лишь докладывают зрителю в красноречивых, чаще напыщенных тирадах.

Расин считает, что «один из законов театра, это — повествовать лишь о том, чего нельзя показать в действии», иначе говоря — по возможности избегать «повествования» в театре и прибегать к нему лишь в крайних случаях, когда действие не может быть вынесено на сцену.

Расин против «бесконечных декламаций», чем, надо сказать, немало грешили драматурги-классицисты.

Высшие авторитеты, судьи, истинные ценители прекрасного для Расина — древние. К ним он обращается за советом, за поддержкой и одобрением. «Мы должны постоянно спрашивать себя: что сказали бы Гомер и Вергилий, если бы они прочли эти стихи? Что сказал бы Софокл, если бы увидел представленной эту сцену?»

Классицисты полагали, что трагедия не должна изображать современников. Это требование классицистической эстетики свято соблюдалось. Современники могли быть представлены в комедии, но это могли быть только люди третьего сословия и,

пожалуй, комические типы мелких дворян, не выше маркизов. Иначе говоря, в серьезном драматургическом жанре не могли быть показаны непосредственно думы, чувства, страдания и надежды современников, не могли быть подняты на высоту большого эстетического обаяния. Современники не могли быть представлены как героические личности.

Глубочайшее заблуждение драматургов-классицистов дошло до XIX века. Их мнение пытались оспорить просветители XVIII века, придумавшие для патетического изображения современников новый жанр, который они называли «серьезной комедией», «драмой», «слезной комедией» и т. п.

Романтики XIX века, борясь против классицистов, боролись главным образом за место для героя-современника в серьезных театральных жанрах. Расин обосновывал обязательность древних сюжетов для трагедии. «Трагедийные персонажи должны быть рассматриваемы иным взором, нежели тот, которым мы обычно смотрим на людей, виденных нами вблизи. Можно сказать, что уважение, которое мы испытываем к героям, растет по мере того, как они отдаляются от нас — *maior e longinquo reverentia*¹) (второе предисловие к трагедии «Баязет»).

Однако довод, приводимый в данном случае Расином, говорит лишь об известной несостоятельности классицистов. Они не нашли, следовательно, поэтических средств, чтобы прославить своего современника, чтобы возвести его в степень героя трагедии.

Расин отвергает развязку трагедий, которая получила у древних название *deus ex machina*, или, как выражается сам драматург, «при помощи богини и сценических механизмов» (иначе говоря — насильственное вмешательство драматурга в пьесу, нарушение логики действия, закономерности развития этого действия и закономерности самого финала), отвергает ради принципа правдоподобия. «Развязка вытекает непосредственно из пьесы», — ставит себе в заслугу Расин, говоря о своей трагедии «Ифигения в Авлиде» (Предисловие, II, 11). И заслуга эта немалая, если вспомнить, что даже Мольер позволял себе отклоняться от этого принципа (развязка комедии «Тартюф»).

Лабрюйер
о различии
между
Корнелем
и Расином

Лабрюйер, один из лучших писателей Франции второй половины XVII века, обладавший тонким пониманием художественного своеобразия поэтов, указал на те черты, которые отличают двух величайших драматургов его родины. «Корнель нас подчиняет своим характерам, своим идеям.

Расин смешивает их с нашими. Тот рисует людей такими, какими они должны быть, этот — такими, какие они есть. В пер-

¹ Уважение увеличивается на расстоянии (Т а ц и т.).

вом больше того, что восхищает, чему нужно подражать, во втором больше того, что замечаешь в других, что испытываешь в себе самом. Один возвышает, дивит, господствует, учит; другой нравится, волнует, трогает, проникает в тебя. Все, что есть в разуме наиболее прекрасного, наиболее благородного, наиболее возвышенного — это область первого, все, что есть в страсти наиболее нежного, наиболее тонкого, — область другого. У того изречения, правила, наставления; в этом — вкус и чувства. Корнель более занят мыслью, пьесы Расина потрясают, волнуют. Корнель поучителен. Расин человечен: кажется, что один подражал Софоклу, второй более обязан Еврипиду».

Обратимся к рассмотрению трагедий Расина.

**«Андромаха»
(1667)**

Сюжет «Андромахи» заимствован у античных авторов. Расин внес некоторые изменения, но не в них существо дела.

Древнегреческий миф о Гекторе и Андромахе, прославленных Гомером, Еврипидом и многими другими античными авторами, привлекал к себе не раз внимание художников последующих поколений человечества. Французы приспособили поэтическую легенду о юном сыне Гектора и Андромахи Астианаксе к своей национальной истории, подобно тому как это сделали древние римляне с именем троянца Энея.

Юноша Астианакс не погиб, как повествуют о том античные авторы; он был чудесно спасен и основал французскую монархию, став прародителем французских королей. Так гласили древние французские хроники. Знаменитый французский поэт XVI столетия Пьер Ронсар воспевал Астианакса в своей поэме «Франсиада».

Словом, сюжет, основанный на легенде об Андромахе, льстил национальному самосознанию французов времен Расина.

О чем же рассказывает в своей трагедии Расин?

Троя разрушена. За одну ночь погиб славный город, под обломками его или в славный сече сложили головы его защитники. Женщин и детей по жребию, как военную добычу, разобрали победители. Андромаха и ее сын Астианакс достались Пирру, могучему царю Эпира.

Пирр, бесстрашный воин, жестокий и непреклонный на поле боя, суровый правитель, познал (может быть, впервые в жизни) неугасимую страсть любви. Прекрасная пленница с печальными глазами, с истерзанным сердцем, пережившим столько бед, смутила его покой, сломала его непреклонную волю, разрушила ту железную цельность характера, которая необходима воину и государственному мужу. Андромаха не любит, не может полюбить Пирра. Он сын Ахиллеса, а тот убил ее мужа. Он виновник ее несчастий, несчастий ее народа.

О, вспомни, вспомни ночь, что длилась бесконечно,
Став для моей страны последней ночью, вечной!
Забыла ль ты, как Пирр, сверкаящ и суров,
Вошел в сиянии пылающих дворцов,
Сквозь груды мертвецов, шагая всех спокойней,
До самых пят в крови и призывая к бойне?
Крик победителей и побежденных крик!
Кто гибнет в пламени, кто под мечом поник,
Вокруг меня лишь смерть да зовы боевые, —
Таким передо мной явился Пирр впервые.
Вот подвигом каким он увенчал себя!¹ —

говорит Андромаха своей наперснице Сефизе. Она не может не питать ненависти к Пирру. А тот беснуется, терзает ее. Он то грозит, то умоляет, то гордо требует подчинения, то, завидев слезы на глазах обожаемой женщины, готов жалеть ее и плакать вместе с ней.

И все же, что ни день, пытается он вновь
То ужас ей внушить, то возбудить любовь,
То смертью сына ей грозит и сердце гложет,
То, слезы увидав, любви сдержать не может.

Уже несколько лет живет при его дворе Гермiona, дочь Менелая и прекрасной Елены. Она прибыла сюда как невеста Пирра. Она любит сдвего неверного жениха, страдает и ждет. И уязвленное самолюбие, и отвергнутая любовь, и равнодушное снисхождение к ней, которое постоянно проявляет Пирр, терзают ее гордое сердце. Столь длительная отсрочка свадьбы беспокоит и Менелая, ее отца, а мальчик Астианакс, живущий хотя под неусыпной стражей, но мужающий день ото дня, внушает тревогу всей Греции. Кто знает, что таит в себе этот отпрыск Гектора? Кто знает, какие беды сулит грядущее? Не лучше ли разом пресечь опасность, убив Астианакса? Из Греции в Эпир прибыл в качестве высокого посла сын Агамемнона Орест и с ним его друг Пилад. Орест должен потребовать у Пирра мальчика, чтобы увезти его и передать в руки палачей.

Пирр отказывается выдать мальчика. Пусть вся Греция ополчится против него, он не отдаст никому сына Андромахи.

Забота Греции мне кажется забавной.
Ужель других забот нет у страны столь славной?..
Ужели не смешно, что целая страна
Желаньем погубить дитя заражена? —

пронизурует Пирр и благородно отвергает настояния Ореста. «Мне жаль дитя, и я, Элладе вопреки, в крови невинного не омочу руки!» — заявляет он.

Ореста меньше всего волнует судьба Астианакса, и не ради него он прибыл сюда. Все думы Ореста — о Гермione. Ее он

¹ Перевод А. Оношкевич-Яцыной.

любил когда-то, с ней мечтал соединить свою судьбу, ее любит он и сейчас, сильно и горестно. Сейчас он хочет увести ее тайно из Эпира, под видом мальчика Астианакса. Как бы он услужил этим Пирру! От скольких бы забот и тягот избавил его! И невдомек это простодушному Оресту.

Гермиона готова уже покинуть Эпир. Пусть лишь Пирр даст формальное разрешение на отъезд. Девушка обманывает себя: никакого разрешения на отъезд она не хочет, и если Пирр разрешит ей уехать, она найдет предлог, чтобы остаться, ибо не может уже жить вдали от того, кто терзает ее своим равнодушием и кого она еще мучительнее от этого любит.

Окрыленный надеждой Орест спешит к Пирру. Но странная перемена произошла в душе эпирского царя. Он уже готов отдать Астианакса и заявляет Гермионе, что решил жениться на ней. Гермиона счастлива. Забыты все невзгоды, все жалобы, проклятья. Простодушный Орест не может понять, чем вызваны перемены, лишившие его счастья, он не знает того, что Пирр говорил с Андромахой, что рассказал ей о причинах его посольства, сказал ей, что готов защищать ее сына до конца и за это требовал ее любви, и снова непреклонная Андромаха предпочла смерть браку с ненавистным ей человеком. Потому так и переменялся оскорбленный ее отказом, мятущийся Пирр.

Но ни счастливая теперь Гермиона, ни восторженно влюбленный в нее и теперь несчастный Орест не знают, как легко обуздать неукротимого Пирра одним лишь взглядом, одним лишь словом прекрасной пленницы. Вот он бушует в своей злобе и ненависти к Андромахе:

Супруга Гектора — она, я — сын Ахилла,
И океан вражды нас разделяет лвух.

Он клянет ее, жалеет, что не все ей сказал, недостаточно убедил ее в своей ненависти к ней, и хочет вернуться, чтобы еще и еще бросать ей в лицо горькие слова. Зачем? Затем, что любит ее, любит неукротимо и не знает, что и в гневе и в ненависти его — все та же любовь. Расин с необыкновенным проникновением в человеческое сердце рисует эту противоречивую логику любви.

Ты думаешь, что я простить ее могу?
Что я ее ищу? Что я за ней бегу? —

спрашивает Пирр своего старого наставника Феникса, обманывая себя, пытаясь обмануть и мудрого старца, лучше его знавшего человеческую жизнь и человеческое сердце.

«Вы любите ее!» — отвечает Феникс. И Пирр не спорит. Его разгадали, и он не в силах притворяться. Он горюет и жалуется. Речь его прерывиста, бессвязна, полна большого человеческого горя:

Люблю! Какое слово!
Ей льстит моя любовь, и все ж она сурова.
Ни братьев, ни друзей, одна поддержка — я!
Астианакса жизнь зависит от меня.
Чужая... Нет, не то, — рабыня здесь в Эпире.
Я сына ей дарю, свою любовь, все в мире, —
Но, что ни делаю, в награду мне одно
Ее гонителя лишь звание дано.

Андромаха не может не понять Пирра. Как бы ни был он виновен перед ней, перед ее народом, перед ее родиной, он ее любит, любит искренне и страдает, — это хорошо знает Андромаха. Ее верность погибшему Гектору, ее понятия о чести, о патриотическом долге не позволяют ей принять его любовь. Она готова умереть, но не стать женой Пирра. Однако она не может не признать достоинств Пирра:

Горяч, но искренен, — таким его узнала, —
Он больше сделает, чем посулит сначала.

И Андромаха решилась на коварную хитрость. Чтобы спасти сына, она обвенчается с Пирром и тем обяжет его заботиться об Астианаксе, сама же, не вступив на брачное ложе, покончит с собой и так сохранит верность покойному супругу.

Стоило ей сказать Пирру о своем согласии, и он уже у ее ног. Не ведая тайных замыслов Андромахи, он клянется ей в вечной преданности и обещает защищать ее сына даже от всего света.

Расин столкнул Пирра с Гермियोной. Перед зрителем они еще ни разу не стояли рядом. Как-то поведет он себя перед лицом столько раз обманутой им невесты теперь, когда после обещанного венца он предложит ей удалиться из Эпира?

Пирр не оправдывается, не пытается уйти от ответственности. Он виноват. Он обманул ее, он изменил ей, сам того не желая. «Страсть сильнее меня, и Андромаха разом украла у меня влечение и разум», — говорит Пирр (действие IV, явление V).

Гермиона не хочет понять его. Любовь и ревность ослепляют ее. Речь ее злобна. Мало думая о ней, Пирр отнюдь не предполагал, что девушка могла его любить. Он видел в их взаимном обязательстве лишь политический союз, в котором чувства не могли играть большой роли. Поэтому, когда девушка называет его изменником, он спокойно отвечает: «Чтоб быть изменником, ведь надо быть любимым!» Пораженный, он узнает, что любим.

По сути дела на этом завершается сценический конфликт между Пирром и Андромахой. Она согласилась выйти за него замуж, он, следовательно, удовлетворен, поводов для дальнейшей борьбы нет, а раз нет борьбы, нет и сценического действия. Зрителя еще может интересовать, как выполнит свой замысел

Андромаха, как подействует ее самоубийство на Пирра, но это уже финал.

Однако в трагедии действуют еще два героя, Орест и Гермиона. Какова их судьба? Чем кончат они? В трагедии, как учил Расин своих собратьев по перу, «совместно действуют многие лица, и действие отнюдь не окончено, если неизвестно, в каком положении оно оставляет этих лиц» (I, 170,).

И теперь, когда сценический конфликт между Пирром и Андромахой исчерпал себя, на первое место выступает конфликт между Пирром и Гермионой. Финал будет совсем не такой, каким его себе представляла Андромаха, совсем не такой, каким он грезился счастливому Пирру. На его счастье свое вето наложит оскорбленная Гермиона. Лишь только она поняла, что все кончено, что любимый человек для нее недосыгаем, как страшное решение сложилось в ее голове. Пирр должен умереть! Гермиона зовет к себе Ореста. Она бушует и клянет неверного Пирра. Орудием мщения должен быть Орест.

Влюбленный юноша готов исполнить приказ Гермионы. Он говорит, что во главе войск подвергнет осаде Эпир и в мужественном сражении погубит оскорбителя своей возлюбленной. Но он не так понял Гермиону. Мстить нужно сейчас, не медля ни минуты, напасть на безоружного Пирра в храме, в момент его торжества, и не одному, а с несколькими помощниками, чтобы вернее достичь цели. Это смущает честного Ореста: это похоже на убийство.

Я отомщу ему, но отомщу не так, —
Не как убийца, нет, но как заклятый враг.
В бою погибнет он, а не убитый сзади.
Могу ль я голову его привезть Элладе?
Мне поручение моей страной дано,
А я — я совершу убийство здесь одно?

Гермиона не хочет входить в соображения чести, порядочности, нравственных понятий Ореста, ей все равно, лишь бы Пирр был убит. Она издевается над Орестом, называет его трусом, обещает ему свою любовь, если он исполнит ее желание, идет на хитрость, пугая юношу тем, что если Пирр останется жив, она не перестанет его любить:

Пока он жив, его всегда смогу простить я,
И ненависть моя рассеется, как дым.
Иль он умрет сейчас, иль будет мной любим.

И простодушный Орест верит ей, идет на все, забыв законы чести. Он так любит ее, так верит в свое счастье и так мало знает людей, так мало знает свою Гермиону!

Вам в жертву принесу всех ваших я врагов,
А ваших милостей — покорно ждать готов.

И Гермиона сама не знает, что будет с ней; она верит, что порадуется гибели Пирра, что, удовлетворенная мстостью, станет женой Ореста. «В вас не обману я веры», — говорит она ему.

Пятое действие открывается монологом Гермионы. Скоро должен погибнуть Пирр. Вот-вот рука мстителя достигнет его и он падет окровавленный и бездыханный. Пирр! Ее Пирр! Человек, которого она так любит, ради которого столько перетерпела сердечных мук! Что ж, он заслужил смерть. Он не проявил никакой жалости, никакого участия к ее горю, никакой чуткости к ней, к ее любви. Он смеялся над ней... Так пусть умрет! Кто умрет? Пирр? И она будет его убийцей, убийцей самого дорогого ей человека? Она, Гермиона, мысленно отдавшая ему все: и себя и весь мир? Нет, никогда! Проникновенно рисует нравственную борьбу Гермионы величайший психолог Расин. Он раскрывает напряженную внутреннюю борьбу, которая происходит в сознании девушки. Здесь тоже конфликт, и конфликт большого сценического звучания.

Те, кто осуждал впоследствии классицистический театр за пристрастие к монологам, к продолжительным речам героев, забывали подчас о том, что в этих монологах содержалось само сценическое действие. Герой исповедовался перед зрителем, вернее, оставался перед зрителем наедине с собой, и зритель оказывался свидетелем той большой жизни, которая всегда скрыта от посторонних глаз, жизни человеческой души, и если эта жизнь показана правдиво, а в этом мы не можем отказать Расину, то вряд ли зритель мог оставаться безучастным к ней.

Все произошло так, как требовала Гермиона. В храме, во время венчания, Пирр был убит. Об этом приходит сообщить ей Орест. Он воодушевлен. Он думает, что обрадует ее, ведь она так желала мести. Но страшной гримасой ненависти и презрения встречает его Гермиона. Орест потрясен: ведь он исполнял ее приказ, она требовала, настаивала, торопила его. «Чудовище, ты мне противен!» — заявляет она с ожесточением и с чисто женской логикой объясняет ему:

Велела я, но ты, ты мог не дать согласия!
Могла просить, молить и требовать сто раз я, —
Ты ж должен был о том меня спросить опять,
И вновь ко мне прийти, верней — меня бежать.

Бедный юноша! Он был игрушкой в руках влюбленной и несчастной девушки, она же в свою очередь — жертва своих страстей. Гермиона, в горе о погибшем Пирре, наложила на себя руки. Орест потерял рассудок.

Таков финал. Какое страшное опустошение вносят в человеческую жизнь страсти! И человек не в силах побороть их в себе. В жертву страсти приносятся принципы чести (Орест),

государственные интересы (Пирр) и жизнь человеческая, — эти мысли невольно возникают при чтении трагедии Расина.

Мы помним, что герои Корнеля побеждали страсти. Они страдали, но были сильнее страстей; побеждала воля, разум человека, человек поднимался над собой. Так было у Корнеля, последнего могикиана героической поры феодализма. Средневековый Роланд и корнелевский Сид в известной мере одно и то же лицо: для того и другого моральные принципы, идея долга, превыше чувств. Не то у Расина. Расин был моложе Корнеля на три десятилетия, но эти три десятилетия больше разделяли двух поэтов (поэтов-современников), чем четыре столетия — Корнеля и неизвестного автора «Песни о Роланде».

Какой-то перелом произошел во французском обществе. Корнель потерял связь со своим зрителем, но не мог понять, в чем дело. Говорили, что Корнель утратил талант, и потихоньку смеялись над ним и жалели его, уважая в нем кумира своих отцов. И Корнель, смущенный, обескураженный, вступал в состязание с молодым соперником, старался подделаться под вкусы зрителя, совершал творческие ошибки и мучился, видя их. А причина заключалась в том, что наступила иная пора в жизни Франции; Корнель остался со своим поколением, ему был чужд новый зритель, утративший интерес к государственным, политическим проблемам.

Корнель — певец силы человеческой. Расин — слабости. Посмотрите с этой точки зрения на трагедию Расина «Андромаха». Есть ли в ней хоть один сильный человек? Пирр, гордый и мужественный воин, забыл все ради женщины и готов сражаться со всей Грецией, своей родиной, сражаться за женщину, которая его не любит. Понимает ли он, что поведение его недостойно? Понимает, но чувство для него дороже всех суждений холодного ума. Орест предает интересы своей родины ради Гермионы. Идея патриотизма ему чужда. Он нарушает законы общечеловеческой морали: убивает беззащитного, невооруженного человека и сам понимает преступность своего поступка; но он любит, и чувство для него всего дороже. Гермиона ничего не знает, кроме любви. Она обрекает Пирра на смерть только за то, что он не отвечает на ее чувство. Она несколько не задумывается над вопросом о том, имеет ли она право на любовь Пирра. Она любит, и этого довольно. Пирр обязан ее любить только потому, что она любит его. Гермиона делает орудием своей мести простодушного Ореста, пользуясь его слепой любовью к ней, и несколько не задумывается на тем, какое надругательство совершает над его доверчивой преданностью ей. Любовь ее беспотична и эгоистична. Но и Гермиона — жертва своих страстей, жалкая соломинка в бушующем море чувств.

Наконец, Андромаха. Она сильнее всех. Она предана родине, погибшему мужу, сыну. Она отбивает все атаки Пирра. Ее не

страшат ни пытки, ни смерть. Но и она в конце концов сдается. Ее поражение не в том, что она дает согласие на брак, чтобы спасти сына и умереть, не став супругой своего господина; ее поражение в том, что она простила Пирра; оценила его любовь, увидела в нем достоинства, и логика ведет к тому, что она могла и должна была бы полюбить его.

Все действующие лица в трагедии Расина не герои в прямом значении этого слова, не героические личности; они — люди, «средние люди», как понимал их сам автор. Зритель любит их, сочувствует их горю, прощает им, ибо они сами не ведают, что творят.

**«Британик»
(1669)**

Все трагедии Корнеля — трагедии политические. Расина больше привлекают проблемы нравственной жизни человека. Некоторые критики вообще относят Расина к «аполитичным» поэтам, заявляя, что вопросы политики не входили в сферу его творческих интересов. Это, конечно, неверно. Достаточно вспомнить обстоятельства его смерти, чтобы опровергнуть подобные утверждения. Вопросы политики всегда стоят в центре внимания людей, и корифей художественной мысли человечества — поэты, художники, музыканты не могут избежать их.

«Британик» — трагедия политическая по преимуществу. Любопытно проследить в ней политические идеалы драматурга, который был чрезвычайно сдержан в высказывании своих политических симпатий и антипатий. Любовь Британика к Юнии, о которой рассказывается в трагедии, лишь эпизод, не в ней смысл пьесы, не в этой любви драматургический конфликт, не она в основе сценического действия. Конфликт пьесы — политический. В пьесе решается вопрос, пойдет или не пойдет монархическая власть (в данном случае власть Нерона) по пути деспотизма. Вокруг этого вопроса группируются лица и события. Та борьба, которая необходима для сценического действия, совершается ради разрешения этого вопроса.

Перед нами эпоха Нерона, первый период его царствования, когда он еще не обнаружил всех отвратительных качеств своей натуры, когда еще не совершил тех страшных злодеяний, какими полна немногочетная пора его пребывания на римском престоле (54—68 н. э.).

Не случайно Расин избрал именно этот период в царствовании Нерона: он следовал своей теории избегать крайностей, избегать резко очерченных злодеев или исключительных героев, брать «средних людей». Последующий этап в правлении Нерона, когда тот стал поистине страшен, не подошел бы к трагедии Расина именно потому, что тогда нужно было бы изобразить исключительного злодея, каким и был в действительности Нерон.

Однако и эта предшествующая великим злодеяниям пора в истории царствования, пусть относящегося к далекому прошлому,

не могла не рождать печальных раздумий у зрителя — современника Расина. Мрачная картина представляла перед глазами зрителя. Там, у кормила власти, нет ничего святого; жизнь человеческая, правда, честь — все жестоко и честно бессмысленно попирается во имя прихоти тирана или во имя жадности власти.

Нерон, обязанный своей матери Агриппине положением, властью, тронном, оказывающий ей до сих пор высокие почести, вдруг резко изменил свое отношение к ней; стал избегать ее, обнаружил желание править единовластно. Агриппина забеспокоилась. Власть для нее была всего дороже, и, вознося сына, она надеялась видеть его всегда покорным, хотела править его именем. Нерон позволял ей это до поры до времени. И вдруг Агриппина очутилась не у дел: ее не допускают к сыну, никто не слушает ее, никто с ней не считается. Она мечется, негодует в сознании своего бессилия. Но вот, наконец, она настаивает сына. Слышатся упреки, жалобы, проклятия, развертывается страшная, потрясающая исповедь преступлений. Пусть поймет, что сделала она для него! Она стала женой родного дяди, чтобы добиться престола ему, Нерону, сыну от другого мужа. Она заставила престарелого императора Клавдия, ее супруга, прогнать родного сына Британика и признать сыном и наследником его, Нерона. Чтобы упрочить положение Нерона, она женила его на дочери Клавдия, а жениха девушки приказала умертвить. Когда умирающий Клавдий, раскаявшись, хотел увидеть своего сына, она не допустила его к нему, и старик умер, не обняв Британика, томившегося в изгнании.

Вот исповедь во всем, свершенном мной когда-то,
Вот все мои грехи! А вот за них расплата:
Всего полгода лишь, став баловнем в стране,
Вы благодарностью платить умели мне;
Потом, утомлены стеснительным вниманьем,
Вы предпочли платить мне дерзким непризнаньем.¹

Так рассуждает Агриппина. Никаких угрызений совести! Никакого сожаления о совершенных злодеяниях! Она скорее почитает себя мученицей, героиней, пожертвовавшей собой ради счастья сына. Такова логика порока.

Каков же сын? В предисловии к пьесе Расин так отзывается о нем: «Он еще не убил мать, жену, воспитателей, но в нем таятся зародыши всех его преступлений... Одним словом, здесь он чудовище нарождающееся, но не осмеливающееся еще проявить себя и ищущее оправданий для своих злодеяний» (I, 174).

Путь к власти, когда к ней стремятся лишь ради нее самой, усеян преступлениями. Этот путь проделала Агриппина. Когда власть в руках людей, недостойных ее, у них рождаются тревожная подозрительность, навязчивые опасения, страхи, и, чтобы

¹ Перевод А. Кочеткова.

удержать власть в своих руках, эти люди совершают новые и новые преступления. Неограниченное правление одного человека, необходимость угождать каждому его капризу порождают у лиц, его окружающих, неискренность, страх за свою жизнь, недоверчивость к другим, наущничество, потакание самым низким инстинктам монарха. В то же время сознание полной безнаказанности единовластного правителя влечет за собой самое дикое злоупотребление властью.

Эту картину, мастерски нарисованную рукой Расина, мы видим перед собой в трагедии «Британик». Общая атмосфера двора порочная. Вот что говорит в трагедии одна из героинь, Юния:

Я Цезаря и двор впервые узнаю:
Но как здесь глубоко скрывают мысль свою,
Как далеко — увь! — от этой мысли слово!
Как сердце и уста разобщены сурово!
Как здесь клеймят друзей, доверьем их маня!..
Здесь страшно! Воздух здесь изменой напоен..

Нерону есть кого опасаться. Жив родной сын Клавдия, умершего правителя Рима, юный Британик, и ему по праву принадлежит престол. Нерон понимает шаткость своего положения и с тревогой наблюдает за Британиком. С чего начать? Как спровоцировать Британика на совершение неверного поступка, чтобы потом, придравшись, уничтожить его? У Британика есть невеста Юния. Он ее любит, он предан ей, из-за нее он способен совершить безумства. Итак, начать следует с Юнии. Девушку насильно приводят во дворец. Ее впервые видит Нерон. Она прекрасна! У Нерона вспыхивает ревнивое чувство. Она должна быть его женой. Пусть у него уже есть жена, с ней можно будет легко разделаться. Разве могут быть какие-нибудь преграды его желаниям?

Британик теперь вдвойне ненавистен Нерону. Мало ему одним своим существованием угрожать Нерону, он еще любим одной из прекраснейших женщин Рима! Нерон ревнует и ненавидит, ревнует больше из самолюбия.

Он придумывает изощренную жестокость. Пусть явится Британик во дворец, пусть состоится тайное его свидание с Юнией, но он, Нерон, будет присутствовать, скрытый за тонкой перегородкой, все видеть, слышать, и это будет знать Юния. Ей приказано проявить притворное равнодушие и холодность к Британику. Только так она еще может спасти его:

Ему велите вы покинуть ваш порог.
Чтоб ревности моей он чувствовать не мог.
Возьмите на себя удар его изгнания,
И, силою речей иль силою молчанья,
Хотя б холодностью — ему вы дали знать,
Чтобы он шел к другой сочувствия искать...

Здесь спрятан в тайнике, я прослежу за вами.
Укройте ж в глубь души губительное пламя;
Не думайте в речах лукавить предо мной;
Я буду видеть все, постигну взгляд немой,
И станет смерть ему расплатой неизбежной
За ваш мгновенный вздох, за взгляд преступно нежный.

И свидание состоялось. Британик взволнован, он не может узнать своей Юнии. Куда девалась нежность, добрый взгляд, ласковое слово! Сомнений нет — она его не любит, ей мил теперь Нерон. Юноша страдает, и Нерон доволен, он хотел заставить Британика испытать тяжелое нравственное потрясение, и он своего добился.

Нерон задумал убить Британика. Он разыграл сцену примирения, притворной лаской усылил опасения юноши, добился его доверия. На помощь была призвана знаменитая Локуста, составительница ядов.

За завтраком, во время дружеской беседы, Нерон подал юноше кубок с ядом. «За ваше счастье!» — провозгласил Нерон, глядя на свою жертву ясными глазами. Выпив яд, юноша упал, сраженный смертью... «Не беспокойтесь, он давно страдал падуцей», — хладнокровно заявил Нерон окружающим:

...подавая яд, спокоен был Нерон.
Его холодный взор изобличал презренье
Тирана, для кого не ново преступленье.

Расин вывел на сцену двух царедворцев. Оба они действительные исторические лица: воспитатель Нерона, храбрый воин Бурр, и лживый, коварный, прожженный интриган Нарцисс. Последний был приставлен к Британику в качестве шпиона. Завоевав без большого труда доверие наивного юноши, Нарцисс искусно плел интригу и ускорял гибель своего ученика.

Любопытен разговор между наставником и учеником. Нарцисс, с холодной жестокостью готовивший юноше смерть, преподает ему житейскую мудрость, предупреждает об опасности слишком доверяться людям. Он умен, этот подлый интриган, и знает, как снискать доверие, как вызвать на душевный разговор:

Низка душа людская..
Должны вы избегать придворных подкупных
И не вверять им, принц, заветных дум своих.

На это юноша отвечает, выражая, в сущности, мысль самого драматурга:

Ты прав, но век питать ко всем лишь подозренье
Для тех, кто сердцем чист, — труднейшее уменье.
Нас обмануть легко! Ты, знаю, верен мне,
Я одному тебе доверился вполне.

Когда Нерон колеблется, опасаясь то своей матери, то честного Бурра, или испытывает минутное угрызение совести, на помощь ему приходит Нарцисс и холодной логикой поддльца укрепляет ослабевшую волю тирана, рассеивает легкое облачко сомнений и набежавшего человеческого чувства.:

...римлян, государь, вы разгадать должны...
Держите их в узде, — они трусливы, злобны, —
Не то они взомнят, что страх внушать способны.
О да, они к ярму приучены в веках!
Им по сердцу рука, что держит их в цепях.
Удел их — угождать правителям верховным...

Перед нами целая программа деспотизма. Она с циничной откровенностью изложена самым отрицательным персонажем трагедии. Ясно, с какой неприязнью относится к ней драматург. У Корнелия не было и не могло быть подобных нападков на деспотизм, ибо ему важно было укрепить принцип государственности в лице единого монарха, и он добросовестно это делал. Достаточно вспомнить, какой обаятельный облик монарха нарисовал он в лице Октавиана Августа в трагедии «Цинна».

Расин с меньшим оптимизмом относится к абсолютизму. Система единодержавной власти чревата многими опасностями для народа. Уже одна мысль, что у власти могут быть Нероны, руководствующиеся программой, изложенной в данном случае царедворцем Нарциссом, внушает недоверие к принципу абсолютизма.

Нарциссу Расин противопоставляет Бурра. Бурр — воин, он не привык лукавить. Его речь проста и грубовата, как у солдата, но она идет от сердца.

Бурр с тревогой следит за переплетениями дворцовой жизни. Он осуждает Агриппину и принимает сторону Нерона, полагая, что рано или поздно тот должен выйти из-под опеки матери и что воля Нерона как государственного деятеля должна быть более основательна и крепка, чем воля непостоянной, слабой женщины, способной ввергнуть государство в большие беды. Он осуждает Агриппину не за то, что она указывает на действительные пороки Нерона, а за то, что по самолюбивой озлобленности, из-за мелких эгоистических чувств она способна разжечь в стране пожар междоусобной войны.

Ужель уязвлены случайным наговором, 7
Могли бы целый Рим вы расколоть раздором? —

спрашивает он Агриппину.

Бурр — патриот. Интересы государства для него превыше всего. Он стремится примирить Агриппину с сыном не ради их семейного благополучия, а ради благополучия государства, ибо их ссора способна внести в страну смуту.

Большую тревогу внушает честному Бурру Нерон. Его волнуют судьбы государства.

Свершилось, Бурр; Нерон себя проявит скоро;
Его жестокий дух лишь до поры был тих.
Он скоро вырвется из слабых уз твоих, —
В каких неистовствах он сможет разрешиться! —

раздумывает печальный Бурр. Он не способен кривить душой, он не способен спокойно созерцать, как совершается преступление; он идет к Нерону и прямо, открыто, честно говорит с ним.

А разве, государь, вы помнить не должны,
Что вы ответственны за благо всей страны? —

и страстно, с солдатской прямою, с великой верой в правоту своих слов старается внушить ему чувства гуманности, справедливости.

Расин вкладывает в суждения Бурра о гуманности монарха сентенции, заимствованные из трактата Сенеки «О милосердии», а Сенека был воспитателем Нерона. Бурр падает к ногам Нерона, предлагает ему жизнь свою, и тот взволнован, растроган, отказывается от своих злодейских планов. Какой простор здесь открывается для благонамеренных монархистов! Вот видите, зло деспотизма не так уж страшно. Есть добрые люди и при дворе, они могут подать здравую мысль, они могут внушить гуманные чувства и заставить восторжествовать поруганную справедливость! — заявят они. Как же ответил на это сдержанный Расин? Он ответил последующей сценой своей трагедии. Растроганный простой и честной речью Бурра, Нерон встречает Нарцисса. И стоило тому лишь намекнуть, что раскаяние Нерона примут за слабость, стоило сказать, что в Риме ходит «дерзкий шепот» о несамостоятельности Нерона, о том, что им помыкает Бурр, — и Нерон тотчас же освобождается от мимолетных чувств раскаяния, которые внушил ему суровый воспитатель.

Преступление совершено. Нерон убивает Британика. Бурр потрясен. Какое же решение принимает он? Казнить тирана? Объявить ему непримиримую борьбу? Лишить его власти ради блага государства? Нет. Опечаленный Бурр готов простить ему это преступление, только бы оно было последним. Он еще надеется на чудо, на исправление Нерона.

Трагедия Расина кончается призывом Бурра, а может быть призывом драматурга к последующим векам, ко всем владыкам мира, сосредоточившим в своих руках неограниченную власть:

О боги! Если б впредь он чужд был преступлений!

Такие мысли вложил Расин в свою политическую трагедию. Было бы наивно думать, что в ней идет речь лишь о некоем еди-

ничном историческом факте, лишь о Нероне, как, вероятно, стал бы утверждать и сам Расин, если бы его о том спросили современники. Речь идет о принципе монархической власти, это бесспорно. Расин ничего не предлагает, не выдвигает никаких проектов политических реформ, политических преобразований, он лишь делится своими сомнениями, своими печальными думами о бедах, которые порождает монархическая власть. И только! Но как это много для тех времен и для такого человека, как Расин!

Злоупотребления властью, пороки деспотизма Расин осудил сурово. Он вложил пламенное, дышащее гневом и протестом проклятие деспотизму в уста Агриппины, виновницы и жертвы деспотизма Нерона:

Ты должен продолжать! Назад дороги нет.
Ты руки обагрил впервые кровью брата;
На очереди мать, ей та ж грозит расплата...
Но пусть и смерть моя тебе не даст покоя,
Не думай, что, уйдя, прошу тебя легко я...
Ты будешь век гоним толпой незримых фурий.
Унять сердечный вихрь захочешь новой бурей,
Неистовство твое, растя из года в год,
Кровавой полосой все дни твои зальет.
Но верю, будет день, проснется вечный мститель,
И страшной гибелью погибнет сам губитель,
И кровью стольких жертв покрытый и моей,
Оплатишь нашу смерть ты гибелью своей
И мир оловестишь, в века бесславно канув,
Как люто был казнен лютейший из тиранов!
Вот мой тебе завет и суд мой над тобой.

Расин идет дальше. Он показывает силу народа. Не пассивным, не безмолвным остается римский народ. Он вмешивается в конце концов в ход событий, встает на защиту Юнии, которая, обняв статую Августа, посвящает себя в весталки. Разгневанная толпа убивает царедворца Нарцисса, пытавшегося схватить девушку.

В грозные минуты жизни человека и государства народ становится высшим судьей и пресекает зло, когда воля отдельных личностей уже не может его пресечь.

«Баязет»
(1672)

Корнель был прав, когда говорил, что в трагедии «Баязет» под одеждой турков Расин изображал французов. Однако это несколько не снижает художественных достоинств трагедии. Основная идея ее — рыцарская верность любви. Перед нами полный расточительной роскоши турецкий двор. Султан Амурат в походе. За него правит его любимая жена Роксана. При дворе в качестве узника живет брат султана, Баязет. Давно тревожным взглядом глядит на Баязета султан Амурат. Одного брата, способного отнять у него власть, он уже уничтожил. Осталось еще двое: один из

них, Ибрагим, впал в детство и ему не страшен; но Баязет молод, отважен, умен. Он опасен Амурату. И султан шлет гонца к своей жене Роксане с тайным приказом убить Баязета.

Юный Баязет честен, правдив, рыцарски верен своей нежной любви к Аталиде, знатной девушке. Любит его и Аталида. Но Роксана не знает об их любви. Ей мил юный и красивый князь. Ей жаль убивать его. Если бы он мог полюбить ее! О, тогда она возвела бы его на престол. Она часто призывает к себе в покои Баязета. Юноша скромн и робок с ней. И все больше и больше распаляется сладострастное воображение султанши. Великий визирь Акомат, который строит планы дворцового переворота, убеждает Баязета поддерживать страсть Роксаны. Юноше почти не нужно притворяться: ослепленная Роксана малейший знак внимания готова принять за любовь.

Однако и ее порой охватывают сомнения. А действительно ли любит ее Баязет? Почему он так холоден, так робок, сдержан с ней? Она многим рискует ради него — властью, жизнью:

Теперь мне все равно — закон со мной или нет!
Всем пренебречь меня заставил Баязет...
И я томлюсь по нем без встречного участия. ¹

Роксана прямо спрашивает Баязета, любит ли он ее, готов ли вступить с ней в брак. Честный юноша отвечает уклончиво. Султанша разъярена. Пусть гибнет! Пусть выполняют приказ султана и казнят Баязета!

Встревоженный визирь уговаривает юношу покориться. Он — политик, для которого принципы чести, долга, морали поистине смешны. Обещайте все Роксане, а потом всегда ведь сможете пересмотреть «былые обещанья», советует он юноше. Визирь приводит в пример «героев», которые нарушали клятвы во славу государственности:

Свободны побеждать и веровать вольны,
Они всем жертвовали счастью страны,
И пол-империи святой обосновалось
На том, что клятва их лишь редко соблюдалась, —

говорит визирь.

Баязет не спорит с ним: да, действительно, для успеха страны они поступались многим; но, когда дело касалось их лично, когда речь шла об их жизни, они не покупали ее ценой подлости.

О святость мужества! О верности закон!
Пусть гибель мне грозит, — я вами восхищен!
Но можно ль все предать упорству шатких правил, —

¹ Перевод Л. Горнунг.

смеется визирь. Мораль, принципы чести и долга — лишь «шаткие правила» в сознании политика. Так развенчивал Расин принцип государственности, овеянный патетикой героизма во времена Корнеля.

Аталида заставляет Баязета подчиниться Роксане во имя жизни, во имя их любви. Юноша покоряется. Едва лишь он появился в покоях султанши, как все забыто, и он снова любим, и снова счастлива ослепленная женщина.

Но здесь вмешивается ревность. Аталида обеспокоена; вправду ли Баязет лишь покорился султанше? А вдруг он и в самом деле полюбит ее? Девушка высказывает свои ревнивые опасения юноше, и тот, оскорбленный ее сомнениями, клянется ей в любви, хочет во всем признаться Роксане. Баязет посылает Аталиде записку, что любит только ее и никогда ни на кого не променяет.

Подозрительная Роксана почувствовала в Аталиде странную заинтересованность судьбой Баязета. Уж не таится ли здесь любовь? — спрашивает она себя. Проведено испытание. Девушке сказано, что Баязет погибнет, — та теряет сознание. Сомнений нет, она любит. На груди Аталиды нашли записку самого Баязета. Истина открывается. Объяснение Роксаны с Баязетом полное высокого трагического напряжения.

Для Роксаны превыше всего любовь. Когда Баязет обещает ей свою признательность, уважение, когда говорит, что по достижении власти он окружит ее почетом, она с горечью отвечает:

Как жалок ты со всей твоею властью! —
Что мог бы ты мне дать, не отвечая страстью?
Что изобреть могла б признательность твоя?

И Баязет гибнет от руки Роксаны, а ее убивает раб, посланный султаном.

Так завершается эта трагедия неразделенной любви. Обаятелен вырисованный нежными полутонами, совсем как картины Пуссена, меланхоличный облик обреченного на гибель Баязета. Ярок портрет Роксаны, жестокой и властной, страдающей и бесильной перед натиском роковой страсти.

Трагедия кончается горькими сетованиями Аталиды, которая винит во всем себя, свою ревность и судит себя за губительную себялюбивую слабость, за то, что

...даже в грозный миг, несчастья оживая,
Жила без разума, лишь о себе скорбя.

Горько сетует и великий визирь на то, что легковерно вручил свою судьбу людям, для которых нравственные принципы и чувства дороже соображений выгоды и сердцем которых правит страсть. Политика и высокие нравственные принципы — антиподы в глазах старого царедворца.

«Ифигения
в Авлиде»
(1674)

Легенда о трагической гибели дочери царя Агамемнона Ифигении на острове Авлиде — одна из самых поэтических легенд античности. Она волновала воображение и древних греков и римлян; она перешла вместе с наследием античной культуры в новое время, и поэты новых времен не раз обращались к ней, рисуя обаятельный образ юной девушки, принесенной в жертву богам. Пожалуй, наиболее яркий образ ее в новые времена нарисовали Расин в трагедии «Ифигения в Авлиде» и Гете («Ифигения в Тавриде»).

Древние греки прославляли в образе Ифигении идею служения родине; они были далеки от осуждения Агамемнона, погубившего свою дочь ради достижения победы над Трой; они скорее были полны восхищения мужеством отца, понимали страдания его (скульпторы изображали его с закрытым от горя лицом, полагая, что никакое искусство не способно выразить это горе). Древние греки были полны восхищения мужеством девушки, едва расцветшей, рожденной для счастья и любви и добровольно идущей на смерть во имя родины. Сострадание и восхищение рождал образ Ифигении тогда, когда вера в олимпийских богов была еще незыблема. Позднее, когда вера в богов пошатнулась, стали расценивать убийство девушки как акт чудовищной жестокости и варварства. Древнеримский поэт Лукреций в своей философской поэме «О природе вещей» писал:

Было в Авлиде ведь так, где жертвенник Тривии Девы
Гнусно был осквернен Ифигении кровью невинной,
Пролитой греков вождями — героями лучшими войска...
На руки мужи ее, дрожащую телом, подъяли
И к алтарю понесли. Но не с тем, чтобы после обряда
При песнопеньях идти громогласных во славу Гимена,
Но чтобы ей, непорочной, у самого брака порога
Гнусно рукою отца быть убитой, как жертве печальной,
Для ниспослання судам счастливого выхода в море.
Вот к злодеяньям каким побуждала религия смертных!¹

Расин, создавая трагедию, опирался на Еврипида, наиболее любимого своего предшественника.

Французский драматург оставил в стороне основные идеи, которые вкладывали древние в легенду об Ифигении. Его интересовали психологические проблемы. Нравственное поведение людей, попавших в определенную трагическую обстановку, — вот область интересов французского драматурга.

Глубоко преданный христианской религии, Расин не мог не почувствовать религиозности древних греков, и, чтобы смягчить впечатление от страшного акта у современного зрителя, которо-

¹ Лукреций, О природе вещей, М., 1937, стр. 35. Перевод Ф. А. Петровского.

му убийство девушки показалось бы жестокой бессмысленностью и могло бы даже по весьма близкой ассоциации натолкнуть на некоторые сомнения, касающиеся христианской религии (жертвы инквизиции), он видоизменил развязку трагедии сравнительно с древними. Ифигения не погибает под ножом жреца Калхаса; боги, оказывается, требовали жертвы не этой Ифигении, а другой, незаконнорожденной дочери Елены от ее тайной связи с Тезеем, живущей под именем Эрифилы. И даже другую Ифигению не убивает жрец, она сама кончает самоубийством из-за неразделенной любви к Ахиллу. Но рассмотрим обстоятельнее трагедию Расина.

Она открывается доверительной беседой Агамемнона с Аркасом, слугой. Зритель узнает из этой беседы обо всех событиях, предшествующих главному действию трагедии. Штиль на море преграждает путь парусному флоту греков к берегам Малой Азии, к Трое. Запрошенный оракул возвестил волю богов: в Авлиде должна быть пролита кровь Ифигении, и тогда попутные ветры понесут корабли греков к желанным берегам. Агамемнон посылает гонца домой, вызывая дочь в лагерь, якобы для венчания с Ахиллом. Вскоре со вторым гонцом он шлет приказ дочери и жене остаться дома, объясняя его тем, что Ахилл отказывается жениться на Ифигении, ему милее другая девушка, пленная Эрифила.

Однако уже поздно. Клитемнестра и Ифигения уже в лагере, второй гонец не застал их дома. Ифигения, сама того не зная, стремится к роковой развязке.

Снова перед нами тема нравственной слабости человека. Чувства и страсти играют людьми и подчиняют их себе. Воля, идея долга часто бессильны в борьбе со страстью. Это всюду подчеркивается в тексте трагедии. «Но в стольких почестях вы — тоже человек», — говорит Агамемнону Аркас, и это понятие «человек» звучит как синоним слабости. Кстати сказать, и в трагедии Еврипида подобным же языком говорят с Агамемноном. В конце первого действия Улисс высказывает ту же мысль: «Увы, я так же слаб, как все мы без изъятия». «Не властна я в себе...», — говорит третий персонаж пьесы, Эрифила.

У древних греков нет этого сценического образа. Эрифила введена в сюжет Расином. Она необходима в трагедии для того, чтобы принять на себя удар богов. Однако вместе с тем она, по замыслу автора, наиболее ярко иллюстрирует собой идею слабости человеческой природы. Она напоминает по судьбе своей Андромаху и так же должна бы ненавидеть Ахилла, как Андромаха — Пирра.

Ахилл — виновник всех несчастий Эрифилы, он покорил ее родину огнем и мечом, он погубил близких Эрифилы, он увел ее в плен. Теперь она живет при Ифигении. Ее жалеют, не угнетают, но эта жалость, эти милости еще больше раздражают

гордую девушку. Однако не в том ее главная беда: она безгранично любит своего врага, храброго и прекрасного Ахилла:

Безродной, пленной быть — ничтожны беды эти!
Тот, кто безжалостно лесбийцев поразил,
Тот, кто беду принес тебе и мне, — Ахилл! —
Кто в плен меня увел своей рукой кровавой,
Кто отнял у меня мой сан, семью и славу,
Кто должен быть не мил мне именем одним, —
На свете больше всех он мной один любим,¹ —

открывает свою душу Эрифила наперснице Дориде.

Ифигения, тихая, кроткая девушка, не зная об этих тайных муках Эрифилы и видя в ней лишь несчастную пленницу, старается, чем можно, облегчить ее участь. Ифигения любит и любима, она счастлива.

Сострадание счастливых людей горше для несчастных, чем вражда и неприязнь.

Но как переменялась Ифигения к Эрифиле, едва лишь ей стало известно второе письмо отца с ложным известием о том, что Ахилл ей изменил. С презрительной неприязнью говорит с Эрифилой Клитемнестра, Ифигения же обращается к ней с явной ненавистью:

Вы любите его! Соперницу в объятья
К себе доверчиво поторопилась взять я!
Я дружбу ей несла...

Страсть меняет людей. Добрая, кроткая Ифигения становится озлобленной. Она негодует, она угрожает:

Вы Агамемнона решились оскорбить.
Но вождь Эллады мне — отец...

Когда удивленный и обрадованный приездом невесты Ахилл (он еще ничего не знает о том, какую злую игру ведут его именем), бросается навстречу девушке, она бежит от него с печальным упреком. Ахилл не может ничего понять и за разъяснением обращается к Эрифиле, которой только что сказали, что она любима им, обвиняли в предательских умыслах, оскорбляли и поносили. К ней, оскорбленной, но счастливой от блеснувшей светлой надежды, обращается сейчас Ахилл — и за чем же? Чтобы узнать причину холодности с ним Ифигении, чтобы поведать, как любит он свою невесту. Расин — большой мастер трагических коллизий.

Надменная, тебе ль роптать? Вель ты любима.
Триумф твой тяжек мне, обида — нестерпима, —

обращает Эрифила свой горький упрек к счастливой сопернице.

¹ Перевод М. Тумпковской.

И теперь она решила жестоко мстить Ифигении, Агамемнону, Ахиллу. Мстить за свою скорбную судьбу, за то, что она несчастна, за то, что ей нечего делать на земле. Она превратилась в фурию. И такой ее сделала страсть, неразделенная любовь.

Основной конфликт пьесы сводится к трагической дилемме: быть или не быть Ифигении принесенной в жертву. Как только все действующие лица были полностью осведомлены о воле грозных богов, начинается борьба за жизнь Ифигении со стороны одних, за ее смерть — со стороны других.

Смерти Ифигении требует Улисс. Возникал вопрос, почему Расин вывел на сцену Улисса, а не брата Агамемнона Менелая, который был более Улисса заинтересован в войне с Троей, ибо именно его жена Елена была похищена красавцем Парисом. Однако выбор Расина делает честь его художественному такту. Как мог бы Менелай требовать смерти Ифигении? Разве не обвинил бы его зритель в подлой корысти, разве не увидел бы, что за его настоянием кроется желание вернуть себе покой семейной жизни? Разве, наконец, Менелай смог бы хоть сколько-нибудь убедительно говорить с Агамемноном?

Только Улисс, лично не заинтересованный в смерти Ифигении, мог с открытым лицом говорить с Агамемноном и требовать исполнения долга.

Улисс — политик, умный и достаточно тонкий, чтобы понять и оценить чувства отца, но для него чувства человеческие ничто в сравнении с государственными задачами. В его речи нет той пламенной идеи патриотизма, которая двигала сердцами древних греков. Это скорее политический деятель времен Расина, какой-нибудь Кольбер с именем Улисса, противопоставляющий всем частным мнениям и чувствам обобщающий принцип государственности.

Немного крови он боится здесь пролить
И, видно, стал вождем, чтоб войско распушить, —

осуждает Улисс колеблющегося Агамемнона. Агамемнон отвечает, как слабый человек, попавший в беду. В трагедии Корнеля отец Горациев благодарил судьбу, пославшую его сыновьям славную смерть за родину. Он гордился своими сыновьями, любил их, но родина для него была всего дороже.

Не так смотрит на вещи Агамемнон. Умный Улисс возбуждает в нем честолюбивые чувства, старается уязвить его самолюбие, чтобы заставить его решиться.

Ах, не над вами, царь, несчастья нависли!
Легко вам изъяснять возвышенные мысли, —

отвечает ему убитый горем Агамемнон. Можно ли себе представить подобную речь в устах старика Горация, обращенную

к кому-нибудь из его римских сограждан? Мы подчеркиваем это различие между двумя драматургами. Дело не в том только, что Корнель «мужественный», а Расин «нежный», как часто называют их, — дело в различии их взглядов на существенные политические вопросы времени.

Корнель, воспевая патриоты древности, прославлял принцип государственности своих дней и действовал в соответствии с исторически прогрессивной тенденцией времени; но времена переменились, в ином аспекте проявил себя абсолютизм, и Расин начал развенчивать высокую патетику, в ореоле которой выступал принцип абсолютистской государственности, подобно тому как его Агамемнон вскрывал человеческую слабость в «пышности слов» и в так называемых «возвышенных мыслях» политика Улисса.

Агамемнон слабохарактерен. Он мечется от одного решения к другому, под давлением жены и возмущенного Ахилла он пытается, наконец, устроить дочери побег. Но тайный замысел открывает войскам гневная и мстительная Эрифила.

Ифигения, как только она убедилась, что ее любит Ахилл, как только поняла, что ее гибель необходима для славы отца, славы ее возлюбленного, добровольно соглашается на смерть. Ее заставляют бежать. Но беглецы настигнуты. Им известно, кто их предал. Клитемнестра негодует. Она клянет Эрифилу:

Чудовище! Какой мегерой рождена,
Из ада брошена в объятия к нам она?

Но вот входит Улисс и рассказывает удивленному зрителю, что дева, крови которой требовали боги, не кто иная, как сама Эрифила. И зритель облегченно вздыхает, — так ей и надо, сама накликала на себя смерть! Этого эффекта и ждал автор. Предательством, которым себя запятнала Эрифила, она оправдала в глазах зрителя свою трагическую гибель, смерть же Ифигении показалась бы зрителю слишком бессмысленной. Расин строго следовал указаниям Аристотеля.

Расин несколько изменил образ Ахилла в сравнении с трагедией Еврипида. Там Ахилл не знает Ифигении, он не может, следовательно, и любить ее. С его именем сыграли злую шутку, и когда благородный герой узнал о том, он встал за обманутую девушку грудью, как за нареченную невесту. Вольно ж вам было играть моим именем! — восклицает пылкий герой. И его подвиг отмечен печатью высокого благородства. Ифигения, которая даже издали не могла не восхищаться Ахиллом, как и многие ее сверстницы, до которых доходили восторженные рассказы о его доблестных подвигах, увидев, как самоотверженно защищает этот великий герой ее, ничем не примечательную девушку (так она думает о себе), сама поднимается до высокого героизма. И это понятно, оправданно, возвышенно.

У Расина несколько поблекли эти краски. Ахилл в его трагедии знает Ифигению; она прекрасна, он ее любит и готов сражаться за нее даже с самой справедливостью. Его героизм предстает несколько в ином освещении, и свет благородства, окружавший еврипидовского Ахилла, меркнет в трагедии французского драматурга.

Ахилл горяч, по-юношески несдержан, он говорит слова любви невесте и шлет проклятья ее отцу, решившемуся сгубить дочь. И только! Иных красок не нашел автор в своей палитре, чтобы ярче нарисовать его образ. Так же бледна в изображении Ифигения. Она нежна, покорна, почитает своего отца, дивится его славе, любит своего жениха. Вокруг нее и за нее идет борьба. Но она как бы вне поля битвы и, кажется, почти не страдает, будто ей заранее известно, что погибнет не она, а Эрифила. Только однажды она говорила сильным и выразительным языком страсти, когда поверила ложному известию об измене жениха и испытала ревнивую неприязнь к сопернице. Но чувство это было мимолетно: все разъяснилось.

Самым сильным образом в трагедии стала Эрифила. Портрет ее выразителен. Характер ее обрисован многосторонне. Страдания ее волнуют, ибо они настоящие страдания. Потерять все по вине одного человека, иметь все основания ненавидеть его и по слабости своей природы любить его бесконечно — уже этого достаточно для трагедии. Но это только половина несчастья Эрифилы. Самое страшное для нее — сознавать, что она нелюбима, что любима другая. Ахилл к ней снисходителен, человечен, может быть, он даже ее жалеет, но как холодно безразличен к ее чувствам, каким равнодушным взглядом смотрит на ее тоскующее лицо, как далек от нее.

И Эрифила становится злой, коварной, мстительной и жестокой. Логика развития ее характера совершенно естественна.

Вот картина ее гордой смерти, как нарисовал ее Расин устами Улисса.

Войска уже гремят кругом согласным хором,
И голос их звучит ей смертным приговором,
И вот уже Калхас заносит нож над ней..
«Прочь, — говорит она, — приблизиться не смей!
Нечистой помощи твоей не принимая,
Пролью героев кровь, мне давших жизнь, сама я!»
Вбегает к алтарю и вот, разъярена,
Схватив священный нож, себя разит она.
И только лишь земля смешалась с кровью алой,
Как небо над толпой, затмясь, загрохотало, —
Блаженным трепетом ветров был воздух полн,
И берег застопал вдали, белея пеной,
И пламенный костер сам запылал мгновенно..

«Федра»
(1677)

Расин взялся за «опасный» сюжет. Еще в глубокой древности Еврипид был осужден афинским зрителем за представление на сцене «безнравственной женщины» и вынужден был переделывать свою трагедию.

Аристофан обвинил Еврипида в клевете на афинских женщин, назвал его развратителем молодежи и гневно сетовал на то, что сцена театра стала ареной «федр-потаскушек»¹.

Греки свободнее смотрели на вопросы взаимоотношения полов, чем современники Расина. Взяться за сюжет еврипидовской трагедии во времена жесточайшей католической реакции, засилья кликушествующих тайных и нетайных религиозных организаций, общин, сект и пр. — значило проявить большую смелость.

До сих пор Расин изображал любовь, несчастную в силу каких-то внешних причин, не зависящих от воли влюбленных, или любовь, несчастную вследствие каких-то роковых ошибок, совершенных влюбленными, или любовь неразделенную. Теперь он решил показать любовь порочную, греховную.

Как ни странно, собраты поэта по религиозным убеждениям, монахи-янсенисты, не осудили трагедию «Федра», а между тем они были яркими противниками театра вообще и сурово порицали своего воспитанника за его драматургическую деятельность. Такое терпимое отношение янсенистов объясняется тем, что Расин в своей трагедии наиболее наглядно иллюстрировал янсенистскую идею о слабости человека. В их глазах Федра являла собой наглядный образец человека, не осененного божественной благодатью, и потому трагедия была одобрена Пор-Роялем.

Расин ставил перед собой высоконазидательные цели. Он писал в предисловии к трагедии: «...Я не решаюсь утверждать, что эта пьеса действительно лучшая из моих трагедий. Я представляю читателям и времени установить ее подлинную ценность. Я могу утверждать лишь то, что ни в одной из них добродетель не была так ярко выявлена, как в этой; малейшие ошибки в ней сурово наказаны. Даже мысль о преступлении рассматривается, как само преступление. Слабости любви почитаются подлинными слабостями; страсти выступают лишь для того, чтобы показать всю разруху, какую они причиняют; и порок нарисован в ней везде такими красками, которые заставляют понять и возненавидеть его безобразию».

Трагедия Расина от первых стихов до последних раскрывает историю борьбы воли и влечения, чувства и рассудка. Побеждает влечение, побеждает чувство, побеждает страсть, но какие страшные последствия влечет за собой эта роковая побе-

¹ Аристофан, Лягушки.

да: клевету, убийство и, наконец, позорную гибель человека, в котором воля и рассудок уступили страсти.

Тема моральной неустойчивости человека, тема душевного разлада, трагических нравственных конфликтов возникает обычно в периоды каких-то надвигающихся, еще не осознанных социальных кризисов. Часто этот надвигающийся кризис порождает в умах людей лишь смутное тяготение к чему-то отличному от того, что радовало или печалило их дедов, отцов, что было их моральной или идейной нормой. Неверие или, точнее, недостаточно сильная вера в действительную ценность и правомочность этих норм разрушает, как правило, волю человека, а если подорвана воля, тогда человека начинают одолевать уродливые чувства, влечения и страсти, от которых он страдает, ибо не утратил еще полностью веру в ценность традиционных этических норм и понимает свои заблуждения, страдает от сознания своего бессилия (не понимая того, что бессилие это порождено неустойчивой верой), страдает и часто гибнет.

Писатели это чутко подмечают, иногда и сами в какой-то мере подвергаются влиянию общей тенденции времени. Так было во времена Сократа и Еврипида, недаром суровый страж традиций гражданственности Аристофан их сурово осудил; так было во времена Расина — времена надвигающегося кризиса феодально-абсолютистской идеологии.

Есть нечто общее в идейной сущности пьесы Расина с трагедией Еврипида. В том и в другом случае перед нами тема нравственной неустойчивости человека, тема душевного разлада. Еврипид, уступая понятиям своего времени, объяснил событие, случившееся в доме Тезея, вмешательством богини любви Афродиты. Богиня была недовольна поведением Ипполита, юного сына афинского царя Тезея, — он сторонился любви. За это она решила его наказать преступной любовью мачехи.

Богиня любви в сознании древнего грека и древнего римлянина олицетворяла собой самую жизнь, идею оплодотворения, размножения и продолжения жизни.

О благая Венера! Под небом скользящих созвездий
Жизнь ты наполняешь и все судноносное море,
И плодородные земли; тобою все сущие твари
Жить начинают и свет, родившись, солнечный видят...
...по морям, по горам и по бурным потокам,
По густолиственным птиц обиталищам, долам зеленым,
Всюду внедря любовь уповательно сладкую, в сердце
Ты возбуждаешь у всех к продолжению рода желанье.
Ибо одна ты в руках своих держишь кормило природы
И ничего без тебя на божественный свет не родится.
Радости нет без тебя никакой и прелести в мире, ¹ —

¹ Лукреций, О природе вещей, М., 1937, стр. 33. Перевод Ф. А. Петровского.

формулирует отношение античности к любви великий поэт-философ Лукреций. Люди, сторонившиеся любви, сурово карались богами античности. Так был наказан Ипполит, так был наказан прекрасный Нарцисс, влюбившийся в самого себя.

Однако уже у Еврипида в его трагедии «Федра» введение образа богини Афродиты — лишь формальная уступка взглядам современников. Ипполит не наказан в пьесе, он гибнет как жертва, и он увенчан (теперь уже богиней Артемидой). Для греческого драматурга было важно показать нравственную трагедию человека в лице Федры. Мысль о нравственной слабости человека влекла Еврипида к пессимистической идее о том, что только смерть дает успокоение.

Хор в пьесе Еврипида поет гимн забвению в самые трагические моменты сценического представления, зовет вдаль, на лоно вечно прекрасной природы, прекрасной, но тоже не свободной от печали:

Полететь бы, где синяя
Адриатика плещет,
Где волну Эридан струит,
Плачут там Фазтона сестры
И в струи реки пурпурной
Роняют не горький дождь жалостных слез —
Золотых янтарей капли.¹

И дальше, склонившись над останками погибшего юноши, хор снова обращается к всепримиряющей смерти. «Полночь смерти, в дремоте тихой усыпи страдальца».

У Расина нет этой философской поэтизации забвения и смерти, но мотивы трагической обреченности человека в буйном смятении страстей найдем мы и у него. Французский драматург ввел в действие новое лицо, которого не было в трагедии Еврипида, — девушку Арицию. В нее влюблен Ипполит. Любовь Ипполита к дочери смертельных врагов его отца рассматривается в данном случае как недостаток юноши, долженствующий оправдать в глазах зрителя его гибель.

Трагедия открывается диалогом Ипполита и его воспитателя Терамена. Из их разговора зритель узнает, что Федра ненавидит своего пасынка, преследует его, что Ипполит любит Арицию (юноша отрицает это, но пронизательный наставник ему не верит). Едва послышались шаги Федры, Ипполит уходит, ибо не хочет, чтобы она его видела.

Расин мастерски владеет искусством композиции: ничего лишнего в четкой, ясной линии развития сюжета, и вместе с тем сценический интерес поддерживается неожиданностью превращений. Из следующей сцены, из признаний, какие делает Федра

¹ Перевод В. Иванова.

своей кормилице, зритель узнает, что Федра любит Ипполита, потому и преследует его.

Признание не сразу дается Федре. Она глубоко переживает свой позор, но ничего поделаться с собой не может: Ипполит ей мил, дорог, образ его властно царит в ее душе. Она прибегает к помощи богов, строит им храмы, иступленно предается благочестию, но и у подножия алтаря она думает только об Ипполите и, молясь богу, молится не ему, а другому, земному богу своей души — Ипполиту. Благочестие — «лекарство жалкое для губительных страстей». Придя к такому выводу, Федра решила иными средствами добиться успокоения: стать ненавистной Ипполиту, чтобы навсегда установить между собой и им непродолимую преграду. Она добивается его изгнания в Трезену.

Спокойнее потекли теперь ее дни, и образ юноши стал постепенно бледнеть в ее памяти. Но вот Тезей привез ее в Трезену, и снова видит она прекрасного пасынка, снова вспыхивает любовь, теперь уже как всепожирающее пламя.

Мне ненавистна жизнь, ужасен сердца пыл,
Я призывала смерть, о доброй помня славе,¹ —

признается Федра.

Приходит ложное известие о гибели Тезея. Это новый момент в развитии сюжета, в трагедии Еврипида его нет. Все меняется. Среди подданных начинаются споры. Кто должен принять власть? Ипполит ли, сын чужестранки-амазонки, или Ариция — наследница рода Паллантов? Теперь Федра во имя государственности может соединиться с Ипполитом.

Юноша еще ничего не знает о замыслах Федры. Он приходит к Ариции и добровольно уступает ей свои права на престол. Здесь же он говорит ей о своей любви, и признанием слабости человека перед грозной стихией страстей звучат его слова. Ипполит хотел бежать от любви, остаться в стороне от людских слабостей и с высоты своего совершенства презрительно глядеть на жалкий род людской, пресмыкающийся перед страстями. Каким жалким он оказался сам в своей гордой отрешенности от слабостей человеческих! Они всецело поглотили его.

Пред вами — царский сын; он — образец примерный
Того, как жалок путь строптивости чрезмерной.
Я, столь заносчиво восставший на любовь
И пленников ее клеймивший вновь и вновь,
Со скорбью видевший крушения людские,
Мечтавший с берега волнения зреть морские, —
Отныне общему закону подчинен...
Борюсь напрасно я с сердечными правами.
Вы здесь — я вас бегу; вас нет — спешу за вами...
Бегу от красоты — она во всем разлита.

¹ Перевод С. Ширвинского.

Перестал бороться с собой Ипполит, уступив естественному чувству любви, перестала бороться с собой и Федра, отдавая безумству своей порочной страсти. Она признается Ипполиту весьма искусно, сравнивая его с отцом и отдавая предпочтение юноше. «Доблестный, прямой и даже чуть суровый, прекрасный, молодой... как лижут о богах...» — вот каков Ипполит. Зачем Тезей, а не Ипполит пришел тогда за ней? «Где были вы тогда?.. За нежное лицо чего я не дала бы?» — говорит она пораженному юноше.

О боги! Что за речь? Иль вы забыли вдруг,
Что мне Тезей — отец и что он вам — супруг?

воскликает Ипполит. Лукавая женщина отступает, она ведь ничего не хотела сказать дурного, и умный Ипполит приемлет ее маневр. Да, да, он, верно, придал ее словам превратный смысл и краснеет за свое постыдное предположение.

Но ни Федра, ни Ипполит несколько не обманываются в том, что друг друга поняли. «Ты понял слишком много!» — говорит, глядя ему вслед, Федра. «О боги! Федра! Нет... В забвенье, в глубине, пусть тайна страшная останется при мне», — думает Ипполит.

Слух о смерти Тезея оказался ложным. Царь возвратился цел и невредим. Федра в смятении: теперь, конечно, Ипполит все расскажет отцу, и вечный позор покроет ее имя, ее дети будут стыдиться произносить имя матери. О, этот Ипполит! «Он ныне для меня, что самый лютей зверь», — говорит она. Служанка советует ей оклеветать Ипполита перед его отцом, сказать, будто он покушался на честь мачехи.

Входит Тезей в сопровождении Ипполита. Федра криком останавливает их и убегает: она осквернена, супруг не может приблизиться к ней. Тезей поражен, но и сын, к которому он обращается за разъяснением, отвечает как-то странно и тоже хочет куда-то бежать. Юноша взволнован. Неужели мачеха решилась во всем признаться отцу? Он не знает еще, что задумала она.

Федра клеветает на него отцу. Тезей взбешен: каким негодяем оказался его сын! И тот не оправдывается. Ипполит принимает на себя весь удар, он не хочет разглашать тайну Федры, он лишь признается отцу, что любит Арицию. Но Тезей не верит, он видит в этом признании лишь хитрую уловку: «У негодяев всех прием такого рода!» — и проклинает его, гонит от себя.

Федра, одумавшись, спешит предупредить несчастье, во всем сознаться и спасти Ипполита, но Тезей сообщает ей о том, что Ипполит любит Арицию. И признание остается невысказанным. Федра уже не думает о несправедливости, совершенной ею, о судьбе Ипполита, — весть о сопернице поглощает все ее созна-

ние: «Какой неожиданный гром! Какая злая весть!» — твердит она с помутившимся разумом и уговаривает служанку убить Арицино. Страшное моральное разложение приносит человеку страсти, когда они в разладе с разумом, — эту мысль постоянно подчеркивает Расин, развертывая цепь преступлений Федры.

Ипполит только Ариции поведал истину, но и ей запретил кому-нибудь говорить о ней. Тщетны настояния Ариции, убеждающей открыть правду отцу.

Тезей узнает истину, но поздно: Ипполит погублен чудовищем морским, которое наслал на него Нептун. Морской бог наказал его за проклятие отца. Кончает с собой Федра, в пучину морскую бросается и Энона, злой гений царицы. Расин не преминул ввести в пьесу политический момент и в лице Эноны показать зло лести, зло, которое несут с собой безнравственные пособники царей, потакающие всем их прихотям.

О гнусные льстецы! Вы — худший меж дарами,
Что посланы царям гневливыми богами! —

восклицает он устами Федры.

Таков итог порочной страсти. Зло, разруху в сердцах и умах, преступление и гибель несет она с собой. «Увы! какой нам дан судьбой урок!» — заключает Расин свою трагедию, вложив наставление в уста сраженного несчастьями Тезея. Со многими чудищами сражался Тезей, многих из них уничтожил он, не увидел лишь зло в своем доме, не увидел, не победил.

«Аталлия»
(1691)

Придворные интриганы, организовавшие дикую травлю поэта, задушили его талант. Драматург, создавший за десять лет (1667—1677) восемь великолепных трагедий — поистине шедевров классицистического театра, за последующие двенадцать лет не создал ничего. Две последние его пьесы, которые он писал уже с надломленной душой и по просьбе (по заказу) всемогущей фаворитки короля, г-жи де Ментенон, при всем блеске их поэтической отделки далеки от первых его творений. Перед нами уже не тот Расин. Это скорее проповедник, такой же красноречивый, как и его современник епископ Боссюэ, но не художник, постигающий все движения человеческого сердца. Боссюэ бывал на представлениях последних пьес Расина и оставался ими доволен.

Придворные Версаля шутили по адресу христианствующего драматурга: он любит бога, как раньше любил своих любовниц.

Каждое искреннее произведение художника — всегда в известной мере его исповедь. Мрачную картину душевной жизни стареющего драматурга открывает нам последняя его трагедия, «Аталлия»¹. Мрачен мир его поэтической фантазии, мрачен мир

¹ По некоторым переводам «Гофолия».

художественных образов. Прочитав трагедию, нельзя не почувствовать, что на душе у поэта было очень нехорошо.

Сюжет трагедии взят из библейской мифологии. Кровожадная богоотступница иерусалимская царица Аталия, уже старуха, уничтожает все свое потомство, детей и внуков, ибо они — из рода Давида, она же сама — из рода израильских царей, враждебных иерусалимским (иудейским) царям. В храме совершается свирепое убийство.

О, день плачевный тот не будет мной забыт:
Он каждый час и миг мне душу леденит!
Чертог, царевичи, все кровью залитые,
И острый нож в руках ужасной Аталии,
Что варваров-солдат своих воспламеня,
Следила, как идет нещадная резня,¹ —

вспоминает жена первосвященника Иосавет. Один царевич, по имени Иоас, был спасен и скрыт от глаз разъяренной и мстительной царицы. В иерусалимском храме, под неусыпным наблюдением первосвященника и в полной тайне, воспитывается царевич.

Расин в предисловии к трагедии говорит о правдоподобии как о важнейшем принципе драматургии. В былое время залогом правдоподобия он считал умение избегать крайностей, излишней контрастности в делении героев на добрых и злых. Сейчас этот принцип забыт. В трагедии «Аталия» на одной стороне абсолютные злодеи, на другой — без единого пятнышка добродетельные герои. Олицетворением зла является Аталия. Почему она так жестока, так кровожадна, почему губит даже своих внуков, — из пьесы понять нельзя. Она богоотступница — и потому злодейка, она злодейка — и потому богоотступница. Для людей фанатически верующих подобная аргументация, очевидно, была убедительной.

Второй злодей в пьесе — жрец Ваала Мафан. Он богоотступник, потому что в храме Иерусалима ему не нашли места жреца; движимый честолюбием, он выдумал нового бога, Ваала, склонил к вере в него царицу и стал жрецом этого изобретенного им бога. Сам он не верит ни во что и лишь мечтает о разрушении иерусалимского храма.

...ты думаешь, что я в усердье рьяном
Могу быть ослеплен ничтожным истуканом,
Обломком дерева, который день за днем
Все точит рой червей, что угнездились в нем, —

говорит он о своем боге.

К добродетельным героям принадлежит царевич Иоас, первосвященник Иодай, его жена Иосавет, его дети Захария и Сула-

¹ Перевод Е. Яковсон.

мифь, военачальник Абнер. Все они глубоко религиозны и, следовательно, честны, добры, мужественны, по логике автора.

Аталии явился во сне образ Иоаса. Она еще не знает, что один из ее внуков спасен, но уже встревожена. Войдя в иерусалимский храм (вход туда ей запрещен), она видит Иоаса, узнает его (мальчик реальный и тот, что явился ей во сне, сходны).

Так вводит Расин в трагедию чудесный элемент, чего не делал никогда раньше.

Аталия движима одним стремлением — убить царевича. Первосвященник и окружающие его борются за жизнь мальчика. К борьбе за Иоаса в сущности сводится все действие пьесы.

Аталия в конце концов побеждена: ее убивают собственные подданные; Иоас воцаряется на иудейском престоле.

Вся пьеса проникнута духом религиозного фанатизма, и это резко противоречит тому гуманному политическому курсу, который проповедуется в той же пьесе. «Всех, кто подобен им, пускай господь накажет!» — говорит мальчик Иоас (ему 8—10 лет) об инаковерующих.

Во всех своих пьесах Расин неприязненно отзывался о придворной жизни, о нравах двора. Здесь эта политическая тенденция выражена еще более ярко.

Вот что говорит о царском дворе Суламифь:

Насилье при дворе — единственный закон;
Там прихоть властвует слепая,
А саном тот лишь награжден,
Кто служит, рабскую угодливость являя.

Следует полагать, что Людовик XIV без особого удовольствия слушал эти стихи, пусть внешне относились они и не к его двору.

В четвертом действии пьесы первосвященник Иодай говорит мальчику-царевичу о том, что станут вскоре, когда тот вступит на царство, нашептывать ему вельможи, какими доводами будут подкреплять теорию абсолютной власти:

Что царь покорен лишь своей же мощной воле
И попирает все, блистая на престоле;
Что подданных удел — нужду и труд нести,
И надобно жезлом железным их пасти,
И что не угнетен, народ сам угнетает.

Что же критикует здесь Расин? Теорию абсолютизма, ибо именно к подобным аргументам прибегали теоретики абсолютизма, именно против этих теорий пошли в бой уже в XVIII веке французские просветители, разрушавшие идеологию феодализма. И это говорил Расин в пору наивысшего расцвета французского абсолютизма, говорил это «королю-солнцу», как того именовали дворянские историки. Стихи драматурга уже

предвещают грядущие бури революции, они свидетельствуют о наступившем переломе во взглядах на абсолютизм, о его кризисе. В дни Корнелия подобные стихи были бы невозможны.

Здесь же Расин прямо намекает на то, что теории абсолютизма были по сердцу королю. «Грешил — увы! — и царь премудрый, им внимаи!» Речь идет об иудейском царе Давиде, но кому же не было ясно, что «премудрый король» в данном случае — не кто иной, как Людовик XIV, сидящий в зале во время представления пьесы.

Драматург говорит о снисхождении к обездоленным и сирым, к беднякам:

Меж бедным и собой возьмешь ты в судьи бога,
Затем, что сам ходил в одежде ты льняной,
И сам был бедняком, и сам был сиротой.

Так поучает Иодай мальчика-царевича. Людовик XIV не был бедняком, не ходил в льняной одежде, но сиротой был, мальчиком оставшись после отца и мальчиком приняв королевский венец. Аналогия весьма близкая.

Читая эти строки, нельзя сомневаться в том, что Расин писал памятную записку о народной нищете.

Трагедия «Аталия» не дошла при жизни автора до широкого зрителя. Девушки из пансиона Сен-Сира несколько раз ставили ее во дворце для короля и узкого круга придворных. «Аталия», как и «Эсфирь», сопровождалась хором, исполнявшим религиозно-библейские песнопения. Представление было обставлено подобно богослужению, торжественной литургии. Расин ввел даже музыкальное сопровождение, ссылаясь на то, что «многие пророки не раз впадали в священное исступление при звуках инструментов».

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЙ ОБЗОР

Английское общество в начале XVII века

Еще на рубеже XVI—XVII веков в экономике и общественной жизни Англии начали обостряться противоречия, развитие которых должно было привести к революции.

Английская буржуазия занимала все более значительное место в хозяйственной и политической жизни страны. Развивалась и английская мануфактурная промышленность, вышедшая за пределы города и обосновавшаяся в деревне, где на нее работали тысячи бедняков.

Возникали торговые компании, монополизировавшие экономические отношения с дальними рынками, из-за которых Англия вела борьбу со своими конкурентами — Голландией, Испанией, Португалией (Ост-Индская и Вест-Индская компании, Московская компания, усиленно стремившаяся внедриться в Россию).

Дворянство принимало широкое участие в коммерческих предприятиях английской буржуазии и нередко конкурировало с ней в колониальных авантюрах и морском разбое. Начиная с XVI века в Англии формируется новый тип дворянина-землевладельца, тесно связанного с развитием буржуазных отношений, так как он разводит на своих землях овец, поставляет сырье для английских мануфактур и товар для английских купцов. В результате возникает длительный союз между буржуазией и значительнейшей частью крупных землевладельцев, в котором Маркс видел «существенное отличие английской революции от французской»¹.

«Новое» дворянство — помещики-овцеводы — превращало земли, попадавшие в его руки, в пастбища, сгоняло с них крестьян посредством так называемых «огораживаний», против которых еще в XVI веке выступал Томас Мор. На рубеже XVI—XVII веков «огораживания» захватывали все большие пространства, пауперизация крестьянских масс шла все быстрее. Обострялись противоречия между интересами крупных феодалов, ведших свое хозяйство по старой системе «держаний» (так назы-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 7, стр. 222.

ваемых «маноров»), и ненасытными устремлениями «нового» дворянства. Последнее жаждало дальнейшего расширения пастибищ, стремилось к полновластному хозяйничанию на земле, еще обрабатываемой крестьянином.

Английское крестьянство пыталось выступить против жестокой политики экспроприации, против новых форм закабаления, которые принес ему аграрный переворот XVI—XVII веков. Наряду с крестьянами поднималась и городская беднота, не раз тревожившая своими восстаниями английскую буржуазию XVI века.

Все больше определялись и обострялись противоречия между буржуазией и английским абсолютизмом. Все яснее становилось, что английское феодальное дворянство и поддерживающая его государственная церковь не отдадут своих позиций без жестокой борьбы. Наиболее радикальные круги английской буржуазии начинали искать союза и сближения с народными массами — единственной силой, которая могла сокрушить феодально-абсолютистский строй.

Буржуазия и «новое дворянство» стремились использовать для борьбы против абсолютизма парламент, который на рубеже XVI—XVII веков превратился из органа, некогда поддерживавшего монархию Тюдоров, в орган оппозиции: особенно деятельно оказывала сопротивление политике монархии «палата общин», по своему классовому составу близкая к антифеодальной оппозиции.

Еще большую опасность для королевской власти и ее защитников представляло усиливавшееся кальвинистское движение: «Кальвинизм в Англии имел черты широкой, строго дисциплинированной и организованной массовой партии. Эта партия была значительно более грозной силой общественной оппозиции феодально-абсолютистскому строю, чем парламент»¹.

Сторонники кальвинизма и других религиозных течений, направленных против епископальной церкви, назывались «путрианами».

Лагерь противников английской феодально-абсолютистской реакции становился все сильнее и активнее. Правда, уже тогда начинали выявляться его противоречия, но он объединял под руководством городской буржуазии миллионные массы крестьянства, и городскую бедноту, и новое дворянство. В ходе революции противоречия, существовавшие между этими классами английского общества, сказались со всей силой. Но в 30-х годах антифеодальный лагерь противостоял разрозненному и обреченному лагерю абсолютистской реакции, который терпел поражение за поражением и шел навстречу краху.

¹ «Новая история», т. I, 1950, стр. 41.

Характерным явлением английского литературного процесса в начале XVII века был кризис гуманизма. Английский гуманизм дал во второй половине XVI века целую плеяду блестящих писателей и мыслителей. Среди них были Ф. Бэкон, Э. Спенсер и сам Шекспир, а также его талантливые предшественники и последователи — К. Марло, Р. Грин, Т. Нэш, Д. Флетчер, Ф. Бомонт и другие. Эти писатели создали национальную английскую литературу эпохи Возрождения. Ее наиболее ярким, мировым по своему значению представителем стал Шекспир, который был, по выражению Белинского, «яркою зарею и торжественным расцветом эры нового, истинного искусства»¹, «поэтом новейшего времени»².

Живое ощущение истории — понимание небывало обострившихся экономических и социальных противоречий, необходимости ломки старого мира и рождения новых отношений — отразилось в великих открытиях Шекспира в области изображения человеческого характера. В драмах Шекспира впервые в новой литературе характеры даны в противоречиях и развитии, определяемом общественными условиями³.

Но на рубеже XVI—XVII веков выдвинулся ряд писателей: Д. Донн, Д. Уэбстер, Т. Деккер — в чьем творчестве явственно зазвучали мотивы отчаяния, упадка, безнадежности.

Не случайно и в последних произведениях Шекспира перспективы затуманиваются, расплываются в чертах сказочного колорита, присущего «Буре» или «Зимней сказке». Новые отношения, приходившие на смену старым, феодальным, отвергнутым Шекспиром, также оказались для него неприемлемыми.

«Единая» национальная монархия, на которую писатели-гуманисты XVI века возлагали столько надежд, оказалась несправедливым строем. Гуманистические утопии XVI века, рисовавшие будущее английского народа как счастливую жизнь единой семьи, управляемой мудрым владыкой и его достойными советниками, рухнули навсегда. Их крушение породило в среде гуманистов глубокое разочарование, пессимизм, неверие в силы народа. Реакционный террор, осуществляемый сторонниками старой монархии и господствующей церкви, обрушился на те проявления передовой английской мысли, которые могли оказаться опасными для пошатнувшегося монархического строя. Английские гуманисты с их проповедью личной и общественной свободы, с их критикой дурных и несправедливых королей,

¹ В. Г. Белинский, Собрание сочинений, под ред. С. А. Венгерова, т. II, стр. 194.

² В. Г. Белинский, Собрание сочинений, под ред. С. А. Венгерова, т. VI, стр. 300.

³ Об этом великом мастерстве Шекспира напоминали Маркс и Энгельс Лассалю, когда советовали ему учиться у английского драматурга.

с их пламенной поддержкой антифеодальных сил, недавно способствовавших созданию английского национального государства, становились «неблагонадежными».

Положение английских гуманистов было тем сложнее, что их преследовала не только королевская власть, но и пуритане. Кальвинизм, приобретающий все большее значение в английском освободительном движении XVII века, не терпел свободы мысли, требовал полного подчинения диктату кальвинистских проповедников, чьи идеи были несовместимы с жизнерадостным мировоззрением писателей английского гуманизма.

Английские писатели-гуманисты, выступившие в эпоху борьбы за становление и укрепление английского национального государства, жившие иллюзиями этой эпохи, теперь должны были либо подчиниться требованиям феодально-дворянской реакции и стать ее чиновниками, либо замолчать, как Шекспир, либо, пройдя мучительную полосу исканий и сомнений, убедиться в несостоятельности своих прежних взглядов и попытаться выработать новое мировоззрение, учитывающее гибель гуманистических иллюзий.

Эпоха обострения классовой борьбы внутри английского национального государства, борьбы за его будущее, за то, чем ему быть — вотчиной Стюартов или буржуазной державой, — требовала выработки новой системы взглядов, требовала от писателей ответа на острые вопросы современности и прежде всего на вопрос о том, каким должен быть строй молодого национального английского государства.

Великие традиции английского гуманизма, заложенные Томасом Мором и Шекспиром, не могли ни погибнуть, ни прерваться. В новых условиях они нашли себе продолжателей. Наметились новые силы, которые стремились преодолеть кризис гуманизма в Англии, выработать новое мировоззрение, новое отношение к искусству и в то же время сохранить лучшее из того, что было создано гуманистами XVI века: ненависть к феодальной реакции, осуждение стяжательства и алчности возникшей буржуазии, оптимизм, веру в побеждающую силу человеческого разума, взгляд на искусство, как на «подражание природе»¹, как на средство морального воздействия, воспитывающее в человеке мыслителя и борца.

Особенно плодотворным для развития литературы XVII века было воздействие идей Бэкона, философа, который ближе других мыслителей XVII века стоял к традиции гуманизма эпохи Возрождения. В философии Бэкона, по словам Маркса, «материя улыбается своим поэтически-чувственным блеском всему

¹ Эта точка зрения, высказанная в IV веке до н. э. Аристотелем в его «Поэтике», была популярна в кругах передовых писателей-гуманистов эпохи Возрождения.

человеку»¹. Его книга «Опытов» (1596), как и «Новый Органон» (1620), как и «Новая Атлантида» (1627), — произведения не только мыслителя, но и талантливого художника слова, необыкновенно выразительно излагавшего свои теории. «Чувственный блеск» материального мира сохраняется в творчестве лучших английских поэтов XVII века, несомненно, внимательно штурмовавших Бэкона и опиравшихся на него в разработке собственного мировоззрения, — прежде всего у поэтов английской революции Д. Мильтона и Э. Марвела.

Продолжателями традиций английского гуманизма выступает в XVII веке целая группа писателей. В 20—30-х годах она представлена Б. Джонсоном, в 40-х годах — Мильтоном, Д. Уинстенли, во второй половине века не только Мильтоном, но и Д. Бэньямом.

Ведя борьбу против дворянской монархии, эти писатели продолжали дело гуманистов XVI века в самом главном: они объективно служили интересам народных масс, кровно заинтересованных в окончательной победе над остатками феодализма.

Мировоззрение и эстетические взгляды Шекспира и Мильтона были различны, как различны были исторические условия, породившие этих замечательных английских писателей. Но пафос творчества Шекспира и Мильтона заключается в удивительно глубоком художественном отражении огромного исторического опыта, приобретенного народом в классовых боях XVI и XVII веков: обоим писателям этот опыт внушал веру в неисчерпаемые силы народа, в его разум и энергию.

Борьба направлений в английской философской мысли и в английском искусстве, обострявшаяся уже в эпоху Шекспира, сделалась в дальнейшем, накануне революции и в годы революции, еще более открытой и напряженной, отражая борьбу политических партий и классов Англии.

Писатели-роялисты Идеология английской абсолютистской реакции XVII века особенно полно воплотилась в деятельности целой школы поэтов, тесно связанных с традициями так называемой «метафизической школы» (Д. Герберт, Г. Воган, Р. Крэшоу и другие). Свое название она получила из-за отвлеченного умозрительного, преимущественно религиозного характера творчества поэтов, объединившихся в ее рамках. К ней близка другая школа английских поэтов XVII века, известная под названием «каролинской школы» — от «Каролус», как по-латыни произносилось имя ее покровителя, короля Карла I Стюарта. К этой школе принадлежали поэты-роялисты, так называемые «кавалеры», из которых многие в годы гражданской войны стали солдатами и офицерами армии Карла I, а затем эмигрантами.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 143.

Мистические религиозные настроения, переплетавшиеся в поэзии «метафизиков» и «каролинцев» с эротикой и воинствующим монархизмом, отражали заметный рост симпатий английской феодальной знати к католицизму: к нему благоволил английский абсолютизм уже с 20-х годов XVII века, видя в католической церкви опору для борьбы против прогрессивных сил английского общества, выступавших под знаменем пуританизма и кальвинистского религиозного движения.

Лирическим «героем» поэзии «метафизиков» и «каролинцев» был либо мечтатель, погруженный в мистическое религиозное созерцание или отвлеченные ученые занятия, либо стилизованный рыцарь — опозитизированный персонаж многочисленных рыцарских романов, переводных и английских, которые стали популярным развлекательным чтением в английских светских кругах XVII века и сильно влияли своим галантным колоритом на поэзию и драматургию феодально-дворянской реакции.

Искусственным темам и образам «метафизиков» и «каролинцев» соответствовала форма их стихов, напыщенный риторизм, погоня за игрой слов и особо изысканными выражениями — так называемыми «концептизмами».

Поэты-метафизики и каролинцы охотно ссылались на авторитет Джона Донна, поэзия которого только в 40-х годах стала широко известной в литературных кругах и аристократических салонах. Действительно, многое связывает младшего современника Шекспира (Д. Донн родился в 1573 г., умер в 1631) с теми настроениями, которые полностью проявились у «каролинцев» и «метафизиков». Но в целом Д. Донн — явление гораздо более значительное и сложное, чем любой из представителей этих течений английской поэзии XVII века.

Раннее творчество Донна (примерно до середины первого десятилетия XVII века), несмотря на характерные для него уже тогда религиозные мотивы, во многом продолжало традицию английского и западноевропейского гуманизма. Человек для раннего Донна — предмет поклонения и восхищения. Здесь еще нередко сказывается влияние античного эстетического идеала, о чем ярко свидетельствует известное стихотворение Донна «К моей возлюбленной». Донн продолжал характерную линию поучительной моральной гуманистической сатиры XVI века. И даже в 10-х годах, когда Донн, став церковником, попадает под влияние религиозной догматики и католической схоластики, модной в кругах английской знати, его поэзия все же сохраняет глубокую любовь к человеку, трагическую тревогу за его судьбу. Однако теперь уже человек для Донна — существо одновременно и великое в своих возможностях, и бессильное перед стихией пороков и смерти. Противоречивость человеческого характера, так привлекавшая Шекспира и так полно им изображенная, для Донна становится выражением хаоса страстей и первородной

греховности. Противоречия действительности представляются ему выражением обреченности мира, в котором полновластно царит зло, а путь к спасению открывает только обращение к религии. Отсюда рождаются «Благочестивые сонеты» Донна — антитеза человеческим, земным, гуманистическим сонетам Шекспира. Творческий скепсис гуманизма Донна преобразился в пессимизм и мистику. Так два поэта создали две различные традиции английской поэзии. Характерно, что на исходе 20-х годов молодой Мильтон в своем студенческом стихотворении «К Шекспиру» заявляет о желании следовать его великому примеру, а в следующем десятилетии поэты, близкие к аристократическим кругам, подхватывают мистические и трагические настроения позднего Донна.

**Передовые
английские
писатели
начала
XVII века**

Довольно многочисленному лагерю реакции в английской литературе XVII века противостояли английские писатели, чьи произведения правдиво отразили борьбу народных масс против монархии, феодального дворянства и господствующей церкви, прочно вошли в основной фонд национальной английской культуры. Одним из выдающихся английских писателей начала XVII века был младший современник Шекспира, замечательный английский драматург Бенджамин Джонсон (1573—1637). Творчество Бена¹ Джонсона противостоит нараставшей в 10—20-х годах XVII века литературе абсолютистской реакции. Уже первые комедии Бена Джонсона — «Всяк в своем нраве» (1598) и «Всяк не в своем нраве» (1600) — были замечательны метким и живым описанием английских нравов, мастерством характеристик, стремлением запечатлеть типы английской действительности. Вместе с тем в ранних комедиях Джонсона присутствует моральная проблематика, в них намечается определенная тенденция, выражавшаяся в открытом осуждении пороков английского общества, в апелляции к мнению общества.

Направленность комедий Джонсона, их резкий сатирический реализм вызвали отпор со стороны драматургов, видевших в искусстве прежде всего галантную забаву, утонченное развлечение. Драматург Дж. Марстон, в недавнем прошлом ученик Джонсона, поддержанный некоторыми другими писателями, выступил против него с пьесами, полными грубых личных выпадов. Джонсон ответил и Марстону, и другим своим противникам сатирическими пьесами «Бал Цинтии»² и «Стихоплет»

¹ Б. Джонсона называли этим уменьшительным именем в знак любви к нему в литературных и театральных кругах XVII века.

² Цинтией английские поэты XVI—XVII веков нередко называли королеву Елизавету. И в данном случае имелась в виду Елизавета Тюдор; Джонсон обращался к ее авторитету, выступая против своих противников.

(1601); в них он нападал на сторонников салонной и развлекательной драматургии, на писателей-невежд, прячущих свою необразованность за чужими мыслями и внешней эффектностью своих пьес, и защищал искусство поучающее, воспитывающее, основанное на глубоком знании жизни, использующее опыт великих традиций античного искусства.

В последовавших затем трагедиях «Сеян: его падение» (1603) и «Катилина: его заговор» (1611) писатель, используя материал римской истории, иносказательно выразил свои антимонархические и республиканские взгляды, продолжил и обогатил традицию Шекспира в области создания английской политической драматургии.

Обе пьесы Джонсона были плодом не только поэтического творчества, но и настойчивых научных изысканий. Джонсон стремился по возможности полно воспроизвести римские обычаи и традиции, насытить свои пьесы исторически достоверным материалом. Создавая их, он учитывал особенности древнеримской трагедии и тщательно исследовал особенности английского драматического стиха. Монологи действующих лиц — деятелей римской истории — создавались на основе внимательного филологического изучения римской исторической литературы.

Однако особенно значительным вкладом Джонсона в английскую литературу были его комедии: «Вольпоне» (1607), «Эписин, или молчаливая женщина» (1609), «Алхимик» (1610), «Ярмарка в день св. Варфоломея» (1614) и другие. В них развернулось его мощное реалистическое дарование, не пощадившее не только промотавшихся дворянчиков, высмеянных в «Ярмарке», но и лондонских толстосумов, алчную английскую буржуазию. Ее стяжательство с такой силой заклеено в образе старого скряги Вольпоне, что разве только «Тимон Афинский» Шекспира может быть поставлен выше комедии Джонсона.

Комедии Джонсона и особенно «Ярмарка в день св. Варфоломея» замечательны своей живостью, непосредственностью. С подкупающей веселостью показал драматург ярмарочный день на площади английского местечка, собрав воедино представителей разнообразных социальных кругов. Народность Джонсона сказалась в той враждебности, с которой он говорит о судье Оверду, глупом и жестоком крючкотворе, и о пуританине-ханже Реби Бизи, попе-лицемере, разыгрывающем из себя праведника.

Стяжатель Вольпоне, пуританин Реби Бизи, судья Оверду, дворянчики Кварелус и Винвайф — это типы, характерные для предреволюционной поры английского общества XVII века. Они свидетельствуют о приближении революции, как и народные образы «Варфоломеевской ярмарки», — энергичные сильные люди, йомены и плебеи, сочувственно изображенные в комедии Джонсона, которые вскоре так веско скажут свое слово.

Мастерство Джонсона — типолога и портретиста — тесно связано с его теорией «юмора»¹. «Юмор» в понимании Джонсона — характерные особенности данного лица, присущие ему страсти, порожденные и развитые его положением в обществе. «Юмор» складывается не как личные, только в данном случае существующие человеческие качества персонажа, а как черты, присущие, в понимании Джонсона, целой группе людей, объединенных общим социальным положением. Это выясняется при анализе комедии «Вольпоне». Несмотря на различие характеров стяжателей Вольпоне, Корбачо и Вольторре, все они схожи в своей жажде золота, в отвратительной алчности.

Сознательная постановка вопроса о «гуморе» в драматургии Б. Джонсона, стремление выразительно показать тот или иной «гумор», воплощенный в данном персонаже, были важными моментами в развитии английского реалистического искусства.

Вместе с тем учение Джонсона о «юморе» в применении к его комедиям страдало некоторой ограниченностью. Вкладывая в тот или иной образ определенный «юмор», Джонсон разрабатывал его односторонне, пренебрегая другими живыми чертами личности, сводил проблему изображения человека к проблеме изображения его «гумора». В этом было отступление Джонсона от реализма Шекспира. Свои взгляды на искусство Джонсон изложил в прологах к некоторым своим пьесам, в «беседах с друзьями» и особенно в собрании афоризмов «Открытия». Теория искусства Джонсона, примечательная стремлением понять и показать наиболее типичные явления действительности, интересна и требованием глубокой психологической разработки образа. Вместе с тем в ней есть известная рационалистическая тенденция, объединяющая возможности отражения жизни в ее диалектике и сближающая Джонсона с ранними классицистами и их предшественниками.

В противоположность иллюзорности и субъективной метафоричности английских «метафизиков» Джонсон и его последователи закладывали и основы английской «описательной» поэзии, по-аристотелевски «подражающей» явлениям природы. В теории «юморов» Джонсона чувствуется глубокий интерес к современности, стремление изучить и понять ее. Это сближает Джонсона с авторами многочисленных очерков («эссеев») о жизни современной Англии — нового жанра, зарождавшегося в английской прозе и носившего специфическое название «анатомии» (в смысле — анализ, рассмотрение, изучение).

В очерках Джона Стивенса, Джона Эрля, Томаса Овербери (очерки появились во втором десятилетии XVII века) читате-

¹ Английское слово «юмор» («humour») означает и «юмор», и «чуждость», и особый склад характера человека. На русском языке содержание этого термина Джонсона может быть лучше всего передано словом «нрав».

лям открывалась обыденная жизнь Англии того времени. Сквайры, горожане, ремесленники, студенты являлись не только героями отдельных очерков, «эссеев», но и живыми прототипами своеобразных литературных портретов — подобий точных и порой очень поэтических.

Крупнейшим мастером прозы первой половины XVII века, близким к эстетическим позициям Джонсона, был Роберт Бертон (1577—1640), книгу которого «Анатомия меланхолии» (1621) отметил Энгельс. Книга эта — своеобразная энциклопедия позднего английского гуманизма, продолжающая традиции «Очерков» Бэкона. Она замечательна своей критической направленностью, непосредственностью: черты научного трактата соединены в ней с чертами мемуарной прозы. Собрание своих очерков Бертон посвятил различным темам. Но, объединяя их вместе, автор как бы подчеркивал широту и независимость своих интересов, которые не уместались в узкие рамки, поставленные вольной мысли абсолютистской реакцией.

Разбираясь в сущности «меланхолии», Бертон отмечает, что это совсем не та рассеянная мечтательность и печальная задумчивость, о которой так охотно пишут «метафизики» и «каролинцы». Для Бертона «меланхолия» — «постоянное свойство» человека, его «юмор», как он сам выразился, используя тот же термин, что и Б. Джонсон. Это «постоянное свойство» — результат глубокой неудовлетворенности несовершенством жизни, неустроенностью и дисгармоничностью человеческого бытия. Изучая причины «меланхолии», Бертон отмечает негодность английского общественного строя, английской социальной системы. Наряду с несправедливостью общественного строя Бертона поражает и противоречивость человеческой природы; эти страницы в книге Бертона отличаются замечательной глубиной психологического анализа, тонким раскрытием мира человеческой души.

В «Анатомии меланхолии» Бертона с особенной ясностью отразился кризис английского гуманизма, осознание глубины противоречий между гуманистическими чаяниями XVI века и реальными фактами действительности.

Но не в мистике и не в эротике искал лекарства от своей «меланхолии» Бертон. С его точки зрения лучшее лекарство — это труд, наука, и он воспевает наслаждение, доставляемое человеку трудом. Его отношение к меланхолии двойственно: он ищет лекарство, но не для того, чтобы избавиться от меланхолии. Ему нужно противоядие, которое нейтрализовало бы яды постоянной неудовлетворенности, но не убило бы вовсе ее силу, приводящую в брожение человеческую мысль. Пытливый ум Бертона уже ценил возможность нового, более совершенного метода познания, выявляющего противоречия в природе и обществе. Бертон замечал и причины противоречий, хотя боялся их анализировать. Открыв самый факт существования этих про-

творечий, он чувствовал себя «более несчастным, чем должно». Но, признаваясь в своих разочарованиях и сомнениях, Бертон до конца жизни продолжал верить в человеческий разум и с гордостью называл себя «Демокритом младшим», считая себя продолжателем этого философа-материалиста.

И Джонсон и Бертон — выдающиеся представители передовой английской литературы предреволюционной поры. Однако их произведения не отличались такой остротой критики абсолютизма, как кальвинистская «пуританская» публицистика 20—30-х годов XVII века и выступления писателей и поэтов, близких к кальвинизму. Хотя пуританской кальвинистской литературе была свойственна религиозная ограниченность, но писатели-пуритане в предреволюционные годы проявили себя как смелые разоблачители преступлений английской монархии и «епископальной» церкви, служившей Стюартам. За это феодально-абсолютистская реакция жестоко расправлялась с ними. Пуританских писателей преследовали, подвергали бесчеловечным пыткам и унижениям: секли, резали уши, выставляли к позорному столбу. Так, например, поступили с Уильямом Принном (1600—1669), который в своем памфлете «Бич актеров» (1633) резко осудил не столько театры, сколько нравы английского светского общества, английской аристократии.

Под влиянием кальвинистской публицистики формировалось мировоззрение некоторых английских поэтов начала XVII века, выступавших против абсолютизма. К ним принадлежал и юноша Мильтон, литературно-публицистическая деятельность которого началась еще на рубеже 20—30-х годов XVII века и сразу же привлекла к себе враждебное внимание защитников феодально-абсолютистской реакции.

Характеризуя английское революционное восстание 40-х годов XVII века, Энгельс пишет: «Средний класс городов дал ему первый толчок, а йомени сельских районов привело его к победе... благодаря вмешательству этого йомени и *плебейского* элемента городов, борьба была доведена до последнего решительного конца и Карл I угодил на эшафот...»¹. В. И. Ленин подчеркивал, что «...союз городского «плебса»... с демократическим крестьянством придавал размах и силу английской революции XVII, французской XVIII века»². Йомени и городские бедняки составили ударную силу английской революционной армии, которая нанесла поражение контрреволюции и обеспечила создание республики.

Но буржуазия и новое дворянство стремились использовать победы, одержанные народом, в своих выгодах, для того чтобы

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 22, стр. 308.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 89.

заново закабалить народ, наложить на него узы буржуазного строя, воспрепятствовать углублению революции. Участие «нового» дворянства в революции придавало ей консервативный характер. «Новое» дворянство помешало уничтожить крупное землевладение, к чему стремились крестьяне, участники революции, и что провела веком позже французская революция. Говоря о различиях между этими революциями, Маркс указал на то обстоятельство, что в Англии «буржуазия в союзе с новым дворянством (подчеркнуто нами. — Р. С.) боролась против монархии, против феодального дворянства и против господствующей церкви»¹, тогда как во Франции буржуазия выступила против феодального строя в союзе с широкими народными массами.

В начале гражданской войны политическое руководство лагерем антифеодальной оппозиции принадлежало пресвитерианам. Вожди этого умеренного религиозно-политического направления, представлявшего интересы крупной буржуазии и наиболее знатной части «нового» дворянства, были готовы пойти на компромисс с королем. В 1644 году пресвитерианское военное руководство, возбудившее единодушное недовольство в армии и среди наиболее революционных элементов тыла, было смещено. К власти пришли индипенденты — партия средней торговой и промышленной буржуазии и среднего дворянства (джентри), на первых порах увлекшая за собой и мелкую буржуазию, а также крупное и среднее крестьянство и отчасти даже сельскую и городскую бедноту. Во главе индипендентов, пользовавшихся сильнейшим влиянием в армии, стоял Оливер Кромвель, выдающийся политический деятель и полководец. Он реорганизовал армию парламента на революционных основах и лично руководил с 1644 года всеми важнейшими военными операциями, в ходе которых были разгромлены силы роялистов. Созданная им армия парламента получила название «Нового образца». Решительные действия Кромвеля привели к победе над Карлом I и его сторонниками, к ликвидации старой феодально-абсолютистской монархии.

Индипенденты стремились к решительной победе над роялистами, но с не меньшей решительностью они подавляли крестьянские движения, угрожавшие интересам «нового» дворянства. Поэтому уже в середине 40-х годов против Кромвеля и индипендентской верхушки, так называемых «грандов», выступили левеллеры — «уравнители», за которыми стояла наиболее революционная часть английской буржуазии 40-х годов и прежде всего мелкая буржуазия. В сложившейся ситуации, когда в армии и народных массах ширилось недовольство политикой ин-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 6, стр. 114.

депендентов, левеллерам удалось на некоторое время обеспечить себе поддержку широких народных масс. Наиболее выдающимся лидером левеллеров был Джон Лильберна, в прошлом адвокат, узник абсолютистской реакции, а затем один из популярных военачальников революционной армии.

Кромвель сурово расправился с левеллерами, требовавшими отмены огораживаний, полной свободы торговли и промышленности, формального равенства перед законом, всеобщего избирательного права и реформы налогов. Лильберн был опять брошен в тюрьму — теперь уже парламентом. Восстания в полках, сочувствовавших левеллерам, были подавлены.

Однако поражение левеллеров не испугало и не остановило крестьянские массы, все еще стремившиеся к углублению революции, к ликвидации феодальных отношений и разделу земель. Под названием движения «истинных левеллеров» или «диггеров» («копателей») в конце 40-х годов развернулось политическое движение, опиравшееся на сельскую бедноту и отражавшее чаяния беднейшего крестьянства. Диггеры считали, что участием в войне крестьянские массы приобрели право на землю — в том количестве, которое необходимо для того, чтобы прокормиться. Объявляя землю общим достоянием народа, выступая против частной собственности на землю, диггеры призывали к разделу между бедными крестьянами владений, конфискованных у роялистов, и резко выступали против произвола парламентской верхушки, расхватавшей эти земли. Диггеры выдвигали программу совместной обработки пустующих земель, взаимной помощи и коллективного решения вопросов жизни общины. Кое-где они уже практически приступали к осуществлению своего плана (1648—1649). Но повсеместно диггеры натолкнулись на сопротивление зажиточного крестьянства, а далее и правительства. Для расправы с диггерами были двинуты войска парламента.

Армия буржуазной английской революции стала средством подавления народных движений, орудием в руках правящих кругов. В качестве инструмента насилия и разбоя она была использована парламентом и Кромвелем для покорения Ирландии (1649—1652). Завоевание Ирландии вскоре привело к массовому разращению солдат армии Кромвеля: каждый из них имел право на земельный надел в Ирландии, мог стать соучастником экспроприации ирландского народа и последующей его эксплуатации. Стремление сохранить Ирландию за собой и укрепить власть английской буржуазии в Шотландии и в самой Англии привело индепендентов к режиму военной диктатуры, возглавленной Кромвелем. Революционный полководец в недавнем прошлом, Кромвель стал душителем народа. Английская республика превратилась в военно-полицейское государство, управляемое лордом-протектором и его заместителями —

«генерал-майорами». Маркс писал: «...английская республика при Кромвеле в сущности разбилась об Ирландию»¹.

Правящие классы Англии, подавляя народное недовольство и жадно обогащаясь, вели агрессивную внешнюю политику, направленную на захват рынков и торговых путей. Английские крестьяне и городской плебс, обманутые и разоряемые, уже не поддерживали антинародный строй, созданный буржуазией и «новым» дворянством.

После смерти Кромвеля начался кризис в лагере его соратников-генералов, претендовавших на власть, закончившийся восстановлением династии Стюартов в лице Карла II — сына казненного короля (1660). Буржуазия и «новое» дворянство пошли на это, чтобы с помощью монархии подавить народное движение, грозившее их интересам.

Борьба партий и направлений среди участников английской буржуазной революции XVII века убедительно свидетельствовала о сложности экономических и общественных отношений в Англии. Правящие классы — буржуазия и «новое» дворянство — стремились обеспечить себе победу за счет подавления народных масс.

Эта борьба нашла яркое отражение в английской общественной мысли и литературе, оказала сильнейшее воздействие на развитие писателей-современников и участников революции.

В политической борьбе 40-х годов быстро разбивались и изменялись старые и новые жанры английской публицистической прозы, порожденные особенностями этой борьбы.

Распространенный в Англии жанр проповеди, которая с давних пор подвергалась специальной литературной обработке, теперь приобрел черты публицистики. Английские проповедники XVII века теснейшим образом были связаны с действительностью, живо и остро реагировали на события, широко пользовались языком и приемами публицистики, политическим словарем современной Англии. К проповеди как к мощному оружию борьбы обращались оба враждующих лагеря; в пору обострения столкновений между индепендентами и пресвитерианами, между буржуазией и беднейшими крестьянскими массами, поддержанными городским плебсом, проповедь использовалась с прямой и открытой политической целью. Она была жанром ораторской прозы XVII века, отражавшим идеи и взгляды борющихся сторон. Как известно, один из вождей реакции 30—40-х годов, епископ Лод, сам был проповедником, создателем особой салонной школы проповеди — вкрадчивой, мистической, во многом близкой к поэзии «метафизиков».

Поэты-«каролинцы», плечом к плечу с актерами театров, закрытых парламентским указом 1642 года, сражались под зна-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 32, стр. 532.

менем короля. Роялистская романтика гражданской войны отражена в песне «К Люкасте, отправляясь на войну» Ричарда Лоулейса, одного из поэтов-«каролинцев». Характерно, что Лоулейс изображал себя в этом романсе «рыцарем» — средневековым паладином:

О милая, не говори,
Что охладел мой пыл,
Когда объятия твои
На битвы я сменил.
Иная страсть в душе моей:
Враги на поле сеч,
И обнимаю я сильней
Коня, и щит, и меч.
Измену чувству твоему
Полюбишь ты вдвойне:
Ты дорога мне потому,
Что честь дороже мне.

(Перевод В. В. Рогова.)

В Париже составилась группа писателей-эмигрантов, продолжавших жить интересами изгнанного двора (У. Давенант, А. Каули и др.). Вместе с тем они все сильнее попадали под влияние французской придворной среды, встречавшей английских гостей как иноплеменную свиту «несчастной» королевы Генриетты — жены Карла I, интриговавшей во Франции в его интересах.

На стороне английских роялистов оказался и выдающийся философ-материалист Томас Гоббс (1588—1679), в своих работах продолжавший традиции Ф. Бэкона, но сильно отличавшийся от своего предшественника. Гоббсу, тесно связанному с идеологией английской буржуазии, были недоступны ни смелая глубина взглядов Бэкона, ни его гуманистические идеалы, еще связанные с эпохой Возрождения. «Гоббс является систематиком бэконовского материализма, — писал о нем К. Маркс. — Чувственность теряет свои яркие краски и превращается в абстрактную чувственность *геометра*»¹.

Анализируя состояние английского общества, зорко подмечая быстрое развитие буржуазных отношений и обострение общественных противоречий, Гоббс выступил как ревностный защитник правящих классов Англии и как противник восставшего народа. С точки зрения Гоббса, народ — «парень могучий, но зловредный». В бурной обстановке 40-х годов, когда народ разрушал устои английского абсолютизма, Гоббс тем более проникся симпатиями к «твердой власти», к монархическому строю.

В своих работах «О гражданине» (1641) и «Левнафан, или о материи, форме и власти церковной и гражданской» (1651)

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 143.

Гоббс развил свою теорию государства. Он допускал, что может существовать и парламентская форма «Левиафана» — сильного государства, основанного на притеснении широких народных масс, — и монархическая (сам он, как уже было сказано, поддерживал именно монархию). Но во всех случаях, по мнению Гоббса, государство должно подчинить своим законам, выгодным меньшинству, всю общественную жизнь, в которой Гоббс видел только «борьбу всех против всех», проявление безудержного эгоизма и корыстолюбия, вполне естественных с его точки зрения.

Гоббс был не чужд литературным интересам. Живя в эмиграции, он сблизился с поэтом и драматургом Уильямом Давенантом (1608—1668). Между Гоббсом и Давенантом разгорелся оживленный спор по поводу поэмы Давенанта «Гондигерт», популярной в эмигрантских кругах. В образе Гондигерта, сказочного короля, Давенант воспел идеал абсолютного монарха, управляющегося со своими противниками.

В спорах с Давенантом Гоббс выдвинул свою эстетическую теорию, которая во многих чертах была принята и поэтом. Эстетика Гоббса была строго рационалистична. Искусству отводилась прежде всего задача прославления незыблемости сословного строя. Героический, комический и пасторальный жанры, которые признавались Гоббсом как основные, соответствовали двору, городу и деревне и должны были о них повествовать. Эстетика Гоббса была своеобразным схематизированным вариантом классицистической эстетики середины XVII века.

В трудах Гоббса есть много верных и беспощадных наблюдений над развитием буржуазных отношений, над европейским обществом XVII века. Гоббс с холодной уверенностью говорит о стяжательской сущности рождающегося буржуазного строя, о царстве расчета, которому оно подвластно. Гоббс не осуждает этих сторон общественной жизни: он выступает как бесстрастный наблюдатель, делающий свои выводы относительно той формы строя, которая в наибольшей степени выгодна имущим классам XVII века.

Убедившись со временем, что Кромвель положил конец революции и создал свой вариант «Левиафана» — английскую республику, во всем послушную интересам имущих классов, Гоббс покинул своих друзей-роялистов и вернулся на родину. Здесь у него было немало столкновений с пуританскими фанатиками, которые не могли простить свободомыслия Гоббса и особенно его требования подчинить церковь государству.

В годы реставрации политическая теория Гоббса имела широкий успех в той буржуазно-дворянской среде, которая стала опорой восстановленного монархического режима. «Левиафан» Гоббса отвечал интересам и разбогатевшего «нового» дворянства, и крупной английской буржуазии, которые боялись повторения революционной бури.

Сторонники короля искусно и охотно использовали новое оружие — публицистику.

Характерным произведением роялистской литературы был «Королевский образ»¹ Джона Годена, книга, которую следует рассматривать как своеобразный реакционный политический роман XVII века. Король Карл, посмертно уподобленный в ней мученику, стал воплощением идеала контрреволюции, главным «героем» роялистской литературы 40-х годов. Как литературный образ, он близок не только возрожденному жанру католического жития XVI века и галантному роману, но и эпопее XVI—XVII веков, идеализирующей подлинно существовавших монархов Европы. В данном случае идеализировались и строй, и личность, его представлявшая.

Публицисты и поэты революции были многочисленнее и выступали решительнее, чем их противники.

Широчайшее распространение в Англии XVII века получает кальвинистская публицистика, активизируется деятельность кальвинистских проповедников и ораторов, призывающих английский народ на борьбу против монархии в специальных речах и брошюрах, написанных в библейском стиле. Это было отмечено Марксом. Маркс писал: «Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета»².

Вокруг газет, защищавших дело парламента, сгруппировались талантливые журналисты-республиканцы. Буржуазные английские и американские литературоведы и сейчас не могут не поиздеваться над «рыжим» Уокером, публицистом-инdependентом. Они подчеркивают, что торговец скобяным товаром Уокер, лидер independentской прессы, был якобы безграмотен и стиль его выправляли для печати некие неизвестные клерки. Но грубый, разящий стиль Уокера был своеобразен и богат, остро публицистичен.

Уокер писал так, как говорил народ на площадях и солдатских собраниях. Человек проникнутый духом большого восставшего города, он ввел в обиход английской прессы народные выражения беспокойной и активной революционной городской толпы; однажды он сам бросил в открытое окно кареты Карла I свой памфлет, звавший город к оружию.

Поэт Эндриу Марвел (1621—1678) и писатель-профессионал Джордж Уизер (1588—1677) выдвигаются в литературе 40-х годов как противники поэтов-роялистов. Марвел —

¹ Книга вышла под греческим названием «Эйкόν базиликэ» (буквально — «Образ царский», т. е. икона, изображающая короля).

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения, т. I, М., 1948, стр. 213.

один из значительных представителей английской пуританской поэзии XVII века. Этот широко образованный человек посвятил свой недюжинный талант делу республики. Марвел служил республике и как поэт, и как энергичный чиновник, а после 1660 года стал, как и Уизер, одним из деятелей оппозиции Карлу II.

Уизер, еще в 1625 году предрекавший близость решительных перемен в английском обществе (поэма «Пророчество о Британии»), был первым поэтом, пытавшимся обобщить характерные особенности литературного процесса современности. В 1645 году, в своеобразном литературном памфлете «Большой Парнасский совет» Уизер прямо заявил о борьбе между сторонниками «старого» и «нового» в современной английской литературе и наметил программу общественно значимого искусства, построенного на основе пуритански понятого рационализма.

Самым выдающимся представителем революционного лагеря английской литературы 40—50-х годов XVII века был Джон Мильтон¹. Кроме энциклопедических знаний и большого политического опыта, он обладал еще и по-своему целостной политической концепцией. Она нашла выражение в творчестве поэта и публициста революции, каким стал Мильтон в эти годы, перейдя от атаки на епископат к борьбе против монархии.

Принципиальность Мильтона проявлялась и в его отношении к Кромвелю. Писатели республики быстро научились восхвалять «генерала», далее — «лорда-протектора», примерно теми же словами, какими их континентальные коллеги славил европейских венценосцев. Тот же Марвел посвятил Кромвелю оду, в которой пламенно восхищался его подвигами, мудростью, энергией и даже мнимой человечностью. Славя Кромвеля в другой оде, Марвел нападал на его противников из числа республиканцев, недовольных диктаторскими замашками лорда-протектора. Его восторженное отношение к Кромвелю как буржуазному монарху окончательно оформилось в верноподданническом стихотворении на смерть Кромвеля.

Марвел не был одинок. Циничный политикан Э. Уоллер (1606—1687), талантливый юноша Д. Драйден и многие другие преклонялись в своем творчестве перед Кромвелем и его «домом» — Уайтхолом, обраставшим прихвостнями из числа предпримчивых аристократов. При дворе Кромвеля сложился круг

¹ Уже в 40—50-х годах Мильтон приобрел международную известность как публицист английской революции, защитник республики. Позже к этому прибавилась мировая слава Мильтона-поэта. В течение XVIII и первой половины XIX века Мильтон привлекал внимание русских поэтов и критиков. Радищев, Пушкин, Белинский, Чернышевский, Добролюбов высоко ценили Мильтона. Известно около десяти переводов его поэмы «Потерянный рай» на русский язык.

поэтов и писателей, воспевавших «лорда-протектора». С ними был близок и поэт-роялист Уильям Давенант, к тому времени вновь оказавшийся в Англии (он был захвачен в плен при переезде из Франции в Виргинию и затем выпущен по ходатайству своих друзей-аристократов из окружения Кромвеля). С именем Давенанта связано начавшееся в середине 50-х годов возрождение английского театра. Запрещенный в первые годы революции, он был восстановлен стараниями тех кругов республики, которые все более враждебно относились к пуританизму и видели в Кромвеле некоронованного монарха Англии, а в его окружении — новую знать, претендовавшую на жизнь, полную светских удовольствий. В 1656 году героической пьесы Давенанта «Осада Родоса» началась новая страница в истории английского театра, ожившего после пятнадцатилетнего перерыва. Однако связь с традициями английской драматургии эпохи Возрождения временно была утеряна, и не скоро английский театр вернул себе былое общественное и литературное значение¹. В среде новой знати, которая смешалась в 40—50-х годах со знатью родовой, капитулировавшей перед Кромвелем, все более популярными делались галантные романы авантюрного и эротического характера, особенно переводные — испанские и французские.

Однако не придворные литераторы Кромвеля создали те произведения, в которых отразилась великая и бурная эпоха английской революции.

В ходе политической борьбы 40—50-х годов, как уже говорилось выше, сложилась многочисленная демократическая оппозиция, все резче выступавшая против Кромвеля и так называемых «грандов» — военной верхушки, соратников Кромвеля. Именно из этой оппозиционной среды вышел замечательный публицист-левеллер Джон Лильберн (1618—1657), автор горячего и страстного памфлета «Новые цепи Англии». В нем он выступил против первых актов подавления народа, уже совершенных Кромвелем. И тон и стиль Лильберна отличались от стиля Мильтона с его учеными отступлениями и сложным научным аппаратом. Лильберн писал проще, непосредственнее, смелее пользовался всеми характерными выражениями и оборотами речи, которые широко входили в практику английского политического языка 40—50-х годов.

Еще более демократичны по своим идеям и стилю трактаты и памфлеты Джерарда Уинстенли (1609 — ок. 1652). Он был выразителем настроений «диггеров». Его обличительные трактаты («Знамя, поднятое истинными левеллерами» (1649), «Декла-

¹ Наиболее существенное новшество английского театра 50-х годов — первые опыты оперных спектаклей. Давенант участвовал в рождении английской оперы.

рация бедного, угнетенного люда Англии» (1649), «Новогодний подарок парламенту и армии» (1650) и другие) направлены не только против роялистов, но и против сторонников Кромвеля, против нового дворянства и городских богачей.

Важно подчеркнуть тесную связь стиля Уинстенли и Лильберна со стихией народного творчества революционного периода. Пословицы и поговорки, образная стихия, присущая народному творчеству, используются ими широко и непосредственно.

Мильтон выступал в годы революции как публицист индependентов, Лильберн — как выразитель настроений левеллеров, Уинстенли — как представитель диггерского движения; но, несмотря на серьезные и глубокие противоречия, намечавшиеся и усиливавшиеся в ходе событий между этими партиями, и Мильтон, и Лильберн, и Уинстенли могут быть противопоставлены лагерю реакционной литературы и публицистики 40—50-х годов. Всех трех связывало враждебное отношение к феодальной монархии, сознание необходимости ликвидации монархии революционным путем и, наконец, вера в победу над силами феодализма и его союзников.

**Английская
литература
в годы
реставрации
(1660—1688)**

Реставрация 1660 года была подготовлена всей политикой правящих классов Англии в последние годы существования республики. Борьба за власть, шедшая между английскими генералами после смерти Кромвеля, постепенно превращалась в настоящую новую гражданскую войну.

Широкие народные массы были недовольны результатами буржуазной революции. Используя грызню среди лидеров буржуазии и нового дворянства, усиливали свои позиции роялисты, не раз пускавшие в ход демагогические посулы для привлечения на свою сторону обманутого и раздраженного народа.

В создавшейся ситуации буржуазия и новое дворянство стремились к созданию правительства «крепкой руки». Так наметились пути прямого сговора с роялистами, что и привело к восстановлению на престоле династии Стюартов в лице короля Карла II. Реставрация ознаменовалась роялистским террором: жестокие репрессии обрушились на тех, кто был особенно ненавистен эмигрантам-роялистам и их сообщникам из числа пресвитериан.

Но уже в 60-х годах сказались непримиримые противоречия между восстановленной монархией и английской буржуазией. Хотя Карл II и Иаков II были вынуждены искать опоры в среде буржуазии и «нового» дворянства, оба они, как и подкреплявшая их феодально-дворянская знать, стремились к ослаблению парламента, к усилению королевской власти. Антимонархическая оппозиция, опиравшаяся на возрастающее недовольство народных масс, действовала все настойчивее. При этом она искусно использовала неудачи внешней политики Стюартов, их

зависимость от французского абсолютизма, с которым были тесно связаны короли Карл и Иаков Стюарты.

Именно в годы борьбы против реставрированной монархии Стюартов возникли широко распространенные впоследствии политические клочки — виги и тори. Виги — противники Иакова II, выразители интересов буржуазии и нового дворянства, особенно многочисленные в палате общин; тори — партия консервативных крупных землевладельцев — сторонники восстановленной династии, активно способствовавшие ее попыткам ослабить парламент и укрепить королевскую власть в Англии. Опираясь на поддержку тори и французского двора, Иаков в конце 80-х годов попробовал осуществить ряд мер, которые должны были привести к восстановлению католицизма в Англии и усилению консервативного землевладения. Эти меры наносили серьезный ущерб интересам буржуазии и нового дворянства. Политика Иакова вызвала сильное возмущение; волновались и широкие народные массы. Вполне реальной стала возможность нового революционного подъема в стране. Перед такой перспективой тори и виги сочли возможным пойти на компромисс. Организовав дворцовый переворот, они свергли Иакова. Английский престол был передан ими, штатгальтеру Голландии Вильгельму Оранскому — зятю Иакова; с Вильгельмом тори и виги договорились о характере его полномочий и прав, которые были существенно ограничены в пользу парламента (1688—1689).

Английская и американская буржуазные историографии нередко называют этот переворот, подготовленный и проведенный правящими классами Англии, «славной революцией» и противопоставляют ее «великому мятежу», как именуются в буржуазных источниках подлинно революционные события 40-х годов XVII века. На деле события 1688—1689 годов означали компромисс между борющимися классами-собственниками, заключенный для совместного наступления на широкие народные массы.

После 1660 года в английской литературе вновь сложилась активная и поощряемая свыше группа реакционных поэтов, тесно связанная с феодальным дворянством и придворной средой. Ее усилия были направлены на то, чтобы средствами литературы содействовать реставрации абсолютизма во всех областях английской жизни.

Джон Рочестер, Чарлз Бакхерст, Уэнтворт Роскоммон и Джордж Этередж были наиболее типичными представителями возрожденной придворно-аристократической литературы. Анакреонтизм старших «каролинцев» превратился у писателей реставрации в цинизм, мистическая фантастика ранних «метафизиков» — в искусственную ханжескую риторику. Биографии этих писателей пестрят военными и политическими авантюрами, интригами, скандалами и напоминают биографии «каролинцев». Но у нового поколения дворянской молодежи еще сильнее

проявлялся дух стяжательства. В этой среде разнузданность становилась наглой бравадой.

Дворянские писатели больше не предаются романтическим мечтаниям, свойственным «каролинцам». В своей деятельности они руководствуются откровенным политическим и материальным расчетом. В аристократических кругах распространяется влияние философии Гоббса, понятой, впрочем, весьма односторонне — как оправдание погони за материальными ценностями и грубыми наслаждениями.

Влияние системы Гоббса на дворянскую литературу реставрации помогает лучше понять тесную связь восстановленного абсолютизма с крупной буржуазией и новым дворянством, жившемся на революции. В монархии Стюартов эти сословия рассчитывали найти оплот против нового подъема революционного движения. Английские правящие классы, победившие в революции 1648 года, упорно стремились создать свое государство — того «Левиафана», который помог бы им полностью использовать результаты победы над феодальным строем, усилить эксплуатацию народных масс.

Реставрированная в 1660 году монархия Стюартов явилась для английской аристократии удобной формой сделки с буржуазией и новым дворянством. Вместе с ними она получала возможность временно опять приобщиться к власти. Развитие буржуазных отношений не было серьезно задержано реставрацией. Все больше капитализировалось и английское дворянство в целом, особенно земледельческая знать. Она охотно изучала науку обогащения правящих классов и подавления народных масс, изложенную Гоббсом.

Наряду с барской разнузданностью в писателях реставрации появляется торгашеская расчетливость; их сухой рационализм — дурная копия с французского рационализма, лишенная его творческих черт. Это сказалось и в их теоретических воззрениях на искусство, изложенных наиболее полно Рочестером и Роскоммоном — поощрителями английского придворного классицизма 60—70-х годов XVII века.

В поэмах и романах реставрации расцвел аристократический «героизм», который настойчиво разоблачал Мильтон в «Потерянном рае» и в «Возвращенном рае».

Особенно характерным воплощением этого лжегероизма была «героическая драма» Джона Драйдена — драматический жанр, основанный на классицистической теории трагедии и порожденный реставрацией.

После крушения республики Драйден самым циническим образом переметнулся на сторону реставрации. Еще в 1659 году он оплакивал смерть Кромвеля в «Героических стансах», посвященных этому событию, а в 1660 году в оде «Звезда, вновь

взошедшая» приветствовал возвращение Карла II в Лондон. Уже в 60-х годах Драйден стал одним из наиболее известных драматургов и поэтов реставрированной монархии: в дальнейшем его жизнь довольно тесно была связана с жизнью двора, с борьбой придворных группировок.

Автор большого числа комедий и трагедий, снискавших ему популярность в английском театре 60—70-х годов, Драйден стремился создать новый тип зрелища, который отвечал бы требованиям театральной публики, в значительной степени находившейся под воздействием аристократических воззрений на искусство (пуритане продолжали свою борьбу с театром и в эти годы). В этих поисках и родилась «героическая драма» Драйдена, теорию которой он развил в «Опыте о героической драме», приложенном к изданию «Осады Гренады» (1672); эта пьеса Драйдена была образцом нового жанра.

Драйден, указывая на то, что он использует традиции и Давенанта, и французского театра XVII века, подчеркивал, что «героическая драма» — это «имитация в миниатюре героической поэмы». Этим объясняется декламационный, а не действенный характер «героической драмы» Драйдена и ее органическая связь с типичным для английской литературы XVII века жанром «героической поэмы» (в борьбе с ним создал Мильтон свою поэму «Потерянный рай») и с галантным романом XVII века. «Героическая драма» Драйдена была уходом от подлинной драматической традиции английского театра¹.

Подчеркивая связь своей «героической драмы» с эпической традицией, Драйден отказался от традиционного для английской драмы белого пятиударного стиха (обычно передаваемого в русских переводах пятистопным ямбом) и перешел к парно рифмованному стиху (так называемая «героическая строфа»).

Однако «героическая драма», прошумев в эпоху Драйдена, не привилась в национальной традиции английской драматургии. Ее искусственность, напыщенность, внешняя эффектность мешали развитию тех серьезных и значительных сюжетов, за которые подчас брался Драйден.

Драйден описывал трагические эпизоды гибели американских народов, истребляемых испанцами (пьеса «Император Индии», 1668), судьбы древних государств, сопротивляющихся натиску западноевропейского феодализма (пьеса «Падение Гренады», 1672), повествовал о рождении новых держав (пьеса из истории Индии «Ауренг-Зеб», 1676), но он не пытался, да и не мог отразить подлинно героическое или драматическое содержание этих исторических событий.

¹ В известной мере «героическая драма» связана и с ранним этапом развития оперы в Англии.

Галантный авантюрист-аристократ под античным и восточным псевдонимом стал главным действующим лицом «героической драмы» Драйдена. «Герой» Драйдена, чаще всего — честолюбец, сладострастник, стяжатель, прикрывающий свои истинные намерения пышными декларациями, как бы продолжение лирического героя из песен Лоулейса: джентльмен Лоулейса, продавая свою шпагу кому угодно, тоже хотел, чтобы в нем видели странствующего рыцаря, а не просто наемника. Персонажи пьес Драйдена — идеализированные светские дамы и кавалеры. Самую жизнь английской аристократии Драйден пытался стилизовать в духе рыцарской романтики, причем все более широко использовал (в своей классицистической манере) элементы прециозной эстетики. Особенно ощутимо это проявилось в ложно-патетической витиеватости, присущей языку поэта.

Драйден не затруднял себя поисками новых и оригинальных сюжетов. Он охотно отказывался от национальной английской тематики и заимствовал содержание и образы для своей драматургии из других европейских литератур, предпочтительно выбирая произведения, популярные в придворной аристократической среде. Легкость, с которой он отказывался от национального своеобразия в сюжете и форме, переносил в английскую литературу чуждые ей явления, свидетельствовала о его принадлежности к космополитической придворной цивилизации XVII века.

Большинство конфликтов в так называемых «героических пьесах» Драйдена строится на борьбе «страсти» и «долга». Но «долг» в «героической драме» Драйдена нечто глубоко личное, скорее «честь», куртуазная традиция, прикрывающая одну из форм буржуазного «частного интереса», слуга которого был Драйден, в равной степени как и слугой реставрированной английской монархии. Драйден был одним из тех писателей, которые, подчинившись английской аристократической реакции 60—80-х годов XVII века, загубили и изуродовали свой талант. О художественном даровании Драйдена свидетельствуют его блестящие переводы из Боккаччо, Горация, Овидия, Ювенала, его стихотворные сатиры (например, «Медаль», 1662; «Вера Мирянина», 1667). Выступая в них защитником реставрированной монархии и высмеивая политиков-вигов, пуританских проповедников и сектантов-ханжей, поэт объективно разоблачал корыстолюбие и лицемерие последних. Драйден считал, что представители английской буржуазии, критиковавшие разврат и расточительность аристократии, не имеют права изображать себя праведниками, так как всем известны их собственные стяжательство, алчность и лживость.

В отличие от «героических драм» Драйдена с их эффектной декламацией и условными характерами английская комедия времен реставрации показывала английскую действительность

гораздо шире и прозаичнее, отражая многие существенные ее стороны. Жизнь английской знати — городской и деревенской, аристократической и буржуазной — проходила перед зрителем английской комедии 70—80-х годов в смешных, нередко до непристойности грубых сценах, довольно точно воспроизводивших цинизм и распущенность той социальной среды, которую изображала комедия.

**Уильям
Уичерли
(1642—1716)**

Характерным представителем английской комедии этих лет был Уильям Уичерли.

Комедии Уичерли, снискавшие ему популярность в светских кругах, относятся к 70-м годам XVII века. В них отчетливо вырисовывается образ «героя» Уичерли — аристократа, циника, холодного, самовлюбленного эгоиста, думающего прежде всего об удовлетворении собственных желаний.

«Герой» комедии Уичерли в равной степени может быть и человеком дворянского происхождения, и представителем крупной буржуазии, но это всегда — отталкивающее, аморальное, подлое существо. Таков, например, герой комедии Уичерли «Деревенская жена», пресыщенный лондонскими похождениями молодой распутник, который на свой лад развлекается в деревне, заводя шашни с женами своих соседей. Главный «комизм» пьесы состоит в целой серии непристойных намеков и грубом обыгрывании всевозможных фривольных сцен. В этом Уичерли видел приманку для зрителей.

Английская комедия реставрации, как правило, — любовная комедия. Но человеческие переживания и чувства в ней снижены и опошлены. Якобы материалистический подход писателей реставрации к человеку приводит их к грубейшему натурализму, на деле уничтожающему человека. Пороки английского аристократического общества они приписывают всему английскому обществу в целом. Однако нельзя пройти мимо объективного значения комедии 70—80-х годов как явления безусловно важного в развитии английского театра, в развитии английской литературы в целом. Типы английской действительности, денежные отношения, корысть, чудовищно выросшая власть золота, опустошенность и безнравственность высших кругов английского общества, моральное падение знати — все это было обрисовано в лучших комедиях Уичерли и его современника Конгрива с большим художественным мастерством. Искусство развития сюжета, подлинная живость диалога, яркость языка, причем нередко засоренного грубыми и умышленно примитивными выражениями и оборотами, придавали острому сатирическим коллизиям комедий Уичерли особую убедительность, способствовали их устойчивой популярности, свидетельствовали против ханжества и лицемерия, которые все шире распространялись в английском обществе вместе с неослабным влиянием различных

сект и вероучений на общественное мнение послереволюционной Англии. Резко очерчены социальные типы действующих лиц комедии 70—80-х годов XVII века — развратник-аристократ, грубый кутила и авантюрист, неудержимая в своих грубых страстях светская дама, слуги, отлично понимающие своих господ. В силу всех этих качеств комедия конца XVII века заняла заметное место в развитии сатирических традиций английской литературы. Легко проследить ее связь с английским просветительским реализмом, с манерой критического изображения английской высшей среды в комедиях и романах XVII века.

И Драйден и Уичерли охотно пользовались в своем творчестве некоторыми формальными сторонами классицистической эстетики. Драйдену это нужно было для того, чтобы создать иллюзию героичности, возвышенности английского абсолютистского строя. Но в противоположность более ранним защитникам английской монархии, поэтам «метафизикам» и «каролинцам», которые охотнее обращались к мистике и богословию, к средневековой морали вассала, преданного своему сюзерену, Драйден прибегал и к доводам рационалистического характера. В этом сказывались буржуазные тенденции его творчества. В целом классицистическая теория Драйдена была близка эстетическим воззрениям Гоббса, еще в середине 50-х годов XVII века выдвигавшего перед писателями английской эмиграции задачу: создать литературу, которая в классицистическом духе прославит идею монархического строя, основанного в отличие от феодально-абсолютистского строя на примате буржуазных интересов.

В борьбе против чуждой народу литературы феодально-абсолютистской реакции в 60—70-х годах XVII века развивалась и крепла литература, отражавшая враждебное отношение к монархии и аристократии.

Глубокое недовольство реставрацией охватывало прежде всего народные массы — крестьянство и городскую бедноту. Но распространялось оно и на широкие круги буржуазии и нового дворянства, которые были обеспокоены попытками королевской власти восстановить абсолютизм во всей его полноте.

В таких условиях действовали в 60—70-х годах писатели, все решительнее и настойчивее критиковавшие реставрацию, аристократический строй и его культуру, враждебную и чуждую народу. Самыми значительными представителями передовой английской литературы этого периода (1660—1688) стали Мильтон и Джон Бэньян. В их произведениях противоречиво, но мощно отразился исторический опыт народных масс, нараставший протест против нового закабаления, против усиления гнева и эксплуатации.

Джон Бэньян
(1628—1686)

Джон Бэньян родился в 1628 году в бедной крестьянской семье. Совсем молодым человеком Бэньян в поисках заработка пошел в солдаты и участвовал в гражданской войне.

В 1649 году Бэньян оставляет военную службу и добывает себе хлеб ремеслом лудильщика. Затем он становится проповедником, членом одной из многочисленных сект 50-х годов.

Бэньян оказался одной из первых жертв контрреволюционного террора восстановленной монархии. В 1660 году он был схвачен полицией реставрации на одной из тайных сходов пуританских агитаторов. За отказ подписать обязательство о прекращении проповеднической деятельности Бэньян был брошен в тюрьму. Он вышел из нее только через двенадцать лет.

В тюрьме Бэньян стал записывать проповеди, которые ему хотелось произнести для своих слушателей. Так создавались его первые печатные проповеди и памфлеты. Работа над ними была как бы подготовкой к его литературной деятельности.

Выйдя на свободу, Бэньян возвратился к своей деятельности проповедника, но уже через три года вновь попал в заключение, на этот раз длившееся полгода. По преданию, именно в это время Бэньян начал писать повесть «Путь паломника» (вышла в свет в 1678 году).

Ценность повести Бэньяна — в довольно широком критическом изображении английской жизни, которого нет у других английских писателей 70—80-х годов XVII века. За аллегорическими именами и названиями, имеющими значение характеристик (мистер Жизнеумудр, мистер Многослов, МалOVER, Град Разрушения и т. п.), проступают реальные типы и стороны английской действительности.

Картина современности нарисована в повести Бэньяна пером сильного и уверенного в своей правоте художника. Христиан, его семья и друзья, его наставник Евангелист и его постоянные спутники Верный и Надеющийся — это люди пуританских общин XVII века, противостоящие враждебному миру поборников реставрации. Последние представлены как скопище стяжателей, трусов, невежд, насильников и палачей¹.

Этот враждебный Бэньяну мир правящих классов Англии особенно наглядно и полно показан в сценах, рисующих город Тщеславия, в центре которого шумит ярмарка Тщеславия. Здесь скупые на краски описания Бэньяна приобретают большую типизирующую силу и выразительность. Не случайно двести лет

¹ Книга Бэньяна получила широкую международную известность. В XVIII веке ее переводили в России. Летом 1835 года за стихотворную обработку «Пути паломника» взялся А. С. Пушкин. Видимо, великий русский поэт хотел дать вольное сокращенное изложение сюжета Бэньяна, освободив его от сектантской тенденции.

спустя эти страницы так восхищали Теккерей¹. В своей знаменитой «Ярмарке Тщеславия» Теккерей как бы продолжил и поднял на новую ступень обличительную антибуржуазную тенденцию замечательной народной книги Бэньяна. Однако искренняя и убедительная сила обличения, вдохновлявшая наиболее сильные места книги Бэньяна, снижается сложной системой аллегорий, к которым постоянно обращается писатель. Религиозный аллегоризм «Пути паломника», свойственный Бэньяну — проповеднику-сектанту, — обедняет и сушит повествование.

Антибуржуазные тенденции усилились во второй повести Бэньяна «Жизнь и смерть мистера Бэдмена» (1680). Повесть представляет собой написанную в форме диалога историю английского дельца конца XVII столетия, «дурного человека», как видно уже из фамилии, данной ему Бэньяном (Badman — буквально «плохой человек», «злой человек»).

Последнее крупное произведение Бэньяна — аллегорическая повесть «Священная война» (1681). Наименее значительная из повестей Бэньяна, она интересна главным образом своими батальными сценами, в которых Бэньян непосредственно и живо воспроизвел гражданскую войну 40-х годов (свидетелем которой он был) и победу революционной армии над войсками феодально-абсолютистской реакции.

Настойчивая кальвинистская тенденция, пронизывающая всю эту повесть, лишает ее художественной силы, накладывает отпечаток ханжества даже на самые ее сильные эпизоды, звучавшие в годы реставрации как грозное напоминание о революционных битвах 40—50-х годов.

К писателям, резко осуждавшим реставрацию, примкнул в своих поздних сатирах и Бетлер.

**Семюэль
Бетлер
(1612—1681)**

Семюэль Бетлер до реставрации не пользовался большой известностью. Он вошел в литературу как автор незаконченной поэмы «Гудибрас» (1663—1678), в которой нашли развитие реалистические тенденции, намечившиеся еще в ранних его литературных опытах — «Характерах».

Бетлер был противником буржуазной революции и особенно пуританизма. В годы республики он вел неприметную жизнь мелкого чиновника, накапливая запас наблюдений над бытом и нравами английской буржуазии и нового дворянства. Этому помогло то обстоятельство, что в течение некоторого времени Бетлер служил в семье полковника Льюка, офицера армии Кромвеля, известного своей приверженностью делу пресвитерианства.

¹ Отсюда название лучшего романа Теккерей — «Ярмарка Тщеславия» (1848).

Есть основания предполагать, что именно сэръ Льюк послужил прообразом пуританина Гудибраса — комического героя поэмы Бетлера.

Следуя традиции романа Сервантеса, уже известного в Англии, Бетлер изображает диковинные приключения Гудибраса — этого рыцаря пуританизма, и его сподвижника Ральфо. В их спорах и расприх можно узнать остроумную сатиру на борьбу пресвитериан с индипендентами. Но то, что еще недавно было исторической драмой английской политической жизни, стало теперь материалом для сатиры. В ней в равной степени были осмеяны и пресвитериане — в данном случае сам Гудибрас — и индипенденты, карикатурой на которых выгладит в отдельных местах поэмы Ральфо. Ссоры и распри между Гудибрасом и его оруженосцем не мешают им оставаться неразлучными; предлоги для раздоров столь же смехотворны и глупы, как и все поведение «героев» поэмы Бетлера.

Умышленно снижая тему революции, создавая злые карикатуры на ее участников, Бетлер резко обличал истинные пороки пуританизма. Однако нельзя видеть в поэме Бетлера выступление против пуританизма вообще. Не случайно ее «герой» сэръ Гудибрас — карикатура на пуританского судью. Бетлер выступал против лицемерия пуританской знати, особенно отвратительной в своем ханжестве, стремящейся прикрыть стяжательство цитатами из Библии и ссылками на «предопределение».

Антинародность пуританской знати, ее попытки навязать свою власть народу, оболванить его на свой лад высмеяны в главном эпизоде поэмы. Бетлер повествует о том, как Гудибрас, ревностный противник народных праздников с их неприужденным весельем, пробует разогнать толпу развлекающихся крестьян. Поводом для возмущения Гудибраса оказалась медвежья травля — любимое зрелище английского простолюдинья.

Но напрасно пуританский рыцарь и его оруженосец пытаются помешать народному веселью. Им приходится выдерживать комическую баталию с многочисленными любителями этого зрелища.

Гудибрас и Ральфо терпят позорную неудачу: «веселая Англия», против которой они ополчились, торжествует победу, берет их в плен и сажает в колодки, чтобы наказать за непрошенное вмешательство. Впрочем, такое суровое наказание постигает Ральфо и Гудибраса только потому, что перед этим они сами не постеснялись заковать в колодки хромого скрипача Кроудеро, показавшегося им нераскаившимся грешником.

Гудибрас, сидя в колодках, утешается тем, что его бессмертная душа все равно свободна. Но на Ральфо, человека практического ума, пресвитерианские утешения не производят

должного впечатления, и между господином и слугой завязывается один из многочисленных диспутов.

В последующих эпизодах поэмы основным объектом сатиры Бетлера становится алчность, стяжательство пуритан, воплощенное в сребролюбивом Гудибрасе. Его и Ральфо освобождают из колодоса некая вдова, чей солидный капитал прельщает Гудибраса. Старый лицемер долго скрывает истинную причину своего внимания к вдове, но она заставляет его признаться во всем: слуги вдовы, наряженные ведьмами и домовыми, врываются к спящему Гудибрасу и выпытывают у него правду. Следует комическая потасовка, и снова пуританский рыцарь и его оруженосец побиты и опозорены.

Однако поэма Бетлера нередко звучит и вполне серьезно, сурово. Оторвавшись от приключений двух пуританских пройдох, автор посвящает целую главу рассказу о борьбе партий, раздиравшей Англию во время гражданской войны. Здесь Бетлер уже не насмешник, а поэт-патриот. С горькой иронией повествует он о бедствиях своей родины и о том, как различные группировки буржуазии и дворянства, враждующие друг с другом, стремятся использовать народ в своих интересах, обмануть его, выдать себя за истинных защитников Англии. В торжестве роялистов Бетлер ошибочно видит полное восстановление дореволюционного строя, и это доказывает, с его точки зрения, бессмысленность человеческой истории, вновь вернувшейся к пройденному этапу.

Несмотря на противоречивость «Гудибраса», поэма была воспринята в кругах феодально-аристократической реакции как выступление против поверженного республиканского режима, как проявление роялистских симпатий ее автора. На некоторое время Бетлер сделался модным писателем: моду на него завел сам Карл II, уверявший своих придворных, что он «не расстанется» с экземпляром поэмы. Свободный, живой, грубоватый стих поэмы, опирающийся на традиции народной поэзии и на манеру «Кентерберийских рассказов» Чосера, вызвал много подражаний.

Лавры придворного поэта не прельстили Бетлера. Позже он стал автором нескольких сатирических поэм, направленных против реставрированной монархии. В них он осуждал и разоблачал светское общество, придворные круги, ученых холопов восстановленной династии. Сатиры позднего Бетлера, доживавшего свой век в бедности и одиночестве, отмечены нарастающим пессимизмом, болезненным сарказмом, безнадежностью, — это особенно сказывается в «Сатире на слабость и злополучие человека».

В основе горького пессимизма Бетлера лежит глубокое разочарование и в буржуазной Англии, которую он видел в 40—50-х годах, и в реставрации. Ни один из правящих классов, спо-

ривших за власть, не привлекал поэта. Осмеивая и разоблачая буржуазию и новое дворянство, поэт не стал льстецом Стюартов.

В своей критике реставрированного режима Стюартов Бетлер приближается к тем передовым английским писателям конца XVII века, которые выступили как противники восстановления королевского строя. Реалистические тенденции его сатиры связывают поэта с развитием реалистического направления в английской литературе XVIII века, в частности со Свифтом. Великий английский сатирик, бесконечно более значительный, чем пессимист и насмешник Бетлер, в известной степени использовал опыт этого мастера комической поэзии.

* * *

Английская литература XVII века — важный этап в развитии всего английского литературного процесса. В те годы, когда на крови и страданиях народа закладывались основы буржуазной Англии, выдающиеся английские писатели, публицисты и поэты XVII века создали произведения, в которых отразился исторический опыт народных масс, испытавших ломку старого феодального уклада и рост буржуазных отношений. Прогрессивная английская литература средних веков и эпохи Возрождения, крепнувшая и развивавшаяся в борьбе против феодализма, располагала сильными художественными средствами для изображения конфликтов английской действительности XIV—XVI веков. В XVII веке передовые английские писатели научились еще правдивее и беспощаднее изображать феодальную реакцию, разгромленную народом в битвах 40—50-х годов. Вместе с этим они все глубже осмыслили нарождавшиеся буржуазные отношения, выступая с их критикой.

Джоффри Чосер еще в XIV веке показал представителей грабительской английской буржуазии. Томас Мор в «Утопии», Шекспир в «Венецианском купце» и «Тимоне Афинском» осудили укрепляющуюся власть денег. Бен Джонсон в «Вольпоне» заклеймил стяжательскую сущность английского буржуа — скопидома и лицемера. Обобщенное осуждение возникающего буржуазного строя было дано в памфлетах Уинстенли и запечатлелось в описаниях «Ярмарки Тщеславия» Бэньяна. Английские реалисты XVIII века, школа великих романистов XIX столетия — вот продолжатели традиций, возникших в английской литературе XVII века.

Мильтон

(1608—1674)

Жизнь Мильтона

Джон Мильтон родился в 1608 году в семье лондонского нотариуса. Отец Мильтона, убежденный пуританин, воспитывал сына в кальвинистских традициях. Начальное образование и первые литературные впечатления Мильтон получил в школе при церкви св. Павла в Лондоне, находившейся в руках рьяных защитников дела пуритан — Джиллов. Последние оказали значительное влияние на формирование мировоззрения и литературных вкусов подростка.

Затем Мильтон, как большинство сыновей из зажиточных пуританских семейств, попал в Кембридж — уже в те годы гнездо пуританского вольнодумства и антимонархических настроений, нередко вызывавшее гнев Якова и Карла Стюартов.

В Кембридже молодой Мильтон втянулся в борьбу между студентами, сочувствующими парламенту (к их числу принадлежал и Мильтон), и сторонниками феодально-аристократической реакции, которые здесь были в меньшинстве, но действовали весьма настойчиво. Из-за какого-то политического столкновения с преподавателем Мильтон был даже временно исключен из университета, что не помешало ему закончить курс с отличием.

К этому времени отец Мильтона приобрел неподалеку от Лондона имение Гортон. Здесь Мильтон провел несколько лет в упорных занятиях. Очевидно, он готовился в эти годы к профессии священника, от которой впоследствии отказался.

В 1638 году Мильтон оставил Гортон для поездки по Европе. Он побывал во Франции, надолго задержался в Италии, где мог существенно пополнить свои знания в области классической филологии и итальянской литературы. Жизнь в Италии закончилась неожиданно: получив вести из Англии, где уже близились революционные события, Мильтон возвратился домой. Он принял участие в политической борьбе, сначала выступив как публицист против епископа, но постепенно укрепил свои связи с индипендентами. В середине 40-х годов Мильтон сблизился с ведущими кругами индипендентов, а с конца 40-х годов стал прямым исполнителем их поручений. В 50-х годах Мильтон выполняет огромную работу «Латинского секретаря» индипендентской республики — консультанта по вопросам международной политики. От непосильного труда слабеет и гибнет зрение Мильтона, но, не считаясь ни с состоянием здоровья, ни с угрозами врагов, он продолжает свою деятельность. Реставрация 1660 го-

да поставила поэта в тяжкие условия. Ему грозила смертная казнь, контрибуция разорила его. В своих памфлетах роялисты постоянно и невозбранно высмеивали и оскорбляли защитника республики, который почти в нищете продолжал борьбу против феодально-аристократической реакции, временно победившей в 60-х годах. Его поэтическая деятельность в 60—70-х годах — период создания наиболее значительных художественных произведений, новый этап творчества слепого поэта. Преследуемый врагами, но не сломленный, не запуганный, он продолжал сохранять глубокую веру в конечное торжество республиканского строя. Умер Мильтон в 1674 году.

**Первый и
второй
периоды
творчества
Мильтона
(1620—1630)**

Ранние произведения Мильтона, относящиеся к 20-м и 30-м годам, менее значительны, чем его публицистика и поэзия 60—70-х годов. Поэтому целесообразно объединить поэзию Мильтона 20—30-х годов в общем обзоре.

Уже в Кембридже (1626—1632)¹ Мильтон занимался поэзией с настойчивостью и увлечением профессионала, а не просто школяра, участвующего в традиционных университетских литературных забавах. Группа латинских и английских стихотворений, относящихся к этим годам, дает основание говорить о наличии определенного направления в творчестве молодого поэта: он был явно враждебен поэтам-«метафизикам», чье искусство прямо или косвенно вдохновлялось придворной реакцией, и ориентировался на традиции кальвинистской поэзии как английской (братья Флетчеры), так и французской (дю Бартаc).

Ранним стихам Мильтона не хватает обобщений, подлинного поэтического своеобразия, большой тематики. При всем том в них уже чувствуется интерес молодого автора к политическим событиям. В латинской поэме «На 5 ноября»² Мильтон показал себя противником феодально-католической реакции и папского Рима, чьи козни против Англии разоблачаются поэтом. В другом латинском стихотворении («Элегия к Юнгу») Мильтон обеспокоен тем, что король Яков не спешит помочь протестантам Германии, гонимым католической реакцией, плохо защищает интересы реформированной церкви.

Во время жизни в Гортоне Мильтон написал два стихотворения, которые как бы составляют поэму-диптих: «L'Allegro»³ и

¹ По другим данным — 1625—1629 годы.

² Имеется в виду так называемый «Заговор 5 ноября», или «Пороховой заговор», в котором участвовали католики, стремившиеся вызвать смуту в Англии, ослабить страну в интересах континентальной испано-австрийской реакции.

³ Жизнерадостный (итал.).

и «Il Penseroso»¹, и две пьесы для любительских спектаклей в усадьбах соседей: «Аркадцы» (1634) и «Комус» (1637).

В центре произведений, написанных в Гортоне, стоит проблема нового человека, глубоко интересующая молодого Мильтона. Ей посвящены и философские сочинения университетских лет на латинском языке. Уже тогда Мильтон создает идеальный, с его точки зрения, образ гуманиста, ученого, не отгородившегося от острых вопросов современной жизни, а решающего их. В стихотворениях «L'Allegro» и «Il Penseroso» Мильтон, обращаясь к традициям английского фольклора и литературы английского Возрождения, намечает черты своего героя. Это образованный, серьезный и вместе с тем жизнерадостный юноша, противопоставленный развратникам и меланхоликам — «героям» упадочной литературы феодально-аристократической реакции².

В противоположность трагическому герою позднего английского Ренессанса, в противоположность лирическому герою Донна, чувствующему себя жалкой игрушкой в руках всевластной и слепой фортуны, Мильтон рисует образы, которыми провозглашает согласие чувств и разума при бесспорном первенстве разума. Эта идея настойчиво проводится в небольшой лирической пьесе в стихах «Комус».

Всесильный повелитель лесов и дебрей, дух распущенного веселья и необузданных страстей, Комус хочет соблазнить чистую и невинную девушку, заблудившуюся в его лесных владениях. Братья девушки, руководимые Добрым Гением, вырывают сестру из рук Комуса. Но и до их появления в чертогах Комуса ни самому Комусу, ни его свите — стае полулюдей-полускотов — не удается сломить волю девушки своими домогательствами и запугиванием. Девушка с презрением отвергает все предложения и обещания Комуса. «Комус» свидетельствует о значительном поэтическом развитии Мильтона. Молодой поэт мастерски передал очарование лесной природы, проявил большое стихотворное мастерство, тонкое чувство английского языка. Образ стойкой девушки уверенно противопоставлен образу разгульного демонического Комуса. Намечены и характеры братьев: старший — убежденный противник разврата и легкомыслия; он молодой ученый, при случае умеющий постоять за себя со шпагой в руках; младший — отзывчивый и мягкий юноша, восприимчивый, впечатлительный и во всем послушно следующий за старшим братом.

¹ Задумчивый (*итал.*).

² Согласно другим толкованиям, «Жизнерадостный» и «Задумчивый» — портреты двух юношей с различными характерами, некое противопоставление.

Однако сам разум, воспетый Мильтоном в этой пьесе и воплощенный в образах девушки и ее братьев, уже отличается от разума бунтарских гениев Ренессанса. Это разум, покорный «законом природы», которая для Мильтона в те годы была проявлением божества, понятого почти в пантеистическом духе. Дидактическая морализаторская тенденция «Комуса» явственно говорит об усилении пуританских элементов в мировоззрении молодого Мильтона.

Политические тирады «Комуса» направлены против аристократии и введены в пьесу вполне сознательно: еще до революции, продолжая развивать взгляды, высказанные в латинских кембриджских сочинениях, Мильтон бичевал разгул и разврат, гедонистический эгоизм каролинской поэзии и драматургии.

Политическая пуританская тенденция особенно ощутима в эпитафии-элегии «Люсидас». Оплакивая безвременную смерть своего друга Кинга, Мильтон подчеркивает, что в Кинге погиб борец против епископата — и в то самое время, когда он мог проявить свою доблесть в близящейся битве за будущее Англии.

В 1638 году Мильтон отправляется в свое путешествие по Европе.

В Италии он увидел не только страну великой старинной культуры и приветливых салонных поэтов, но и страну, расплывавшуюся в феодально-католической реакции.

Картина итальянской действительности 30-х годов XVII века показывала Мильтону, какая участь ожидает страну, где побеждают реакционные силы. Из этого исторического примера Мильтон, видимо, сделал для себя очень решительные выводы. Не случайно он так внезапно покинул Италию, чтобы у себя на родине принять участие в борьбе со зреющим заговором реакционных сил.

Третий период творчества Мильтона (1640—1660) Начинается новый период творческого развития Мильтона — эпоха бурной политической борьбы. Как писатель-публицист он закалился, приобрел огромный политический опыт, участвуя в решительной схватке с феодально-абсолютистской реакцией, пытавшейся всеми силами подавить освободительное движение английского народа, возглавленное в то время буржуазией и «джентри».

Трактаты, статьи и исследования Мильтона-публициста настолько богаты художественным материалом и так образны, что их следует отнести к значительным явлениям английской прозы XVII века.

Универсальная по своему характеру проза Мильтона — проза поэта, ученого, политика, публициста — много дает и для понимания историко-культурных особенностей буржуазной ан-

глийской революции, и для уяснения очень важных проблем творчества Мильтона-поэта.

Основываясь на истории европейских религиозных движений XIV—XVI веков и раннего христианства, Милтон подверг обличительной критике англиканство, призвал к уничтожению епископата как одного из самых верных охранителей абсолютизма.

Трактаты, обличающие епископальную церковь, были проникнуты духом протеста против насилия над человеческой совестью; тот же протест питает патетичную и страстную аргументацию трактатов Мильтона о разводе¹, провозглашающих идеи, не раз высказанные великими художниками Ренессанса. Милтон отстаивает право человека на свободный выбор подруги, «помощницы». Хотя поэт и считал, что мужчина стоит выше женщины («первый среди двух равных»), но в целом трактовка любви в его книге была близка к тому высоко гуманистическому взгляду на любовь, который сложился в XVI веке в творениях европейских гуманистов. Милтон смело и просто изложил учение о взаимно связывающем, всеобъемлющем чувстве любви, напоминавшее философию любви Шекспира, Ронсара, Лопе де Вега.

Среди ранних трактатов Мильтона особенно значительное место занимает «Ареопагитика» (1644) — пылкое выступление в защиту свободы печати. Однако, требуя свободы для проповеди передовой мысли, Милтон отказывал в этой свободе католицизму — с его точки зрения, не только ложному, но и глубоко развращающему учению, доказавшему свою бесчеловечность всей деятельностью своих новейших поборников — иезуитов.

Милтон полагал, что человек должен в своей жизни — частной и общественной — повиноваться «естественным» законам, законам природы. Натурфилософия Мильтона была далеко не нова и не оригинальна; но в 40-е годы XVII века в Англии никто не проповедовал ее так настойчиво, как Милтон. По его представлению, «добродетель» заключалась именно в следовании этим «законам природы», что во многом не совпадало с требованиями канонической христианской добродетели. Как воспитать «добродетельного» человека, — об этом Милтон подробно писал в своем педагогическом трактате «О воспитании» (1644), несомненно, очень близком к педагогическим учениям мыслителей зрелого Ренессанса: суждения о «добродетели» уже в 40-е годы складываются в работах Мильтона в систему великолепно выраженных антифеодалных идей. Важнейшей «добродетелью» поэт считает борьбу против феодального строя.

¹ «Учение о разводе», 1643; «Суждение Мартина Букера относительно развода», 1644; «Тетрахордон», 1644; «Коластерион», 1654.

С середины 40-х годов (начиная с «Ареопагитики») Мильтон все дальше отходит от пресвитерианства. Он не только видит бессилие пресвитерианства в борьбе против роялистов, но и убеждается в тираннических тенденциях его руководящих кругов. Пресвитериан обличала «Ареопагитика» Мильтона, в значительной степени к ним относился и сонет «Против новых насильников совести» (1646). Будучи последовательным противником феодальной реакции, Мильтон заклеил пресвитериан, изменивших великому делу очищения Англии от тиранов, и сблизился с индепендентами, в которых признал более смелых вершителей судеб Англии. Этот важнейший период в жизни Мильтона нашел отражение в двух больших работах: «Обязанности государей и правительств» (1649) и «Иконоборец» (1649).

Обе книги 1649 года — переосмысление Мильтоном истории процесса над Карлом I и казни короля. Они порождены той идейной борьбой, которая с 1649 года разгоралась вокруг вопроса о подсудности и ответственности монарха. Первая книга («Обязанности государей»), написанная до казни, но появившаяся после нее, обосновала исторически и юридически казнь короля. «Иконоборец» разоблачал роялистскую фальшивку — «Королевский образ» — собрание якобы подлинных бумаг Карла I, изготовленных священником Годеном и оправдывавших, возвеличивавших короля. «Иконоборец» Мильтона был написан по специальному заказу индепендентов, для того чтобы разрушить быстро складывавшуюся легенду о «мученике Карле». В «Иконоборце» Мильтон резко выступил против пресвитериан. Он обвинял их в ложном милосердии, которое они напрасно проявляют к Карлу I. Подобное милосердие, с точки зрения Мильтона, — на деле жестокость и преступление против народа, судьбой которого они готовы рисковать, чтобы спасти короля и выиграть выгодную для них двусмысленную политическую игру.

Так Мильтон учил своих современников ненавидеть до конца, сам научившись этому, вероятно, не без сложных внутренних конфликтов.

Пламенная антиабсолютистская филиппика Мильтона грозным эхом отозвалась на континенте. «Иконоборец» прозвучал не только как обличение монархии и оправдание суда над ней, но и как обоснование суверенного права народа. К борьбе за это право на континенте звала книга Мильтона, пропагандировавшая идею гражданской войны против тирана. И эмиграция, осевшая в Голландии и Франции, и европейские монархи (особенно во Франции, Испании и Италии) были крайне обеспокоены успехом книги Мильтона. Так как «Иконоборец» бил и по континентальной реакции, то против Мильтона выдвинули самого серьезного противника, какого могли найти эмигранты

и французский абсолютизм, — богослова и правоведа, лейденского профессора Сальмазия-Сомэза. Ему и группе его ближайших сотрудников поручено было не только обесславить и разгромить Мильтона, но и очернить молодую английскую республику. Этой задаче и была посвящена книга Сальмазия «Защита короля Карла I» (1649). В ответ на нее Мильтон печатает трактат «Защита английского народа» (1650).

Против нового трактата Мильтона выступила целая банда памфлетистов, нанятая роялистами: дю Мулен, А. Мор, Бромголл, Роулэнд и другие. Отвечая им, Мильтон выпустил «Вторую защиту английского народа» (1654) и трактат «В защиту себя» (1655).

Именно «Защиты» принесли Мильтону славу признанного корифея европейской публицистики 50-х годов. «Защита английского народа» выдержала пять изданий в течение 1650—1651 годов, «Вторая защита» — три. В «Защитах» Мильтон показывал, что может сделать свободный народ, отстаивая свои завоевания, и какими жалкими пигмеями выглядят Сальмазий и эмигранты рядом с народом — восставшим от векового сна Самсоном.

«Вторая защита» появилась через четыре года после «Защиты английского народа». В ней Мильтон создает героическую картину славных событий гражданской войны и в то же время гневно обличает своих соотечественников в том, что они слишком много думают о выгодах и земных благах, в том, что они успокоились и удовольствовались слишком малым. Горестные эти строки были вызваны зрелищем победившего буржуазного строя, столь далекого от идеала, о котором мечтал Мильтон в своих ранних трактатах. Мильтон убежден, что, если английский народ вовремя не свернет на другой путь, его не спасут не только Кромвель, «но и целая нация Брутов».

Менялось и отношение Мильтона к Кромвелю. «Вторая защита» содержит вдохновенную «хвалу» Кромвелю, к тому времени прославленному Мильтоном и в «Защите английского народа», и в особом сонете («К лорду-генералу Кромвелю», 1652). Но сейчас же после патетических страниц, где вырисовывался стилизованный отчасти в духе Плутарха образ «отца отечества», следует откровенное предостережение Кромвелю; Мильтон умоляет генерала во имя того самого дела, которое так высоко вознесло его, воздержаться от шагов, губительных для революции, — отказаться от личной диктатуры.

Отойдя временно от участия в политической борьбе, Мильтон работал во второй половине 50-х годов над трактатом «О христианском учении». В нем наглядно обнаруживаются противоречия, свойственные Мильтону-философу и ранее проявившиеся в его исторических и политических работах. Глубоко противоречива самая попытка Мильтона примирить научную

мысль и религию. Бог в его сочинении превращается из бога католического или протестантского в некую творческую силу, разлитую во всей вселенной, пантеистически воплощенную в материальном мире и напоминающую о религии утопийцев Т. Мора. В главе «О сотворении мира» Мильтон, искусно жонглируя тем доводом, что в еврейском, греческом и латинском языках глагол «творить» обозначает «творить из чего-нибудь», а не «из ничего», доказывает, что самый акт сотворения мира был просто приведением в порядок великого изначального материального хаоса.

Особенно важны для характеристики творческого развития Мильтона те разделы трактатов, в которых он уклоняется от основных догм кальвинизма. Последовательный враг феодального строя и его порождений, Мильтон утверждает, что человек обладает «свободной волей» для выбора своей судьбы. Доказывая, что «грехопадение» Адама не было предопределено богом, Мильтон с помощью этого отвлеченного примера разбирает кальвинистскую теорию предопределения.

Вторую половину 50-х годов Мильтон прожил, замкнувшись в узком кругу друзей и учеников. Поэт Марвел (с 1657 года — его секретарь), доктор Пэджет, несколько юношей-учеников — вот с кем общался слепой поэт в часы отдыха от непрерывной и из-за слепоты особенно напряженной работы над «Учением» и над латинской государственной перепиской, частично, впрочем, шедшей уже через руки его секретарей. Сonetы конца 50-х годов отражают интересы и переживания этого узкого круга друзей Мильтона (сонет к Г. Лоуренсу, первый сонет к К. Скinnerу, сонет «На слепоту» и «К моей покойной жене»). В частности, сонет к Лоуренсу особенно живо воссоздает характерное для Мильтона — сурового пуританина — даже в те грозные годы гуманистическое восприятие действительности, стилизованное в духе его любимых латинских поэтов:

Мистеру Лоуренсу

Достойного отца достойный сын,
Когда в грязи дороги и поля,
Где встретиться, досуг зимы деля,
И в хмурый день, пока горит камин,
Развlechься нам? Поспешен лёт годин,
Фавоний, скорбь природы утоля,
Дохнет, и воскрешенная земля
Родит и розу алую и крин.
Что на пиру аттическом найдем?
Чем будет вкус и слух наш одарен?
Что нас тогда возвеселит вдвоем —
Напев тосканский, вина, лютни звон?
Кто смыслит в наслаждени таком
И рад ему — рассудка не лишен.

(Перевод В. В. Рогова.)

Два десятка писем, которые освещают внутренний мир Мильтона трех лет, тоже далеки от больших тем, затронутых поэтом в переписке 40-х годов. Только однажды, в письме к своему ученому другу Ольденбургу (от 20 декабря 1659 года) Милтон кратко рассказал, в каком напряженном ожидании катастрофы прожил он эти внешне спокойные для него годы. Письмо было написано отчасти по поводу смерти Кромвеля. Именно после этого события Милтон вновь взялся за перо публициста, ободренный смертью Кромвеля и уверенный, что еще не все потеряно для английской республики. Так появилась последняя группа его трактатов.

Они печатались в горячее время. Республика агонизировала. Эмигранты на континенте и роялисты на острове готовились к реставрации королевской власти, а слепой публицист со всем жаром своего политического и художнического темперамента зывал к народу, к парламенту, веря, что еще не поздно собраться с силами и защитить республику. «Письмо к другу» было призывом к объединению прогрессивных сил в борьбе за республику. Весной 1660 года в трактате «Истинный и легкий путь к устройению свободной республики» поэт излагает план нового государственного строя.

Милтон считает реставрацию королевской власти величайшим злом, катастрофой для английского народа и призывает его не допускать реставрации. Новый строй был задуман Милтоном как республика, объединяющая большинство английского народа. Однако избирательная система, предложенная Милтоном, была далеко не столь демократична, как избирательные системы, за которые ратовали левеллеры.

Последний большой политический трактат Мильтона замечателен не только в своей программной части, показывающей, как лихорадочно билась мысль Мильтона, искавшего спасения для республики. Подлинным трагизмом проникнуты те его строки, которые звучат как реквием свободе, преданной одними и потерявшей свою прелесть для других. Милтон не мог объяснить причин безразличия широких масс английского народа к агонии буржуазной республики. Но всей душой ощущая непоправимость и важность совершившихся событий, он пророчески предостерегал народ от последствий этого безразличия.

Заканчивая свой трактат накануне торжества реакции, Милтон заявлял о своей вере в конечное ее поражение, в неминуемое торжество тех принципов, за которые он боролся.

Милтон развивался в 40—50-х годах и как публицист и как поэт. Сонеты и псалмы Мильтона, относящиеся к этому периоду, свидетельствуют о том, что в его творчестве органически сочетались талант политика, мыслителя и стихотворца. В политической школе событий 40—50-х годов выросло и закали-

лось дарование Мильтона, полностью раскрывшееся в произведениях 60—70-х годов.

**Четвертый
период
творчества
Мильтона
(конец 1660-х—
начало
1670-х годов)**

Поэмы «Потерянный рай», «Возвращенный рай» и трагедия «Самсон-борец», созданные в 60—70-х годах XVII века, могут быть поняты только в свете событий английской истории и в связи с жизнью самого Мильтона, неколебимо сохранявшего в годы самой жестокой реакции верность своим республиканским принципам.

Давние враги слепого поэта, пресвитерианские памфлетисты, искренне радовались, что «слепец Милтон и другие из проклятой банды» навсегда впали в немилость.

16 июня 1660 года палата общин постановила просить короля издать указ о конфискации и сожжении «Иконоборца» и «Защиты английского народа» (первой). Согласно королевской прокламации от 13 августа 1660 года обе книги были сожжены рукой палача. Видимо, и сам Милтон был ненадолго взят под стражу.

Ему удалось избежать суровой кары и отделаться только штрафом — впрочем, весьма тяжким для его скромных денежных средств. Жизнь была спасена, и с ней — даже свобода. Но для чего выжил Милтон? Для того, чтобы быть свидетелем крушения дела, которому он отдал почти двадцать лет своей жизни, все свои силы.

Многим передовым представителям английского общества казалось в те годы, что реакция победила надолго, что новые цепи, наложенные на английский народ, сковали его прочнее, чем оковы, сброшенные им в 40-х годах.

В английском обществе 60-х годов были широко распространены религиозные сообщества, секты и мистические течения; естественно, что теологическое истолкование происходящего пользовалось популярностью. Победа реакции не раз объяснялась ее противниками как следствие «грехов» и «заблуждений», в которые якобы впал английский народ, а борьба против реставрации рассматривалась как религиозный подвиг. Поражение, нанесенное народным массам Кромвелем во время его расправы с левеллерами и диггерами, разочарование народа в уже победившей однажды буржуазной республике и его политическая незрелость способствовали тому, что оппозиция режиму реставрации принимала формы религиозных движений, далеких от лозунгов политической борьбы.

Все это сильно влияло на Мильтона, по-прежнему ненавидевшего феодальную реакцию, но временно переоценившего силы и возможности Стюартов и их пособников. Сомнения Мильтона не могли поколебать его веру в победу над реставрацией, но эти душевные переживания поэта ярко отразились

в его первой и самой замечательной поэме 60-х годов — «Потерянный рай».

Поэма «Потерянный рай» (1658—1667) Еще в Кембридже Мильтон мечтал создать эпическую поэму, которая прославила бы английский народ. Первоначально он думал написать религиозное эпическое произведение. Самый замысел поэмы был тесно связан с пуританским религиозным искусством.

В 30-х годах план эпического полотна, задуманного Мильтоном, изменился. В этом нашло свое отражение идейное развитие поэта: замысел принял более конкретный национальный характер. Мильтон хотел создать «Артуриаду» — эпопею, которая возрождала бы сюжеты романов «Круглого стола», воспевала бы подвиги легендарного короля Артура — вождя британских племен в их борьбе против англо-саксонского нашествия.

Однако ни в 30-х, ни в 40-х годах Мильтон не смог приступить к осуществлению замысла эпической поэмы. Только опыт 50—60-х годов помог ему создать поэму «Потерянный рай», о которой он думал в течение долгих лет¹.

Поэма Мильтона, уже в 60-х годах вызвавшая глубокий интерес не только в Англии, но и за ее пределами, прочно вошла в историю мировой литературы.

Мильтон придал своему замыслу черты библейской легенды, вследствие чего поэма рассматривается буржуазным литературоведением как «религиозная эпопея».

Нелесо видеть в «Потерянном рае» прямую параллель к событиям английской революции, как это делают некоторые литературоведы. Но за библейской оболочкой «Потерянного рая» надо суметь различить большое историческое обобщение. Поэма утверждает, что мучительно трудный путь человечества вместе с тем неуклонно ведет его к прогрессу.

«Потерянный рай» начинается описанием поражения мятежных ангелов, восставших против бога и побежденных в битве. Вслед за своим предводителем — свободолюбивым Сатаной — они восстали против небесного «авторитета», как писал Белинский, против бога и верных ему небесных легионов.

Сатана и его разбитые полчища вынуждены навсегда покинуть небесные просторы и поселиться в угрюмых областях преисподней.

Но даже и здесь, среди пламени и ядовитых испарений ада, Сатана и его друзья не чувствуют себя побежденными, готовы продолжать борьбу против божественного «авторитета».

¹ Поэма «Потерянный рай» состоит из 12 песен (Мильтон называет их книгами), в ней около 11 тысяч стихов. Написана она так называемым «белым стихом», близким к русскому пятистопному ямбу.

Сатана хочет обрушить свой удар на лучшее, что создано богом, — на рай земной, где живут первые люди. Он надеется отнять их у бога и подчинить своему мятежному влиянию, своей гордыне.

Бог предупреждает Адама и Еву о замыслах Сатаны. Его посланец архангел Рафаил подробно рассказывает людям о восстании и поражении Сатаны, учит их послушанию. Но Сатане все же удалось соблазнить Еву, и она преступает запрет бога — вкушает плод с древа познания добра и зла. Адам следует ее примеру, однако не потому, что и его соблазнил Сатана: он хочет разделить со своей подружкой всю тяжесть наказания.

Суд небесного «авторитета» неумолим: Адам и Ева подлежат изгнанию из рая, становятся простыми смертными, обрекаются на муки и тягости жизни. Но прежде чем божьи слуги изгоняют первых людей из рая, архангел Михаил, посланный богом, показывает Адаму будущее человечества, чтобы ободрить его и указать путь к «спасению».

Перед согрешившим, но уже умудренным Адамом проходят сцены человеческой истории — нужда, войны, несчастья и радости народов. Эта широкая картина человеческой деятельности, в которой большую роль играет труд, любовно изображенный Мильтоном, придает всему финалу поэмы оптимистическое философское звучание.

Михаил объясняет Адаму, что род человеческий в будущем загладит «грех» своих прародителей, осмелившихся ослушаться бога; это «искупление» придет с распространением христианского учения, которое якобы откроет людям путь к нравственному совершенству, к истинному раю. Поэма Мильтона заканчивается сценой изгнания первых людей из рая. Держась за руки, уходят Адам и Ева из Эдема, над которым уже встают столбы пламени дыма. Впереди их ожидает не безмятежное райское бытие, а осмысленная деятельность, человеческая жизнь — история человечества.

Трудная стезя развития человека; но он пойдет по ней вперед, нравственно совершенствуясь, — таков итог поэмы, таков вывод, сделанный поэтом из бурных событий 40—50-х годов, из поражения английской буржуазной революции.

В замысле поэмы Мильтона на первый план выдвинуто всемогущее божественное «авторитетное». Мятежный Сатана и непослушные люди бессильны против него.

В 60-х годах, в годину торжества реакции, Мильтон хотел всем замыслом своей поэмы призвать не к восстанию против реакции, а к собиранию духовных сил, нравственному, моральному совершенствованию.

Но недаром Белинский назвал поэму Мильтона «апофеозом восстания против авторитета», подчеркнув, что революционный

пафос поэмы ярче всего выражен в образе Сатаны. В этом и заключалось противоречие поэмы: мятежник и гордец Сатана, побежденный, но продолжающий мстить богу, должен был стать отталкивающим персонажем, должен был вызывать осуждение читателя, а он, несомненно, оказался самым сильным образом поэмы. Мильтон хотел опозитизировать идею нравственного совершенствования, но «Потерянный рай» воспринимался как призыв мужаться и продолжать борьбу. В поэме отразилось своеобразие Мильтона-художника, сумевшего передать настроения и чаяния народных масс Англии, их ненависть к феодально-абсолютистской реакции.

Поэме Мильтона присуща и своеобразная стихийная диалектика, и зарождающееся чувство историзма. Мильтон показывает, что люди, выйдя из рая и лишившись тех идеальных счастливых условий, в которых они жили до «грехопадения», вступили в новый, высший период своего развития. Беспечные обитатели «божьего сада» стали мыслящими, работающими, развивающимися людьми, они идут вперед.

Мастерство Мильтона-художника особенно ярко сказалось в описании действующих лиц поэмы. Мильтон постепенно раскрывает разносторонние образы своих героев. Так, например, показав сначала Адама и Еву вместе, Мильтон характеризует их в отдельности, используя прием своеобразного сужения, ограничения картины: сначала весь Эдем, затем одна из его лужаек, далее — люди, наконец, отдельно Адам и отдельно Ева.

Адам, каким он описан у Мильтона, — воплощение доблести, мудрости, мужества. С этими качествами соединено живое человеческое обаяние Адама, одухотворяющее его слова и жесты. Царственный, мужественный и обаятельный Адам задуман как гармонический образ человека.

Внутренний мир Адама богат. По мысли Мильтона, его составляют разум, воображение, чувства, страсти и «свободная воля».

Мильтон был убежден, что «свободная воля», направляемая разумом, поможет человечеству найти объективно верное решение исторических задач, стоящих перед ним, объективно верный путь, который приведет человечество к счастью и справедливости. Свою веру в силу разума, доброй воли человека Мильтон высказал неясно, противоречиво, аллегорически. Но он заявил о ней во весь голос в ту пору, когда писатели феодально-католической реакции и многочисленные ханжи из лагеря «реформированной церкви» изображали человека игрушкой в руках «Провидения» или «Предопределения» — в руках потусторонних сил, и тем внушали читателю реакционные идеи пассивности и смирения. Говоря об этой стороне человеческой личности, Мильтон был отнюдь не во всем оригинален. Он во многом зависел от кальвинистского учения о предопределении, хотя да-

леко не всегда был с ним согласен. Однако при всей запутанности и противоречивости теологии Мильтона «свободная воля» Адама прославлена в поэме как великое активное начало, движущее человека вперед, и в этом Милтон оказывался противником всех своих церковных наставников.

Рядом с Адамом в поэме возникает замечательный по своей привлекательности образ Евы.

Осыпав Еву похвалами отвлеченного характера (целомудрие, красота, доброта, мягкость и т. п.), Милтон вместе с тем создает ее облик, живой и индивидуальный.

Воспевая любовь Адама и Евы, Милтон поэтически изображает семейное счастье супружеской четы, внимательной и нежной в своих отношениях, искренней и чистой, неразрывно связанной своими чувствами, делящей горе, труды и радости.

Некоторые черты в описании отношений Адама и Евы дают основания говорить об определенных пуританских тенденциях в этих эпизодах поэмы. Милтон, например, настойчиво называет их отношения браком, который «освящен свыше». Но поэзия семейного счастья, пронизывающая эти страницы поэмы, бесконечно выше поучений пуританских и квакерских проповедников, — и здесь обнаруживается связь Мильтона с народным творчеством, с народными идеалами верной и чистой любви.

Адам смело переступает черту, отдающую его от «грешницы» Евы. Этим поступком он тоже совершает «восстание против авторитета», оправдывает характеристику, данную ему Милтоном как человеку мужественному и решительному. Описание поступка Адама относится к числу тех эпизодов поэмы, на основании которых можно говорить о ее гуманистическом содержании. Сатана «преступил закон», поддавшись властолюбию и зависти; Адам «грешит» во имя своей любви к другому человеку, и если для пуританина обе страсти были одинаково «порочны», то Милтон рассматривал их иначе. Осуждая Сатану, поэт возвеличивал Адама. Его человек по-настоящему прекрасен в ту минуту, когда вместе со своей подругой противостоит всем силам неба и ада, которые не замедлят ополчиться против него.

Однако рядом с Сатаной «царственный человек» Мильтона иногда явно теряется, проигрывает. В беседах с ангелами Адам более вопрошает, чем сам говорит, или остается просто безгласным. Перед «посланцами бога» он сразу становится существом низшего порядка, готовым принять любую несправедливость «авторитета» и даже оправдать ее с помощью немудрящей софистики.

Так сам Милтон парализует те качества «царственного» человека, которые вложил в своего Адама. Прежде всего поэт спешит ограничить возможности человеческого разума,

воздвигает для него преграду; в ответ на пытливые вопросы Адама о мироздании Рафаил сурово одергивает его, напоминая Адаму, что он — только человек и пусть не мечтает проникнуть в некоторые тайны вселенной.

В такой трактовке образа Адама влияние пуританизма проявилось гораздо сильнее, чем в теме любви и семьи. Человек Мильтона, подавленный многостепенной иерархией своих строгих небесных надсмотрщиков, стал беднее и примитивнее человека из драм Шекспира.

Религиозное начало, так исказившее образ человека в поэме Мильтона и лишившее его возможности быть подлинным героем «свободной воли», еще сильнее сказалось в образах бога, его сына и ангелов.

Безличность, однообразие богоподобных ангелов не есть просто слабость Мильтона-поэта. Она — следствие той его теории, по которой ангелы — бесстрастны, в них разлит одинаковый свет одинакового разума. Правда, ангелы хмурят брови, гневаются, ликут, но это условные гримасы «прекрасных» масок, не тронутых страстью и в силу этого — неживых. Внешне человекоподобные, ангелы Мильтона — абстракции, ибо повторяют друг друга, являются выражением одной идеи. Это — раззолоченные автоматы, готовые карать и проповедовать одинаковыми мерами и одинаковыми словами.

В автоматизме и бездушии внешне эффектной толпы ангелов с особой силой сказалась антигуманистическая сущность пуританизма. Она заставила Мильтона возвеличить бога-деспота, жестоко карающего смелый поступок человека. Но и в этой группе образов «Потерянного рая» открывается глубоко противоречивая сущность поэмы Мильтона: картина окончательного разгрома легионов Сатаны, сцены торжества беспощадных пуританских божеств Мильтона над их противниками в конечном счете были отражением твердой веры поэта в то, что реставрированный строй Стюартов рухнет и сторонники его будут сурово наказаны. Не просто на человека обрушиваются беспощадные небесные громы в поэме Мильтона, а на «змия» и «дракона» Сатану и его лордов.

Шире всего художественное дарование Мильтона раскрылось в работе над образом Сатаны — титанического богборца, увлекающего своей силой, решимостью и непреклонностью. Мильтон говорит о ненависти, зависти, жажде мести, гордости, страхе, которые гнездятся в душе его демона. Но в Сатане есть и другие чувства: отчаяние, позднее раскаяние, которые он скрывает под внешне величественным обликом.

Душевные страдания заставляют Сатану ценить внутреннее спокойствие, навсегда им утерянное, выше привилегий «князя ада». Так «змий» и «дракон» постепенно очеловечен и превращен в страдальца, чье безнадежное и гордое упорство распо-

лагает читателя в его пользу и настраивает против бога — «авторитета», навсегда отказавшего Сатане в прощении.

Психологически сложный внутренний облик Сатаны нашел художественное выражение и в его портрете. В первой книге поэмы это сказочно грандиозная фигура титана, распростертая среди моря адского огня, напоминающая Мильтону кита.

Грандиозность Сатаны подчеркивается эпизодами первой книги; выбравшись из пылающей бездны на пламенеющую сушу ада, Сатана выпрямляется во весь свой рост:

...верховный враг
Уж к берегу двинулся, неся свой щит,
в эфире закаленный, грузный, круглый.
Огромная окружность за плечами
висела, как луна, лицо которой
по вечерам тосканский астроном
в оптические стекла наблюдает
в Валлерно или Фьезоле, ища
на шаре пестром земной реки, горы.
Копье его — в сравненье с ним сосна
Норвежских гор, постаревшая мечтой
на амальгамном судне, жалкой тростью
казалась бы ему опобой служит,
идушему по твердым камням
по жгучим камням...

Крылатый исполин со щитом за спиной и копьем в богатырской длани — таким показан он в зареве адских огней. Распустив крылья и уйдя под своды ада, он подобен «целому флоту». В минуту гнева он подобен комете; в сцене с Гавриилом Сатана сравнивается с Атласом и Тенерифом: его голова, увенчанная «пернатым ужасом», скрывается в тучах.

Рядом с гигантом Сатаной, улобленным киту, горé, башне, возникают другие его образы, менее связанные с поэтикой мифа.

Это Сатана-полководец во главе своих легионов, Сатана-государь, председательствующий в совете; Сатана, прикинувшийся ангелом-стражем, чтобы проникнуть в Эдем. Здесь его масштабы скрадываются. Но и в этом как бы уменьшенном, приближенном к людским масштабам образе сохраняются его надменная осанка, его царственность.

Воинствующий индивидуализм Сатаны, не знающего преград в своем стремлении к самоутверждению, становится причиной духовной гибели героя поэмы.

Следуя порывам тиранической, разнузданной индивидуальности, Сатана сеет вокруг себя смерть, поднимает оружие против «естественного закона», губит человека, вновь и вновь подчиняясь снедающей его страсти творить зло. Его душа, подпавшая под власть своекорыстных страстей, неизбежно утрачивает свою свободу.

В образе Сатаны следует видеть обличие индивидуалиста, который почел свою личность «мерою всех вещей», центром вселенной и решил, что ему «все дозволено». На смену тирании феодализма выдвинулась тирания всемогущего одинокого себялюбца, превращающая Аркадию в государство торгашей, а Утопию — в колонию рабовладельцев.

Выступление Мильтона против возникавшего буржуазного культа индивидуальности было глубоко народно. Однако в его нападках на буржуазный индивидуализм XVII века сказался и пуританский богослов, а это сужало и ограничивало силу критики.

В самом деле, если к разоблачению Сатаны Мильтон пришел, борясь за республиканский строй, то в его осуждении дерзания и богоборчества Сатаны не раз проявились фальшь и ханжество, свойственные деятелю именно буржуазной английской революции, основавшей буржуазный строй.

«Потерянный рай» — поэма борьбы. Недаром Мильтон в начале девятой книги уверенно говорит, что избрал сюжет более значительный и героический, чем любой из его предшественников, обращавшихся к жанру эпоса. Действительно, «Потерянный рай» — героический эпос, созданный поэтом, который, хотя и не участвовал лично в войнах своего времени, сумел показать, насколько это было возможно в пределах эпоса, грозную стихию войны, ее страшный и кровавый труд, а не только парадные схватки героев, воспел отвагу и доблесть своих современников.

Эпические черты поэмы заключаются не только в пространном описании вооружения и одежды борющихся сторон, не только в точной фиксации движений, но и в известном гиперболизме (это касается особенно Сатаны), и в параллелизме (бог, его пэры, его войско — и Сатана, его пэры, его войско), и в том, как трижды Сатана начинает говорить, обращаясь к войску, и трижды смолкает.

Эпична и система сравнений. Характеризуя своих героев, Мильтон не раз прибегает к развернутым эпическим сравнениям, которые широко использованы в поэмах Гомера и Вергилия. Так, во второй книге поэмы Сатана сравнивается с флотом, грифоном, кораблем Арго, Улиссом, опять с кораблем.

Но не одни гигантские батальные сцены увлекали Мильтона. При всей своей эффективности они были только гениальными вариантами уже существовавших батальных сцен, известных по другим эпосам. Доведя свою эпопею до решительной схватки «добра и зла» в девятой книге, Мильтон отказался от эпической батальной поэтики и показал эту схватку не в виде нового космического побоища, а в диалогах и монологах людей. Поле боя — залитые солнцем луга Эдема, и его оглашают не трубы серафимов, не грохот несущихся колесниц, а птичий щебет.

Переходя от космических масштабов к описанию психологии человека, делая душевный мир героев основным, объектом изображения, Мильтон выводил свою поэму из русла эпоса. До сих пор, как и полагается в эпосе, события все же преобладали над персонажами. Но в девятой книге многое меняется. Эпическая предыстория (ибо все-таки повесть Рафаила о Сатане — только предыстория) уступает место острому драматическому конфликту, в ходе которого изменяется самая сущность человека. Герою эпопей XVI—XVII веков не свойственно изменяться. Это целостный, законченный образ, выражение устоявшейся социальной традиции.

Но Мильтон стремится как раз к тому, чтобы показать, как изменились герои поэмы в результате происходящих событий. Адам и Ева, изгнанные из рая, поднимаются на новую, высшую ступень человечности.

В девятой и частично десятой книге драматический элемент преобладает над эпическим. Перерождение идиллического человека в трагического героя, выход из пасторали к суровой действительности (а это и есть главная тема эпопей Мильтона) происходит именно здесь. При этом Мильтон особое внимание уделяет описанию переживаний Адама и Евы в момент острого кризиса.

Тесно связаны с драматическим началом поэмы речевые характеристики персонажей. Наличие таких характеристик делает портретное мастерство Мильтона еще более своеобразным.

Говоря об ораторских способностях Сатаны, Мильтон обвиняет его в лживой софистичности речей. Об этом свидетельствуют не только великолепные политические филиппики Сатаны, целеустремленные и зажигающие, но и его беседа с Евой; речь искусителя облечена в безукоризненную светскую форму. Сатана всячески подчеркивает свое преклонение перед Евой — женщиной, «дамой». Подобно поэту-«каролинцу» или «метафизику», он окружает Еву мистической эротикой, называет ее «поведительницей», «небом нежности», «богиней среди богов», «дамой превыше всех».

Известным противопоставлением ораторски и литературно организованной речи Сатаны является речь Адама — сравнительно бедная по словарю, но лаконичная и выразительная. В ней Мильтон пытается раскрыть душевный мир того искреннего и еще неискушенного существа, каким является его человек до «грехопадения».

Но особая выразительность речевого портрета Сатаны еще раз доказывает, что, несмотря на замысел Мильтона, именно Сатана явился наиболее поэтическим персонажем поэмы, дал автору материал для создания подлинно значительного художественного образа.

В поэме Мильтона борются не только люди. Постоянно сталкиваются друг с другом и силы природы.

Персонажи поэмы и природа тесно связаны между собой. Герои все время остро ощущают природу: так, например, Сатана мучается в адском пламени и становится еще мрачнее среди унылых просторов и гор преисподней. Напрягая все свои силы, преодолевает он космические пространства хаоса, чтобы победить природу, и смягчается при виде Эдема, прелесть которого постоянно восхваляют первые люди.

Природа в поэме Мильтона — не просто фон, на котором действуют герои; она изменяется вместе с настроениями и чувствами персонажей поэмы. Так, соответственно хаосу страстей, кипящих в душе Сатаны, раскрывается мир хаоса, преодолеваемый им по пути к Эдему. На смену пасторальной гармонии, окружающей людей еще безгрешных, приходит трагическая картина смуты и разрушения, врывающихся в мир вслед за «падением» первых людей, — это космическая параллель к плачевной и унижительной распре между Адамом и Евой, упрекающими друг друга.

Насколько многообразны и конкретны мрачные пейзажи ада и фантастические кущи рая, настолько бесцветны декорации неба, на фоне которых движутся пуританские абстракции бога и его сына. Никакие астрономические и космогонические ухищрения не помогли Мильтону сделать эти декорации величественными. Их искусственность становится особо ощутимой рядом с живописной мрачностью ада и пышным изобилием Эдема.

Наряду с элементами эпоса и драмы в поэме Мильтона большую роль играют авторские отступления. В них выражается личность поэта, участника жестоких классовых боев; они расчлняют поток эпических описаний, подчеркивая идейное значение определенных частей поэмы в развитии общего замысла.

Мировоззрение поэта формировалось в огне революционной борьбы. Революционная эпоха обусловила и особенности его эпоса: пеструю стилистику, тяготеющую к синтезу жанров. Однако попытки Мильтона создать новый синтетический жанр не увенчались полным успехом.

Религиозное и историческое содержание поэмы находится в непримиримом противоречии. Это сказывается в резком различии между образами, опирающимися на реальность, и образами аллегорическими, выражающими религиозно-этическую идею. Последние близки к сложным аллегориям, характерным для прозы Мильтона.

Забываясь о том, чтобы отвлеченное понятие материализовалось как можно более зримо и реально, Мильтон громоздил сравнение на сравнение.

Так, например, он счел недостаточно выразительным сравнение разгромленных ратей Сатаны, падающих с неба, с листьями, сорванными осенним ветром, и усилил его сравнением с египет-

скими полчищами, погибшими в Черном море. Сам Сатана — и комета, и грозовая туча, и волк, и вор. Тот же Сатана, достигнув Эдема и радуясь концу путешествия, делает несколько веселых вольтов, прежде чем опуститься, — кувьркается перед совершением злодеяния! Одно из его внезапных волшебных перевоплощений уподобляется взрыву порохового склада.

Хаос образов в поэме, многочисленные, растянутые описания, осложненные множеством вводных слов и оборотов, — свидетельства той напряженной борьбы за стиль, которую вел Мильтон. Органическое соединение этих словесных глыб было невозможно, как невозможен был союз критического разума и теологии, к которому стремился Мильтон-мыслитель.

Мильтону не удалось достичь эпического синтеза, несмотря на все его усилия, но поэма «Потерянный рай» стала замечательным явлением английской литературы. Каковы бы ни были противоречия «Потерянного рая», это было первое и крупнейшее обобщение событий 40—50-х годов и первое подлинно значительное художественное произведение английской литературы, направленное против реставрации монархии.

Эпическое произведение, о создании которого Мильтон мечтал еще на студенческой скамье, было закончено и вошло в жизнь столетия как обобщение исторического опыта современности и как мощное оружие в борьбе против абсолютизма.

**Поэма
«Возвращен-
ный рай»
(1666)**

Вторая поэма Мильтона, «Возвращенный рай»¹, резко отличается от первого великого эпического произведения. К этому стихотворному пересказу христианской легенды о том, как Сатана не смог соблазнить Иисуса, нельзя отнести высокую оценку Белинского, данную «Потерянному раю». Здесь отсутствуют титаническая героика и бунтарский пафос, присущие лучшим местам первой поэмы Мильтона, в ней нет «апофеоза восстания против авторитета». Поэтому и популярность «Возвращенного рая» в XVIII—XIX веках была неизмеримо более скромной. По отношению к первой поэме «Возвращенный рай» воспринимался только как некое послесловие.

Если в «Потерянном рае» Мильтон показал грехопадение, то во второй поэме он изобразил искупление греха. Твердость, умение противостоять искушениям открывают человечеству путь в рай. Адам и Ева не устояли против соблазнов, но их дальний потомок Иисус оказался более мужественным и стойким, победил этим Сатану и спас человечество. Таков религиозный замысел поэмы, столь бедный и плоский по сравнению с панорамой космических битв, развертывающейся в «Потерянном рае».

¹ «Возвращенный рай» значительно меньше первой поэмы Мильтона (4 книги, около 2000 стихов).

И все же «Возвращенный рай» дает яркое представление о дальнейшем развитии замечательного поэта английской революции. «Возвращенный рай» — произведение остро политическое, несмотря на свою религиозную форму. Образ Иисуса, при всей его зависимости от евангельских источников, противостоит английской аристократии, всему строю Стюартов, ненавистному для слепого поэта.

Сатана «Возвращенного рая» далек от павшего ангела первой поэмы. Он уже не вождь «восстания против авторитета», он лишился ореола мятежника. Более того, он сам «авторитет», завоевавший землю, правящий и адом и людьми «великий диктатор». Самая важная особенность Сатаны из «Возвращенного рая» — его неуверенность, беспокойство, растерянная озабоченность.

Однако Сатана — все еще хозяин огромного мира, лежащего перед Христом. Он тесно связан своими страстями со страстями этого мира. Его жажда власти живет в полководцах и императорах, его жажда богатства и роскоши развратила целые поколения; еще не опровергнута его ложная наука, еще живет его ложное искусство. Даже языческое понимание героизма, основанное на ложном представлении о славе, есть сатанинское мышление. Вместе с тем неуверенность и бессильная ярость Сатаны отражают и обреченность этого мира.

Ему и противопоставлен в поэме Мильтона Иисус, во многом напоминающий пуританина. Его образ является абстрактным воплощением идеи поэта.

Он — олицетворение уже победившего разума, готовая идеальная фигура. Интерес поэта к духовному миру человека, к противоречиям, в нем живущим и борющимся, еще раз уступил место теологической догматике, гораздо сильнее проявившейся в «Возвращенном рае», чем в первой поэме.

Усилилась и классицистическая тенденция. По сравнению с «Потерянным раем» свойства персонажей теперь уже резко разграничены. Сатана прежде всего — искуситель; Иисус — искушаемый. Все остальные душевные качества подчинены раскрытию этого противопоставления.

Второстепенные персонажи поэмы только намечены (Велиал, Мария, ученики). Композиция поэмы сжимается и ограничивается, исчезают лирические отступления, сохраняется только то, что необходимо для развития основной линии повествования.

В силу своей пассивности и статичности Иисус не смог стать подлинно художественной, героической фигурой. Он менее активен, чем Адам. Но поэма славит упорное сопротивление натиску феодально-абсолютистской реакции. В этом смысле история искушений Христа и его стойкость — параллель ко многим биографиям пуритан, оставшихся вопреки всем испытаниям твердыми и убежденными противниками реставрации.

**Трагедия
«Самсон-
борец»
(1667)**

Вслед за образом героя, стойкого в пассивном сопротивлении, Мильтон создал образ другой героической личности, более активной: его Самсон, пережив жестокие искушения и обуздав свои страсти, обрушивается на врагов.

Только к концу 60-х годов сложились мысли Мильтона о трагедии, изложенные в кратком предисловии к «Самсону-борцу» и озаглавленные «О том роде драматической поэзии, который зовется трагедией».

Теория трагедии Мильтона построена на Аристотелевом учении и только проиллюстрирована характерными для Мильтона-кальвиниста ссылками на «отцов церкви». Поэт хотел расположить к своей трагедии широкую публику, воспитанную пуританами в духе отрицания театра и драматургии.

В качестве своих учителей Мильтон выдвигал Эсхила, Софокла и Еврипида, называя рядом с ними — без уточнения — «итальянцев». Высокую трагедию — «величавую, моральную, полезную» — Мильтон противопоставлял в своем предисловии английской драме реставрации. Он упрекал ее представителей в том, что они смешивали «комический материал» с «трагедийной серьезностью» и «величавостью», выводили «пошлые» персонажи, стремились дешево купить славу, развлекая зрителей.

Трагедия Мильтона должна была не развлечь, а потрясти читателей (к постановке она не предназначалась), призвать их к продолжению борьбы против феодально-абсолютистской реакции.

Действие трагедии разворачивается в филистимлянском городе Газе, где страдает ослепленный Самсон, превращенный филистимлянами в узника-раба. Во всем, что с ним произошло, слепец обвиняет только самого себя. Его дух, его разум не были достойны силы, вложенной в его тело:

О немощь духа в сильном теле! Что же,
что значит сила, если в помощь ей
во мне нет мудрости? ¹

Приближается хор нескольких соплеменников Самсона, Данитов, и его отец Маной. Они пробуют утешить Самсона, перечисляют его подвиги. Хор объясняет, почему Самсон велик:

Считаем мы великим не того,
кто вознесен к вершине славы
иль знатностью рожденья, иль фортуной,
но именно тебя, который
лишь силою и доблестью своей,
пока их спутником являлась добродетель,
мог покорить их землю и повсюду
себя бессмертной славой увенчать!

¹ Здесь и дальше цитируется по переводу *Брянского*.

Как видно из текста, автор подчеркивает незнатность, простое происхождение своего героя, даже противопоставляет его «героям»-аристократам.

Утешая Самсона, хор напоминает ему о том, что и поныне народ его томится в ярме, что никто после Самсона не смог победить филистимлян. В ответ Самсон обвиняет «правителей» своего народа в том, что они вовремя не воспользовались победами над филистимлянами, предали его народ врагам.

Беседа Самсона с хором прервана появлением Далилы, благоухающей и нарядной. Лястя Самсону и моля его о прощении, Далила коварно призывает Самсона примириться с участью слепца и вернуться в ее дом, где уготованы для него покой и ласка.

Но Самсон обрушивается на лживую красавицу, погубившую его, и заодно клеймит ее народ, верящий богам, которые благословляют такие гнусные предательства.

Разъяренная Далила уходит, уступив место одному из филистимлянских воинов — гиганту Гарафе, который пришел поиздеваться над пленным героем. Не вынеся грубого бахвальства Гарафы, Самсон, слепой и безоружный, вызывает его на поединок: пусть Гарафа будет во всеоружии, Самсон победит его простой дубиной. Испуганный Гарафа удаляется, и хор воспевает чувство «долго угнетаемых людей», которые наконец-то видят пришествие освободителя, выступающего против «насильников» и «тиранической власти». Хор славит Самсона, пришедшего с высокой миссией:

Чтоб укротить властителей земли,
чтоб свергнуть иго произвола
жестоких тех насильников, что стойко
оберегают власть тирана
и яростно преследуют того,
кто правду чтит и справедливость...

Этот тираноборческий гимн заканчивается вестями о новых бедах, угрожающих Самсону; служитель храма Дагонова приказывает Самсону явиться на праздник Дагона, чтобы потешить филистимлян. Долго упорствует Самсон, и, когда он в конце концов соглашается принять этот новый позор, становится ясно, что его согласие — следствие какого-то затаенного решения. Герой уходит за гонцом не для того, чтобы стать покорным шутком филистимлян, а навстречу своему последнему великому подвигу: он умрет, но смертью купит новую победу для своего народа, отомстит его притеснителям.

В образе Самсона сочетаются живые, противоречивые черты замечательного человеческого характера. Самсон полон сознания своей трагической вины: он, призванный освободить свой народ от угнетателей, не выполнил этой задачи и сам стал рабом. Сознание этой вины тем тяжелее для него, что ответствен-

ность он возлагает только на себя. Самсон — воин, Самсон — избранный, Самсон — защитник своего народа. Вследствие этого он требовательно относится к самому себе.

Смысл жизни для Самсона — борьба против филистимлян. Он молит о смерти, так как, ослепленный, не может участвовать в борьбе, которая предстоит и которая кончится — Самсон твердо верит в это — поражением филистимлян.

Но слепой Самсон, «темница самого себя», внутренне прозревает в день искушений, когда вся его жизнь проходит перед ним. Если в начале трагедии мы видим его страдающим от слепоты, от сознания своего позора, если далее это чувство безысходности все обостряется в сцене с Далилой и Гарафой, то вот перед нами и другой Самсон, — он понял, какой блистательный путь открывается ему, к какой немеркнувшей славе придет он через небывалое унижение: раб и шут, он станет мстителем, торжествующим над врагами. Так раскрыт образ Самсона в трагедии Мильтона.

Однако Самсон одинок, как одинок и Иисус в «Возвращенном рае». Это не случайно. Одиночество героев в обоих последних произведениях Мильтона отразило иллюзии поэта, переоценившего значение подвигов отдельного человека. В «Возвращенном рае» и в «Самсоне-борце» народ отсутствует. Характерно, что упреки, которые бросал народу Иисус, повторены Самсоном в более ясной и открытой форме. Он считает, что народ не поддержал его в борьбе против филистимлян, что и народ виноват в его поражении, в своем рабстве.

Народ, с точки зрения Самсона, предпочел мирную жизнь рабов тревогам борьбы; в такой постановке вопроса еще раз сказались черты ограниченности Мильтона. И в то же время Самсон (и в этом заключается сложность его образа) объективно воплощает силы и чаяния народных масс, зреющее в народе недовольство, ненависть к аристократии.

Самсон в трагедии Мильтона — простолюдин, напоминающий пахарей и свинопасов из старых драматических набросков Мильтона. Недаром он хочет вести свой народ к победе, не спрашивая согласия его подлых правителей.

В последней трагедии Мильтона нет ни небес, ни ада. В этой земной и человеческой трагедии художник восторжествовал над теологом. Образы ее в значительной мере подсказаны актуальными политическими идеями, которыми жил автор. «Самсона-борца» можно понять только как произведение поэта-республиканца, ненавидевшего реставрированную монархию Стюартов и верившего в ее неминуемое падение.

Политическая направленность трагедии ощущается в самом противопоставлении борющихся сторон. Как известно, на политическом языке эпохи Мильтона «филистимлянами» именовались роялисты. Пышная Газа, Далила и Гарафа, пьяные «лорды»

и откормленные жрецы филистимлян, с одной стороны, и могучий Самсон — с другой, являются олицетворением знати и народа, поработителей и поработенных.

Трагедия Мильтона свободна от больших вводных эпизодов, разрыхляющих композицию его поэм, замедляющих их действие. Каждый эпизод трагедии — новая ступень в развитии острого и напряженного сюжета.

Образ человека гораздо разностороннее и полнее показан в трагедии Мильтона, чем в его поэмах. Характер Самсона дан в движении, в развитии. В трагедии раскрываются чувства Самсона-воина, Самсона-сына, Самсона-мужа, Самсона-соплеменника. Здесь Милтон выступает как мастер изображения человеческой души.

Сюжет, композиция, герои цельнее и законченнее в трагедии, нежели в эпических поэмах Мильтона; то же можно сказать и о системе сравнений. Далила — то ладья, то цветок, то змея; Самсон — «движущаяся могила», «темница самого себя», его кудри подобны «стану воинов». В этих сравнениях сказалась свойственная Мильтону смелость и свежесть поэтического мышления. Но мы не встретим в трагедии искусственных сравнений вроде «небесной артиллерии», или Сатаны, уподобленного взрыву пороха, или зрения архангела Рафаила, сравниваемого с телескопом Галилея.

Трагедия Мильтона строится по принципу классических «единств»: она разворачивается в одном месте, в течение одного дня, в ней нет ни одной сцены, которая не имела бы прямого отношения к действию, и эти три единства укреплены единым принципом изображения человека, единством стиля.

Введя в «Самсоне-борце» наряду с белым стихом оды, написанные стихом разностопным и спорадически рифмованным, Милтон добился еще большего звукового богатства и ритмической выразительности, отенивших ход его психологической драмы. Можно говорить о совершенно особой музыкальности его трагедии.

Однако в «Самсоне-борце», как и в поэме «Возвращенный рай», поэт уже не смог подняться до тех смелых и грандиозных обобщений, которые были им сделаны в «Потерянном рае». При всей своей мощи образ Самсона — не столь яркое воплощение духа протеста, как Сатана. Не касался Милтон в своих последних произведениях и будущих судеб человечества, проблем мировой истории, а именно таковы были масштабы «Потерянного рая», отразившие историческую ломку всего европейского общества.

В силу этого замечательная трагедия Мильтона имеет более узкое значение. Она была ограничена рамками общественной и литературной борьбы 60—70-х годов XVII века и не стала так популярна, как поэма «Потерянный рай», широко известная в литературе XVII—XIX веков и переведенная на большинство языков Европы.

II

XVIII

ВЕК

*

ЛИТЕРАТУРА

АНГЛИИ

И

ФРАНЦИИ

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЙ ОБЗОР

Англия в течение XVIII столетия вела ряд войн ради захвата новых земель. В 1707—1713 годах она участвовала в войне за испанское наследство. По Утрехтскому договору она получила Гибралтар и острова Менорки. Англия таким образом захватила в свои руки ключевые позиции Средиземного моря, могла контролировать его, открывая и запирая по собственному произволу его «ворота». Она подчинила своему влиянию Португалию, ставшую ее поставщицей продуктов сельского хозяйства.

В 1707 году Англия присоединила к себе Шотландию. Еще в конце XVII века Англия подавила восстание в Ирландии и теперь безжалостно эксплуатировала эту страну.

Английская буржуазия простирает свое влияние на Америку, захватив огромные колонии, добывается монопольного ввоза туда рабов из Африки. Англия участвует в войне за австрийское наследство (1741—1748), причем стремится путем подкупов, денежных ассигнований использовать иностранные войска в качестве пушечного мяса. Англия участвует в Семилетней войне (1756—1763), перехватывает у Франции Канаду, у Испании Флориду, вытесняет Францию из Индии.

**Реакцион-
ность
английской
буржуазии
в период
буржуазной
революции
во Франции**

Английская буржуазия, совершив революцию, превратившись в господствующий класс, встала на путь реакции.

Маркс, подводя итоги английской буржуазной революции, писал: «Тут, как и в других случаях, мы имеем пример того, как первая решительная победа *буржуазии* над феодальной аристократией сопровождается наиболее откровенной реакцией против народа»¹.

Реакционность английской буржуазии наиболее наглядно проявляется в годы французской революции 1789 года. Английская буржуазия в это время не только не поддерживает революцию во Франции, но, наоборот, становится во главе европейской реакции. Изгнанные Бурбоны находят приют в Англии.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 9, стр. 152.

После битвы при Ватерлоо англичане возвращают Людовика XVIII в Париж под охраной герцога Веллингтона. Отношение английской буржуазии к французской революции весьма откровенно выразил член парламента Эдмунд Берк, издавший в 1790 году книгу «Размышления о французской революции», в которой он призывал к крестовому походу против революционной Франции и предавал проклятию идеи просветителей. Европейские монархи горячо поддержали реакционную пропаганду Берка. Екатерина II, недавно кичившаяся своей дружбой с Вольтером, поздравила Берка, а Георг III, английский король, пожаловал ему солидную пенсию.

**Английская
Философия
в XVIII веке**

Английские буржуазные мыслители первой половины XVIII столетия еще смело разрабатывают материалистическую философию, они позволяют себе даже нападки на церковь и религию. «...когда буржуазное преобразование английского общества совершилось, Локк вытеснил пророка Аввакума»¹, — пишет Маркс.

Локк, как истинный «сын классового компромисса 1688 года» (Энгельс²), славит конституционную монархию, установившуюся в Англии после «славной революции». Он пропагандирует идею веротерпимости и становится основателем деизма. Отвергая религиозные догмы, призывая к вере в «высший разум», он, по сути дела, боролся против церкви как государственного учреждения, как органа политического. Однако господствующие классы Англии не пошли на то, чтобы лишить церковь ее политических функций. Церковь им была нужна не только как идеологический орган, но и как государственное учреждение.

Начатый Локком пересмотр библейского канона был продолжен Толландом, Коллинзом, Лайонсом и другими.

Философ Джон Толланд («Христианство без тайн», «Письма к Серене») объявляет все религии обманом, изобретением политиков и жрецов для угнетения темных масс.

Естественная религия была вначале ясна и легка;
Сказки сделали ее тайною, даяния — богатою;
Введены были жертвоприношения и церемонии;
Духовенство ело жирно, а народ тарашил глаза.

Буржуазия, как ни была она в первые годы своего господства равнодушна к вопросам религии, теперь, однако, забеспокоилась. Атеистические идеи никак не входили в ее расчеты, в них видела она симптомы революционного протеста народа. Против Джона Толланда был организован поход всех сил реакции. В церквях проповедники изошрялись в проклятиях по ад-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 8, стр. 120.

² Письмо к Конраду Шмидту от 25 октября 1890 г. К. Маркс и Ф. Энгельс, Письма, изд. 4, стр. 384.

ресу философа. Острые языки заявляли даже, что в церковных проповедях имя проклинаемого Толланда заслонило имя самого господа бога. В Дублине по решению парламента книгу Толланда предали сожжению рукой палача и возбудили преследование самого автора. Философ вынужден был бежать.

Материалистическую философию разрабатывают далее Давид Гартли (1704—1757), а потом Джозеф Пристли (1733—1804). Материалистическая философия идет рука об руку с прогрессивными устремлениями в области политики. Талантливый ученый-естествоиспытатель, Пристли восторженно приветствует французскую революцию 1789 года и утверждает нравственное право народа на свержение деспота. Реакционная дворянско-буржуазная Англия жестоко расправилась с ученым. В 1791 году было организовано нападение на его дом, разрушены и сожжены его лаборатория и библиотека, и Пристли покинул родину, в которой реакция возродила средневековое мракобесие.

В Англии после революции выступили на поверхность глубочайшие противоречия между буржуазией и эксплуатируемыми массами. Победа буржуазии над феодалами совпала с реакцией против народа. В литературе появились тенденции объяснить эти социальные противоречия.

Одна из таких теорий запечатлена в сочинениях графа Шефтсбери (1671—1713), которые были объединены под общим названием «Характеристика людей, нравов, мнений и времени». Шефтсбери выдвинул идею мировой гармонии. Идеалистически обосновывая идею добродетели, Шефтсбери доказывал, что нравственность (добродетель) внутренне присуща человеку, она не навязана ему извне, что добродетель является врожденным качеством людей. Так же как идея прекрасного живет в человеке, живет в нем идея доброго. Доброе и прекрасное сливаются воедино. В человеке, в котором пробуждено чувство прекрасного, проснется и чувство доброго.

Против Шефтсбери выступил Мандевиль, который откровенно называет вещи своими именами, трезво, прямо говорит о язвах и пороках буржуазного общества. Он смеется над Шефтсбери и его теорией.

Мандевиль рассказывает следующую аллегорическую историю («Басня о пчелах, или частные пороки — общая выгода»). Рой пчел, разместившийся в улье, жил в полном изобилии. У пчел были флот и армия, машины и корабли, министры и полиция, у них процветали наука и искусство. Они боролись, ссорились, страдали и радовались, как люди. У них было два класса: одни добывали материальные блага и не пользовались ими, другие, ничего не производя, жили в свое удовольствие, да еще в ненасытной жажде роскоши и наслаждений требовали большего, безжалостно угнетая трудящихся. Много среди них было игроков, воров, ловких пройдох и мошенников.

Обман, корысть, эгоизм царили в пчелином обществе. Врачи хотели, чтобы было больше больных и их доходы не оскудевали, юристы содействовали росту преступлений, помышляя только о своих интересах. Министры обкрадывали государственную казну, угнетали бедных и защищали богатых.

Словом, Мандевиль нарисовал безрадостную картину жизни английского буржуазного общества. Однако он сделал самый неожиданный вывод:

Итак, везде порок царил,
Но улей в целом раем был.

Оказывается, по мнению Мандевиля, частные пороки составляли общественную выгоду, они являлись теми дрожжами, на которых поднималось изобилие общества.

Скупой — накапливая богатства, мот — своим расточительством «помогали» бедным, обеспечивая их работой; бесчисленные праздные кокетки, бросаясь от одной прихоти к другой, оживляли рынок. Без пороков общество не могло бы существовать, полагает Мандевиль, и для доказательства этой мысли он показывает во второй части басни пчелиный улей, из которого изгнан порок. Пчелы под влиянием новых идей решили построить свои общественные отношения на началах честности и добродетели. Они обратились к богам, и Юпитер исполнил их желание. В улье воцарилась честность. Но теперь все изменилось. Суд и сословие юристов бездействовали: некого было судить; тюрьмы опустели: не было преступников; замерла торговля, ибо все стали бережливыми и роскошь никого уже не привлекала. Скульпторы, живописцы, архитекторы, ранее едва успевавшие следить за капризным вкусом богачей, ныне сидели без дела. Мануфактуры, фабрики, мастерские, не получая заказов, приходили в упадок. Слава завоевателей не привлекала теперь честных пчел, и армия была распущена. Государство, столь богатое, сильное, обильное ранее, теперь оскудело. Сильный противник напал на него. Пчелы мужественно отстаивали свою независимость, многие из них погибли, другие покинули улей.

Шефтсбери полагал, что, если развить в людях чувство красоты, они станут добродетельными и тогда исчезнет порок. Иронически называя его философию «философией джентльменов», Мандевиль доказывал, что эгоизм является той основой, на которой зиждется современное буржуазное общество, что даже само процветание этого общества основывается на пороке. Маркс писал о Мандевиле в «Святом семействе»: «Он доказывает, что в современном обществе пороки *необходимы и полезны*. Это отнюдь не было апологией современного общества»¹.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 146.

Буржуазия все более и более отходит от своих первоначальных позиций. Если ее первые философы (Гоббс, Локк) пропагандировали материализм, то теперь на смену им приходят защитники религии и идеализма.

Одним из них был епископ Беркли (1684—1753), выступивший с сочинением «Защита христианской религии от так называемых свободных мыслителей». Беркли поставил перед собой задачу подкрепить религию философией, для этого он воспользовался сенсуализмом Локка, истолковав его в духе субъективного идеализма. Он рассуждал: предмет — не что иное, как совокупность ощущений, и здешний мир существует лишь в нашем восприятии. «Предмет и ощущение суть одно и то же и потому не могут быть отвлечены друг от друга».

Главными своими врагами Беркли объявил материалистов и атеистов. Против них направил он свое перо.

Попытка Беркли взять под защиту реакционное направление в философии весьма симптоматична. Она свидетельствует о больших изменениях, которые произошли в мировоззрении и тактике буржуазии. Если в ранние периоды своей истории она нуждалась в философии материализма и прославляла опыт и разум как основу познания действительности, то, получив в свои руки власть как в области экономики, так и политики, она поняла, что для духовного закабаления трудящихся ей нужна религия.

Давид Юм (1711—1776) выступил с философией агностицизма, неверия в познаваемость мира, иначе говоря, с тем же идеализмом, только в ином одеянии. Философия Юма чрезвычайно пессимистична, она внушает сомнение в силах человеческих. «Убеждение в человеческой слепоте и слабости является результатом всей философии», — пишет Юм в «Исследовании человеческого разума». Юм не отстаивал, подобно Беркли, идею существования бога. Поэтому церковники яростно напали на него, решив, что в его скептицизме таится опасность для религии. Однако Юм вовсе не подрывал основы церкви. Он заявлял, что народу идея бога необходима, сомнение в существовании бога возможно лишь для представителей правящих классов.

Итак, в английской философии XVIII столетия мы наблюдаем борьбу материализма и идеализма. Политическая реакционность английской буржуазии все более и более влечет ее к признанию идеализма в качестве официальной философии. Беркли становится наиболее последовательным защитником ее интересов в области философии.

Против идеализма, против реакции в политике выступают философы-материалисты: Толланд, Гартли, Пристли. Борьба с пережитками феодализма, которые были еще весьма сильны в XVIII столетии, постепенно перерастает в борьбу против пороков самой буржуазии.

Антифеодалное и антибуржуазное направления английской литературы

Борьба противоположных политических и философских тенденций наблюдается и в художественной литературе.

Революции сопутствовал могучий поэтический талант Джона Мильтона, который, «сам того не подозревая, в лице своего гордого и мрачного сатаны написал апофеозу восстания против авторитета, хотя и думал сделать совершенно другое»¹. В поэме «Потерянный рай» Милтон создает титанический образ тираноборца, который, подобно эсхилловскому Прометею, остается непокоренным. В поэме «Возвращенный рай» идея самоотверженного служения народу возводится в самое высшее достоинство человека. Та же мысль воплощена в образе Самсона («Самсон-борец») — борца и мстителя.

Непосредственно после «славной революции» творит выдающийся писатель Даниэль Дефо. Он силой слова поддерживает и защищает буржуазно-парламентарный строй от посягательств аристократической реакции (памфлеты «Чистокровный англичанин», «Кратчайший способ расправы с диссидентами»). Вместе с тем в своих романах «Капитан Сингльтон», «Роксана», «Молль Флендерс», «Полковник Джек» он смело показывает изнанку дворянско-буржуазной Англии, а в романе «Робинзон Крузо» воссоздает типичную для буржуазии иллюзию независимости личности от общества, возможности ее обособленного существования. Дефо вовсе не отличается фанатизмом в религиозных вопросах и ставит своего героя Робинзона в весьма невыгодную позицию перед пытливым Пятницей, открывающим при всей наивности дикаря несообразности религиозной догмы.

Колония Робинзона — иллюстрация государственной теории Гоббса, а сам Робинзон — настоящий буржуа, как писал об этом Энгельс².

Однако если Дефо — буржуа, то буржуа того периода, когда его класс еще не отказался от материалистической философии, когда он еще не испытывает страха перед грядущим и не прикрывает этот страх мистикой, когда он еще трезво и оптимистически глядит на мир.

Светлый, жизнерадостный взгляд на мир, мужественная вера в силы человека, поэзия человеческого труда с замечательной художественной правдой отражены в «Робинзоне Крузо», всемирно известном романе Дефо. В этих его чертах следует искать разгадку того обаяния, которое сохраняет роман Дефо для читателей многих поколений.

Почти одновременно с Дефо жил и творил Джонатан Свифт, выдающийся писатель и публицист. Свифт родился и

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. III, М., 1956, стр. 305.

² См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 36, стр. 181.

прожил большую часть жизни в Ирландии. Его родина беспощадно угнеталась английскими поработителями, и Свифт поднимает гневный голос протеста против колониального гнета. Он пишет бичующие памфлеты, разоблачая агрессивные планы английской буржуазии. Он смело критикует герцога Мальборо, главнокомандующего английскими войсками в войне за так называемое испанское наследство, и выражает всенародное осуждение этой войны, захватнической, несправедливой, несущей горе и бедствия как народам континента, так и трудящимся массам британских островов.

В «Письмах суконщика» писатель с горечью рисует тяжелую жизнь народных низов Ирландии, их страшную бедность, нищенство, полуголодное существование. Свифт стал поистине народным печальником.

В сатирическом произведении «Сказка о бочке» Свифт разоблачил религиозное ханжество английской буржуазии. В романе «Путешествие Гулливера» он показал с неподражаемым сатирическим мастерством современную ему буржуазную Англию.

Подобно Рабле, Свифт избирает своим оружием смех. Однако если в насмешке Рабле над средневековым мракобесием звучит оптимистическая вера в силу всепобеждающего разума, то в иронии Свифта гневное бичевание пороков буржуазно-дворянской Англии сопутствует угрюмому раздумью о деградации человечества.

Следующий этап в развитии английской художественной прозы характеризуется творчеством крупнейших писателей — Фильдинга и Ричардсона.

Ричардсон ныне забыт. Его многотомные романы («Памела», «Кларисса Гарлоу», «Грандисон») читают сейчас немногие. А между тем во второй половине XVIII столетия популярность его была распространена далеко за пределы Англии. Глава французских энциклопедистов Дени Дидро пишет восторженную «Похвалу Ричардсону» и стремится перенять его опыт в изображении чувств простых людей.

Ричардсон воспел семейную добропорядочность буржуа и противопоставил ее безнравственности аристократов. Жизнь английского дворянства давала ему богатый материал для обличения.

Однако критика дворянства у Ричардсона не шла дальше сферы морали. К тому же он со всей наивностью верит в победу добродетели, которая неизменно торжествует в финалах его романов. Так, например, сквайр Б. исправляется, а Ловлас бесславно гибнет («Кларисса Гарлоу»). Фальшь этого идеала была замечена некоторыми проницательными современниками Ричардсона и весьма остроумно осмеяна (роман Фильдинга «История Джозефа Эндрьюса»).

**Литературная
реформа
Ричардсона**

Столь широкая популярность Ричардсона в XVIII столетии не случайна. Повсеместное увлечение его романами было вызвано тем, что писатель ввел в литературу нового героя, который до того имел право выступать лишь в комических или второстепенных ролях. Он избрал в качестве героини простолюдинку, служанку Памелу, показал ее духовный мир и убедил удивленного читателя, что простые люди умеют чувствовать, страдать, мыслить и отстаивать свои нравственные принципы не хуже героев классицистической трагедии.

Вместе с тем читателя восхитила трогательная простота, с которой писатель рассказывает о переживаниях своих героев. Ричардсон ввел в художественную прозу глубокий анализ духовной жизни человека.

Сюжет романов Ричардсона несложен, он может быть изложен в нескольких строках; основное их содержание — в подробном и тщательном описании жизни сердца. И это снискало им симпатии современников.

Дефо и Свифт — писатели-реалисты; они трезво, с материалистических позиций смотрели на мир, отображая типические явления действительности. Однако они не сумели еще в достаточной степени обрисовать характер человека во всем многообразии жизненной практики. Свифт и не ставил перед собой этой задачи. Дефо разрешил ее частично, психология героя интересовала его еще в плане общей идеи, поэтому в его романах мы видим, как правило, изображение одной черты характера человека и не знаем об остальных сторонах духовной жизни персонажа. Характер человека еще статичен, дан без развития и борьбы противоречий. Творчество Фильдинга знаменует собой следующий этап в развитии английской художественной прозы.

Первый роман Фильдинга «История Джозефа Эндрюса» был написан в качестве пародии на роман Ричардсона «Памела». Писатели всю жизнь враждовали. Фильдинг никак не смог принять идеал буржуазной добродетели, с такой любовью выводимый Ричардсоном. Фильдинг видит пороки не только одной аристократии, но и буржуазии, он разоблачает ее ханжество, лицемерие, эгоизм и корыстолюбие. В своем лучшем романе «История Тома Джонса Найденыша» Фильдинг с мягким юмором рисует обаятельную пару влюбленных (Тома Джонса и Софью Вестерн), отстаивающих свое право на свободу чувства, свое право на счастье.

Молодые люди чужды лицемерия, просты и естественны, прекрасны без прописной морали. Фильдинг противопоставляет их миру лицемеров и подлецов, а также тому бледному идеалу, который вложил в своих бесплотных положительных героев Ричардсон. Фильдинг сделал первые шаги по пути всесторон-

него изображения человеческого характера в художественной прозе. По этому пути пойдут потом реалисты XIX века — Диккенс и Теккерей.

К Фильдингу примыкал Смоллет, автор известных реалистических романов: «История Перегринна Пикля», «История Родерика Рендома» и др., в которых он с мрачным сарказмом рисовал злоключения бедняков в мире, где власть денег является основным жизненным принципом.

**Английская
драматургия
XVIII столетия**

Глубокие изменения претерпевает английский театр XVIII столетия.

Сатирическая драматургия Фильдинга, драма «Лондонский купец» Лилло, получившая общеевропейскую известность и сыгравшая огромную роль в реформе театра не только в Англии, но и во Франции и в Германии, наконец, шедевр английской драматургии XVIII столетия «Школа злословия» Шеридана продолжают ту критику нравов английской аристократии, которая была в публицистике и в романах Дефо, Свифта, Ричардсона, Фильдинга, Смоллета.

Драматургия названных авторов знаменует собой переход от устаревших форм классицистического театра, не давшего к тому же крупных произведений, если не считать единственной трагедии Аддисона «Катон», к более демократическому и реалистическому искусству.

**Аграрный и
промышленный
перевороты
в Англии
во второй
половине
XVIII века**

В последние четыре десятилетия XVIII века в Англии происходят крупные экономические сдвиги, по своему значению равносильные революции — аграрный и промышленный перевороты. Если с 1700 до 1760 года парламент принял 208 актов, касающихся огораживания, то с 1760 по 1801 год таких актов было принято уже 2000, что привело почти к полному обезземливанию английского крестьянства. Деревни опустели. Массы нищих заполнили дороги и города. Патриархальная старина уходила в прошлое.

Несколько важных изобретений (ткацкого станка, паровой машины и др.) обусловили техническое перевооружение промышленного производства. Старая мануфактурная форма уступила место фабричной.

Имея огромный, неисчерпаемый рынок почти даровой рабочей силы, капиталистическая промышленность шагала вперед семимильными шагами, принося заводчикам и фабрикантам, банкирам и финансистам невиданные до того барыши за счет самой разнузданной эксплуатации трудящихся масс. Недаром позднее, в начале XIX столетия, Байрон, выступая в парламенте, заявил: «Я побывал в нескольких жестоко притесненных провинциях Турции, но нигде, даже под гнетом деспотического турецкого правительства, я не находил такой ужасающей

бедности, как, по моем возвращении, здесь, в самом сердце христианской страны». Звериный облик капитализма впервые с такой страшной очевидностью предстал взору мыслящих людей той поры, вызвав раздумья о судьбах родины, о судьбах народа.

Английский сентиментализм — направление в английской литературе возникает новое название от романа Стерна «Сентиментальное путешествие». Писатели и поэты-сентименталисты (Стерн, Гольдсмит, Юнг, Грей) в значительной степени использовали метод Ричардсона, беря за основу художественного изображения человеческое чувство. Они, так же как Ричардсон и Фильдинг, критиковали английское дворянство, прославляли нравственную стойкость простых людей, сочувственно изображая страдания бедняков. Однако они уже утратили веру в буржуазный прогресс, которая вдохновляла Ричардсона, и не восприняли от Фильдинга его веру в созидательные, всепокоряющие силы человечества. Они не видели сил, способных направить человечество на путь прогресса, справедливости и народного благосостояния. Они впадали в растерянность и пессимизм. Их творчество несло в себе, бесспорно, критику капитализма, но критика эта была не боевой и бунтарской, а сентиментальной и созерцательной.

Не зная истинных причин социальных пороков современности, они стали любоваться патриархальной стариной, воспевать деревню и проклинать город.

Гольдсмит пишет поэму «Покинутая деревня», в которой проливает слезы об уходящей идиллической деревне, разрушаемой и развращаемой теперь городом.

Белинский справедливо осудил пассивные жалобы и стенания английских сентименталистов XVIII столетия. «Теперь предстоит надобность в человеке трезвом, бодром, деятельном, который бы посмотрел на вещи прямо и любил бы землю, жилище наше и наших потомков на долгое время... Трудно даже решить, от чего больше проигрывает общество: от злобы ли злых людей или от равнодушия, тупости, неповоротливости... людей, по природе добрых, которые ни рыба ни мясо»¹.

Сентименталисты воспевают смерть, ночь, кладбище. Пессимизму их сопутствует мистика. Такова поэма Юнга «Ночные думы», такова «Элегия» Томаса Грея. Они отрицают борьбу и утверждают пассивную созерцательность, по сути дела культивируя расслабленность воли, пессимистическое примирение с действительностью.

Сентименталисты выступают против идей французских просветителей. Юнг, например, отвергает Вольтера.

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений под ред. С. А. Венгера, т. XI, стр. 50—52.

Сентиментализм опирается на философию субъективного идеализма Беркли и Юма. Подобно тому как Беркли и Юм являли материальный мир порождением наших ощущений, так английские сентименталисты вместо материального мира стремились описать лишь восприятие его. Стерн в романе «Сентиментальное путешествие» нисколько не заботится о том, чтобы показать картины жизни другого народа, что, кстати сказать, являлось главным предметом описания в произведениях подобного типа в эпоху «Робинзона Крузо» Дефо. Наоборот, он стремится уверить читателя, что мир преобразуется в зависимости от наших чувств, что пустяк может быть грандиозным в зависимости от того, как мы его воспринимаем, что, наконец, «людей смущают не самые вещи, а мнение о вещах». Стерн отвергает рационалистическую философию, служившую основанием классицизму, чувство противопоставляет разуму и мелочь важному и серьезному. Он пишет роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди», а герою романа, «мнения» которого должны занять внимание читателя, не более пяти лет.

Как видим, в сентиментализме есть и сильные и слабые стороны. Внимание писателей к простому человеку, их сочувствие обездоленным людям, их проповедь моральной стойкости человека, наконец, воспевание красоты природы и труда — все это прекрасно. Но рядом с этим — прославление стоического смирения, пассивная меланхолия, тоска по идеализированной патриархальной старине и часто упование на бога.

Недовольство настоящим порядком вещей влечет некоторую часть английской интеллигенции второй половины XVIII столетия в прошлое, в века древней родовой общины или раннего средневековья. Этим можно объяснить появление знаменитых литературных подделок Чаттертона (1752—1770), талантливого юноши, доведенного нищетой до самоубийства, а также Макферсона (1736—1796) с его великолепными песнями Оссиана, в которых выражены стилизованные под старину настроения и идеи, свойственные сентиментализму.

Пессимизм, чувства обреченности, исторической бесперспективности породили в литературе так называемый «готический роман» — наполненные кошмарами и ужасами романы Анны Радклиф и ее последователей.

Убийства и преступления, таинственные привидения, оборотни, чудовищные вампиры — словом, все, что может быть порождено болезненной фантазией, наводняло эти романы.

Однако трудящиеся массы, которые всегда являются носителями передового, нравственно здорового мировоззрения и отличаются чувством исторического оптимизма, выдвинули из своей среды талантливых сынов: Годвина, Томаса Пэна и гениального народного поэта Роберта Бернса, крепко связанных с народом, бодро глядящих вперед и сочетающих трезвую и не-

примиримую критику буржуазных отношений с жизнерадостной верой в победу демократических сил.

**Великий
народный поэт
Роберт Бернс**

Боевым, наступательным духом проникнуто могучее творчество Роберта Бернса. Сын шотландского крестьянина, сам державший в своих руках плуг и косу, он подверг современную ему буржуазно-дворянскую Англию жесточайшей сатирической критике. Выходец из народа, он воспринял от него мужественный оптимизм, веру в силу труда и человеческой воли. Философии пассивного созерцания и примирения с буржуазной действительностью он противопоставил философию борьбы за лучшую жизнь; Бернс восторженно приветствовал французскую революцию 1789 года. Мистике, идеализму и пессимизму он противопоставил жизнеутверждающий материализм, любовь к матери-природе и труду.

Роберт Бернс не одинок. Вместе с ним против реакции выступают писатели-публицисты Вильям Годвин и Томас Пэн. Вместе с ним борется против идеалистической философии и реакционности английской буржуазии ученый-естествоиспытатель Джозеф Пристли. У них нет еще четких представлений об исторических перспективах. В ряде случаев они наивны и непоследовательны в решении социальных вопросов, однако в их творческой деятельности мировоззрение трудящихся масс уже заявляет о себе, грозно напоминая господствующим классам о грядущем торжестве социальной справедливости.

Дефо (1661—1731)

Жизнь Дефо Даниэль Дефо родился в Лондоне в семье Жемса Фо, торговца мясом и свечного фабриканта. Свою фамилию писатель впоследствии изменил на Дефо.

Интересы семьи, в которой вырос Даниэль, составляли торговля и религия. Отец Даниэля по своим религиозным взглядам был пуританином¹, диссидентом². Верность кальвинизму, непримиримое отношение к господствующей англиканской церкви были для английских купцов и ремесленников своеобразной формой защиты их буржуазных прав в годы политической реакции и реставрации Стюартов (1660—1688). «Кальвинизм явился подлинной религиозной маскировкой интересов тогдашней буржуазии»³.

Отец Даниэля, заметив его исключительные способности, отдал его в диссидентскую школу, носившую название академии и готовившую священников для гонимой пуританской церкви.

Дефо отказался от будущности священника и занялся торговлей. В течение всей своей жизни Дефо оставался коммерсантом. Он был чулочным фабрикантом и торговым посредником по вывозу из Англии тканей и ввозу вин. Впоследствии он стал владельцем черепичного завода. В качестве торгового посредника он много путешествовал по Европе, особенно долго пробыл в Испании и Португалии. Самые разнообразные коммерческие планы возникали в голове Дефо, он затевал все новые и новые предприятия, обогащался и разорялся вновь. В то же время он принимал активное участие в политических событиях своей эпохи.

В 1685 году умер Карл II Стюарт. Его преемником на английском престоле оказался его брат Иаков II, мечтавший восстановить в Англии католичество и избравший своим идеалом абсолютизм Людовика XIV во Франции. Реакционная политика Иакова вызвала всеобщее недовольство в стране. Особенно резко выступила против Иакова II буржуазия. Именно в этот период (70—80-е годы) оформились две политические

¹ Пуритане — английские последователи швейцарского реформатора Жана Кальвина.

² Диссидентами (инакомыслящими) или диссентерами (отступниками) называли в Англии лиц, не признающих догматов господствующей англиканской церкви.

³ Ф. Энгельс, Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии. К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения, т. II, М., 1952, стр. 380.

парламентские партии — виги и тори¹. Виги считали себя преемниками революционной буржуазии эпохи Кромвеля, они требовали отстранения Иакова II от престола как католика; тори, представители дворянства, выступали как защитники неограниченной королевской власти. Однако глубокой принципиальной разницы между этими партиями не было уже в конце XVII века. Виги были, по выражению Маркса, «*аристократическими представителями буржуазии, промышленного и торгового среднего класса*»². Крупные феодальные землевладельцы, как отмечает Энгельс, «считавшиеся тогда, как и теперь, аристократией, уже давно были на пути к тому, чтобы стать... первыми буржуа нации»³. Обе эти партии были враждебны народу, обе они были заинтересованы в развитии овцеводства и торговли, связаны общими интересами.

Недовольство буржуазной партии попытался использовать герцог Монмаут, внебрачный сын Карла II, протестант, ранее изгнанный из Англии. Он высадился со своими приверженцами на юго-западе Англии и открыто поднял восстание против Иакова II, обещая в своих прокламациях ежегодный созыв парламента и восстановление пуритан в правах. Дефо, находившийся по торговым делам недалеко от места высадки Монмаута, по-видимому, примкнул к восстанию. Во всяком случае, когда восстание было подавлено, Монмаут казнен, а его последователи подвергнуты жестоким репрессиям, Дефо долго скрывался, опасаясь за свою жизнь. Именно в этот период он впервые изменил свою фамилию, может быть, надеясь сбить с толку преследователей. Ему это удалось, и по делу Монмаута Дефо не был привлечен к ответу.

Иаков II, стремясь усилить католическую партию и подорвать англиканскую церковь, издал в 1687 году демагогический закон о веротерпимости, о праве всех противников англиканской церкви занимать государственные посты. Многие пуритане, не поняв смысла этого закона, обрадовались ему; Дефо проявил в этом случае большую политическую зоркость, заявляя своим единоверцам: «Когда католики займут все видные посты, тогда дни национальной английской церкви будут сочтены и вся страна попадет под иго Рима».

В так называемой «славной революции» 1688 года Дефо принял посильное участие. Он вступил в армию Вильгельма, когда тот высадился на английском берегу, а затем в составе

¹ Оба эти названия, данные противниками друг другу в насмешку, были потом приняты официально. Вигами называли некогда шотландских горцев, сторонников революции 1648 г.; тори — прозвище ирландских разбойников.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 8, стр. 356.

³ Ф. Энгельс, Развитие социализма от утопии к науке. К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения, т. II, 1948, стр. 95.

почетного караула, выставленного богатейшими купцами, присутствовал при триумфальном шествии короля.

В последующие годы Дефо вместе с буржуазной партией vigorously поддерживал все мероприятия Вильгельма III Оранского. Он выступил с рядом памфлетов в защиту его внешней политики и обширных военных ассигнований, предназначенных для войны с Францией. Но особенно большое значение имел его стихотворный памфлет «Чистокровный англичанин» (1701), направленный против дворянско-аристократической партии. В памфлете Дефо защищает Вильгельма III от его врагов, кричавших, что голландец не должен управлять «чистокровными англичанами». Памфлет имел резкую антифеодальную окраску.

Дефо отрицает самое понятие «чистокровный англичанин», так как английская нация образовалась в результате смешения различных национальностей, в результате завоевания британских островов римлянами, саксами, датчанами и норманнами. Но с наибольшей резкостью он обрушивается на английских аристократов, гордящихся «древностью рода». Недавние выходцы из буржуазии, они приобрели гербы и титулы за деньги и, забыв о своем буржуазном происхождении, кричат о дворянской чести, о дворянском достоинстве. Дефо восклицает: «Так где же рыцари? Их нет у англичан! Бесстыдным золотом здесь куплен перов сан!»

Дефо призывает английских аристократов признать уже совершившийся классовый компромисс, забыть о мнимой дворянской чести и окончательно пойти за буржуазией. Достоинство человека отныне должно измеряться его личными заслугами, а не блестящим титулом («Лишь личной доблестью да будем величавы!»).

Сатирические выпады против дворянства обеспечили памфлету успех в самых широких читательских кругах. Вильгельм III, довольный поддержкой талантливому памфлетиста, стал оказывать Дефо постоянное покровительство.

В 1697 году Дефо выступает с «Опытом о проектах». В этом сочинении он требует открытия банков, всякого рода кредитных и страховых обществ и сберегательных касс, развивает план всеобъемлющей банковской системы. Дефо выдвигает в то же время ряд прогрессивных требований в области воспитания и здравоохранения. Так, в эпоху, когда в Англии совершенно не существовало женских школ, Дефо настаивает на высшем образовании для женщин, заявляет об умственном равенстве женщины и мужчины.

В своем «Опыте о проектах» Дефо призывает к очищению английского языка от диалектизмов, грубых выражений и бессмысленных ругательств. Он предлагает организовать в Лондоне специальную академию (по образцу французской академии

Ришелье), которая стала бы заниматься вопросами литературного языка, выработала бы для этого определенные правила и строгие каноны и тем способствовала бы улучшению и смягчению нравов. Открытие подобной академии Дефо считает важной задачей, стоящей перед королем.

Большинство проектов, сжатых точными математическими выкладками и логическими доказательствами, адресовано или английскому купечеству, или непосредственно королю Вильгельму III.

Смерть Вильгельма III в 1702 году положила конец тем надеждам, которые Дефо возлагал на этого короля. Он с негодованием обрушился в своем памфлете «Притворные плакальщики» на дворян-ториев, радовавшихся смерти Вильгельма.

Царствование королевы Анны (дочери Иакова II) было ознаменовано временной политической и религиозной реакцией. Анна ненавидела пуритан и тайне мечтала о полной реставрации Стюартов. При ее содействии в 1710 году произошел торийский переворот в парламенте. Еще раньше под ее покровительством началось жестокое преследование пуритан-диссидентов. Епископы и пасторы, фанатики англиканской церкви, открыто призывали в своих проповедях к расправе с диссидентами.

Дефо чувствовал себя несколько одиноким в своей собственной пуританской партии, так как его возмущали проявления всякого рода религиозного фанатизма. Но в эти трудные для пуритан годы он с неожиданным пылом выступил в их защиту. Он избрал для этого путь пародии и литературной мистификации и выпустил в 1702 году анонимную брошюру «Кратчайший способ расправы с диссидентами». Брошюра была написана от лица представителя англиканской церкви, призывающего к полному истреблению диссидентов. В этом памфлете-пародии анонимный автор советовал уничтожать английских пуритан, как некогда во Франции уничтожали гугенотов, предлагал заменять виселицами пени и штрафы и в заключение рекомендовал «распятить этих разбойников, распинавших доселе святую англиканскую церковь».

Эта мистификация была настолько тонкой, настолько воспроизводила разнузданный тон погромных проповедей, звучащих в церквях, что обе религиозные партии сначала не поняли ее подлинного смысла. Некоторые сторонники англиканской церкви заявили о своей полной солидарности с автором брошюры. Ее приписывали кому-нибудь из епископов. Смятение и ужас диссидентов, ожидавших поголовного истребления, были так велики, что Дефо был вынужден выпустить «Объяснение к «Кратчайшему способу», где он открыл свой замысел — осмеять кровожадных церковников. Это объяснение, как и сам памфлет, было анонимным, но друзья и враги теперь догадались об авторстве Дефо. Правда, диссиденты еще не вполне

успокоились, не вполне поверили своему защитнику, выступившему под маской врага. «Этот ловкий фокусник изрыгает кровь и кинжалы и уверяет нас, что это вино и сладости», — писали они.

Но зато правительство и англиканское духовенство вполне поняли смысл памфлета и оценили опасность, которую представлял для них неукротимый памфлетист. В январе 1703 года был отдан приказ об аресте Дефо, «виновного в преступлении чрезвычайной важности».

Дефо бежал и скрылся от полиции. В «Лондонской газете» появилось объявление о правительственной награде в 50 фунтов стерлингов тому, кто выдаст Дефо, «худошавого человека среднего роста, около 40 лет, смуглого, с темно-каштановыми волосами, серыми глазами, крючковатым носом и большой родинкой около рта». Дефо был выдан и заключен в Ньюгетскую тюрьму. Pamфлет был сожжен на площади палачом.

Приговор, вынесенный Дефо, отличался исключительной суровостью. Он был приговорен к уплате большого штрафа, троекратному стоянию у позорного столба и тюремному заключению на неопределенный срок до специального приказа королевы.

Дефо мужественно принял наказание. Еще во время предварительного заключения он написал «Гимн позорному столбу» (1703), в котором заявил, что гордится своей участью. Этот гимн был распространен его друзьями, продавался на улицах мальчишками и скоро был у всех на устах. Появление у позорного столба превратилось для Дефо в настоящий триумф. Огромная толпа восторженно приветствовала Дефо, женщины забрасывали его цветами, позорный столб был украшен гирляндами.

Однако на этом закончился героический период в жизни Дефо. Он был выпущен на свободу в том же году, по-видимому, приняв условия, предложенные ему торийскими кругами и прежде всего Робертом Гарли, впоследствии премьер-министром торийского правительства.

В дальнейшем Дефо уже не подвергался политическим гонениям. Он умер в глубокой старости, разоренный и преследуемый кредиторами.

Дефо отлично понимал полную беспринципность и внутреннюю близость обеих парламентских партий, довольных компромиссом 1688 года, в равной мере грабивших народ и враждовавших лишь из-за личных выгод и министерских портфелей. Дефо презирал эту мелкую парламентскую грызню. «Я видел изнанку всех партий, изнанку их претензий и их искренности», — писал Дефо в 1712 году.

Дефо доказал всей своей бурной молодостью, что он может быть принципиальным. Но в последние годы жизни он, презирая

обе парламентские партии, прекрасно ладил и уживался с ними. Объяснялось это тем, что он уже не хотел ломать копыа за какую-либо из них, не видя между ними принципиальной разницы. Общая же направленность английской политики, выгодной для буржуазии и осуществляемой обеими партиями, в основном удовлетворяла его как буржуазного просветителя.

**Литературная
деятельность
Дефо**

Писательская деятельность Дефо была необычайно разнообразной. Им написано более 250 работ различных жанров — от стихотворных и прозаических памфлетов до обширных романов.

Помимо упомянутых выше политических памфлетов и «Опыта о проектах», он выпустил после 1703 года огромное количество очерков и статей самого разнообразного содержания. Здесь были исторические и этнографические труды, в которых исключительное внимание уделялось развитию торговли: «Всеобщая история торговли, в особенности британской коммерции» (1713), «Всеобщая история открытий и усовершенствований, в особенности в великих отраслях коммерции, навигации и земледелия, во всех частях света» (1725), «Путешествие по всему острову Великобритании» (1727), «Беспристрастная история жизни и деяний Петра Алексеевича, нынешнего царя Московии» (1723). Здесь были и поучительные трактаты, всячески пропагандирующие буржуазную предприимчивость («Образцовый английский негодянт», 1727, и т. д.). Одновременно появлялись в печати новые проекты Дефо, новые попытки исследований в форме «Опытов» (эссеев) — «Защита печати, или опыт о полезности литературы» (1718), «Опыт о литературе, или исследование о древности и происхождении письма» — и наряду с ними остроумные злободневные памфлеты, иногда в форме пародий («Инструкции из Рима в пользу претендента, адресованные высокопоставленному дону Сачевереллиу», 1710, памфлет, вскрывающий близость англиканской церкви с католичеством).

Некоторым своим памфлетам и очеркам Дефо нарочно придает сенсационный характер и снабжает их эффектными, интригующими заголовками. В одном памфлете 1713 года он ставит перед читателем вопрос: «Что делать, если королева умрет?», другой озаглавливает: «Что, если нападут шведы?» (1717). Известную смелость и свободу в постановке таких вопросов позволяло Дефо его сближение с правящими кругами, а также анонимность памфлетов. Английский обыватель, разумеется, с жадностью набрасывался на эти брошюры и искал в них помощи и совета в годы, когда стране угрожала новая реставрация Стюартов или вторжение шведов.

Погоня за литературным заработком заставляла Дефо создавать наряду с серьезными трудами бульварные «истории» о знаменитых грабителях и привидениях, точные и детальные отчеты о совершенно фантастических событиях. Он подробно опи-

сал ужасающий ураган, пронесшийся в 1703 году над Англией, будучи его очевидцем; но через несколько лет он дал такое же точное и реалистическое описание извержения вулкана, которого на самом деле не было. В 1705 году им был написан фантастический отчет о путешествии на луну, представляющий сатиру на последние события в Англии, особенно на действия фанатиков англиканской церкви.

**Дефо-
журналист**

Дефо следует считать основателем журналистики в Англии. С 1705 по 1713 год он издает газету «Обозрение французских дел». Под этим маскирующим названием имелось в виду обозрение всей европейской политики и внутренних дел Англии. Дефо издавал свою газету один, был ее единственным сотрудником и проводил в ней, несмотря на свою тайную связь с Гарли, прежние прогрессивные принципы, постоянно задевая церковников и крайних ториев. В газете печатались обширные международные обзоры, комментировались и события внутренней политической жизни Англии. На четвертой странице газеты, озаглавленной «Скандалный Меркурий, или Новости Клуба скандалов», помещался юмористический отдел, носивший сатирико-нравоучительный характер. Здесь осмеивались главным образом частные пороки, выводились сатирические образы сварливых или неверных жен, легковверных и обманутых мужей; но иногда разоблачалась также несправедливость подкупленных судей, продажность журналистов, фанатизм и невежество церковников; читатели узнавали в таком случае под вымышленными именами известных в Лондоне лиц, и это способствовало популярности газеты. Ее резко независимый тон, откровенные выпады против реакционных кругов, обстоятельность политических обзоров завоевали ей широкие читательские симпатии. Газета выходила два раза в неделю и предвосхищала во многих отношениях журналы Стиля и Аддисона («Болтун» и «Зритель»), издававшиеся в 1709—1711 годах. Нужна была вся колоссальная работоспособность и энергия Дефо, чтобы в течение ряда лет вести одному эту газету, перевоплощаясь то в серьезного обозревателя, то в остроумного памфлетиста.

Романы Дефо Уже стариком, обогатившись огромным опытом публицистической и историографической работы, Дефо приступил к созданию художественных произведений. Его прославленный роман «Жизнь и странные, удивительные приключения Робинзона Крузо» (1719) был написан им на 58-м году жизни. Вскоре появились вторая и третья части романа, а затем еще ряд романов: «Жизнь и приключения знаменитого капитана Сингльтона» (1720), «Мемуары кавалера» (1720), «Записки чумного года» (1721), «Радости и горести знаменитой Молль Флендерс» (1721), «История и замечательная жизнь достопочтенного полковника Жака»

(1722), «Удачливая любовница, или История жизни и разнообразных походов... особы, известной под именем леди Роксаны» (1724), «Записки Джорджа Карльтона» (1724).

Все романы Дефо написаны в форме автобиографии и мемуаров вымышленных лиц. Все они отличаются простотой и сдержанностью языка, стремлением к точным описаниям, к точной передаче мыслей и чувств героев.

Дефо был убежденным сторонником простоты и ясности стиля. «Я считаю совершенным языком и стилем, — писал он, — тот язык, обращаясь на котором к пятистам людей средних и различных способностей (за исключением идиотов и сумасшедших), человек был бы понят ими всеми и... в том самом смысле, в каком он хотел бы быть понятым». Именно таков язык самого Дефо.

Каждый его роман представляет историю жизни и воспитания героя, начиная с детских или юношеских лет, причем воспитание человека продолжается и в его зрелые годы. Разнообразные приключения, тяжелые испытания формируют человеческую личность, а в романах Дефо это всегда энергичная и расчетливая личность, всеми дозволенными и недозволенными средствами завоевывающая себе жизненные блага. Герои Дефо чаще всего плуты, их накопительство сопровождается рядом неблагоприятных поступков (исключение представляет Робинзон, любивший, а потому и положительный герой Дефо). Капитан Сянгльстон — пират, Молль Флендерс и «полковник» Жак промышляют воровством, Роксана — авантюристка и куртизанка. При этом все они преуспевают на своем жизненном пути и пользуются известным сочувствием Дефо. Автор, хорошо знавший испанский язык, использует традиции испанского плутовского романа с его пестрой сменой приключений, скитаний ловкого одиночки в равнодушном и жестоком мире. Но восприятие жизни и отношение к собственным героям в романах Дефо гораздо сложнее и глубже, чем в плутовском романе. Некоторые герои Дефо отличаются сердечностью и трудолюбием (Молль Флендерс), они сознают свое падение, но жестокая буржуазная среда уродует их, превращает в безнравственных авантюристов. Дефо прекрасно понимает и показывает своим читателям, что вина за моральное падение его героев ложится на общество. Пружиной личной и общественной жизни оказывается эгоизм, как в «Басне о пчелах» Мандевила. Подобно Гоббсу, Дефо склонен считать эту эгоистическую борьбу индивидов за материальные блага извечным законом человеческого существования.

Было бы неправильно рассматривать Дефо только как апологета буржуазии. Бесчеловечная сущность буржуазных отношений обнаружилась в Англии раньше, чем в других странах, и Дефо с горечью отразил это в ряде своих произведений. Еще

в памфлете «Жалоба бедняка» (1698) он пишет о том, что английские законы обрушиваются всей своей тяжестью лишь на бедных и весьма благосклонны к богатым; они напоминают паутину, в которой запутываются лишь маленькие мухи. «Обладатель золотого перстня и пышной одежды может богохульствовать перед судом... может пьяным тащиться домой по улицам, и никто не обратит на это никакого внимания; но если бедняку случится выпить и выругаться, ему не избежать колодок... Разве неимущий не имеет права жаловаться на пьяного судью, приговаривающего его к позорному столбу? Разве он не должен протестовать против судьи, налагающего на него штраф за брань и сопровождающего приговор такой энергичной фразой: «Прокляни бог, этот пес должен уплатить!»

В «Приключениях Робинзона Крузо» Дефо с негодованием говорит о бесчеловечном истреблении европейскими колонизаторами туземных племен.

**«Молль
Флендерс»**

Критика буржуазного общества особенно сильна в романе Дефо «Радости и горести знаменитой Молль Флендерс», романе, который в XVIII и XIX веках пользовался в Англии почти такой же популярностью, как и «Робинзон Крузо». В центре внимания здесь трагическая судьба женщины из народа, трудолюбивой и энергичной, но превратившейся в силу жизненных обстоятельств в авантюристку и воровку. Положение женщины в феодальном и буржуазном обществе всегда привлекало внимание Дефо («Опыт о проектах»). Показав в «Робинзоне Крузо» человека, вынужденного в одиночестве бороться с природой, Дефо в романе «Молль Флендерс» рисует бедственное положение одинокой женщины, тем более ужасное, если женщина молода, красива и притом бедна.

В романе важно правдивое изображение растлевающего влияния буржуазного общества на человека. Молль Флендерс — жертва общественных отношений. Именно так охарактеризовал ее Горький в лекциях по истории русской литературы. «Перед вами человек пьяный, злой, грубый... но человек, который великолепно понимает степень личной своей вины и вину общества, принудившего ее жить продажей своего тела, — одним словом, автор ни на минуту не забывает, что перед ним жертва уродливого социального строя; он осуждает ее за то, что Молль недостаточно упрямо сопротивлялась, но еще более резко осуждает он общество за эту победу над женщиной»¹.

Молль Флендерс от природы способна и трудолюбива. Живя в сиротском приюте, она любит говорить окружающим, что хочет стать барыней, и вызывает этим всеобщий смех. Но для

¹ М. Горький, История русской литературы, М., 1939, стр. 267.

этой маленькой нищей девочки быть барыней — значит жить самостоятельно и зарабатывать себе на хлеб. «Увы! Мне казалось, что быть барыней — значит работать на себя... тогда как для них это означало занимать высокое положение, вести блестящую жизнь и не знаю, что еще».

Но и этот скромный жизненный идеал — судьба независимой труженицы — оказывается недостижимым для Молль. Нужда, голод, жестокость и предательство окружающих толкают Молль от падения к падению. Ее постоянная молитва: «Не ввергай меня в нищету, чтобы я не воровала» — лучше всего характеризует ее душевное состояние. Паническая боязнь нищеты, все время угрожающей ей, заставляет ее стать воровкой. Характерно, что морально неустойчивая Молль постоянно оказывается выше своей среды, благородней и добрее тех уважаемых и всеми уважаемых людей, с которыми ее сталкивает судьба. Дочь ее воспитательницы беззастенчиво отнимает у нее 22 шиллинга, честно заработанные ею; первый же человек, которого она полюбила, бросает ее и заставляет выйти замуж за нелюбимого; муж, который оказался ее братом, и свекровь, оказавшаяся ее матерью, настойчиво требуют, чтобы она не разрывала этот кровосмесительный брак, так как «никто ничего не узнает», и лишь внутренняя порядочность Молль заставляет ее порвать с этой семьей и вновь решиться на скитания и нищету. Все обманывают Молль и учат ее дурному; не удивительно, что она становится преступницей и эгоисткой. Однако в ней не умирают человеческие чувства. Трудом, торговлей, проституцией, воровством — любыми способами Молль Флендерс содержит своих внебрачных детей и с негодованием отвергает гнусное предложение воспитывающей их старухи отделаться от них. Ограбив однажды богато одетую и заблудившуюся девочку (сняв с нее роскошное ожерелье), Молль с ужасом гонит от себя мысль об убийстве ребенка; она указывает девочке правильную дорогу и утешает себя мыслью, что пропая ожерелья не принесет ей вреда, а лишь послужит уроком ее легкомысленным родителям. «Я даже не напугала эту девочку — во мне было еще очень много нежности», — говорит Молль.

По художественным достоинствам роман «Радости и горести знаменитой Молль Флендерс» может быть поставлен рядом с «Робинзоном». Он гораздо сложнее и пестрее по композиции, проигрывает в простоте и цельности замысла и сюжета. Но зато мы видим в нем критическую картину буржуазного английского общества, галерею реалистических образов с ярко выраженными социальными чертами; умело построенная романтическая интрига (история Молль и ее первого возлюбленного; история Молль и ее мужа в Виргинии) придает роману значительный психологический интерес. Язык прост и точен, диалог отличается редкой для романа той эпохи живостью.

«Жизнь и
удивительные
приключения
Робинзона
Крузо»

Важнейший роман Дефо, первый английский реалистический роман «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо», был написан в 1719 году. Сюжет этого романа был обусловлен растущим интересом английского общества к путешествиям и географическим открытиям. Расширение географических горизонтов вело к расширению колониальной экспансии.

В основу романа, по-видимому, легло действительное событие — пребывание шотландского матроса Александра Селькирка на необитаемом острове в течение четырех лет (с 1704 по 1708 год).

Однако не следует преувеличивать значение этой истории для романа Дефо. Она послужила лишь толчком, который помог ему оформить свой замысел — прославить энергию и предприимчивость человека в условиях чуждой экзотической среды. Герой романа Дефо сохраняет до конца всю энергию, силу воли, интерес к человеческому обществу, в то время как Селькирк почти совсем одичал, хотя и смог поддержать на острове свое существование. В этом — основная разница между прототипом и идеальным героем Дефо.

Роман о Робинзоне Крузо имел колоссальный успех. Он выдержал ряд изданий и вскоре был переведен на все европейские языки (русский перевод появился в 1762 году). Популярность романа в Англии, среди самых широких читательских кругов, была исключительной.

В условиях жесточайшей буржуазной конкуренции Дефо немедленно стал жертвой неблагоприятных проделок со стороны других писателей меньшего масштаба и издателей-пиратов. Было выпущено дешевое сокращенное издание на плохой бумаге, которое, естественно, расходилось быстрее издания Дефо и обогащало не автора романа, а каких-то авантюристов. Возникла опасность, что какой-либо ловкий пройдох, пользуясь успехом «Робинзона», выпустит продолжение романа с целью наживы. Испуганный всем этим и понукаемый своим издателем, Дефо поспешил выпустить в том же году вторую часть — «Дальнейшие приключения Робинзона Крузо», а затем в 1720 г. — третью, религиозно-дидактическую часть — «Серьезные размышления Робинзона Крузо». Вторая часть, содержащая описание дальнейших путешествий Робинзона, в том числе по Китаю и Сибири, долго пользовалась успехом наравне с первой частью: она удовлетворяла познавательные интересы читателей и затрагивала злободневные вопросы торговли с Россией и Китаем. Третья часть привлекала знакомым именем Робинзона, но и горько разочаровывала: кроме рассуждений на религиозные и коммерческие темы, в ней ничего не содержалось. Ни малейшим успехом эта третья часть романа не пользовалась.

В разгар всеобщего увлечения «Робинзоном», когда большинство читателей верило в подлинность описанных в книге приключений, враг Дефо Чарлз Гильдон выпустил злой памфлет-пародию «Жизнь и необычайные удивительные приключения м-ра Д. де Ф., чулочника из Лондона, который прожил совершенно один свыше 50 лет в королевствах Северной и Южной Великобритании. Различные формы, под которыми он являлся, и открытия, сделанные им для блага своей страны».

Целью этого памфлета было всячески дискредитировать Дефо и подорвать успех его книги, превратив ее в простую аллегорию жизни самого Дефо.

Дефо принял этот вызов и в 1720 году заявил, что «Приключения Робинзона» действительно имеют аллегорический смысл. «Приключения Робинзона Крузо», — пишет он в заключительной третьей части романа, — описание действительной жизни — двадцати восьми лет, проведенных в скитаниях и в одиночестве... За это время я прожил удивительную жизнь — в постоянных бурях, в борьбе с наихудшим видом дикарей и каннибалов... Я испытал всяческое насилие и угнетение, несправедливые упреки, людское презрение, небесные кары и вражду людей; изведал бесчисленные превратности фортуны, побывал в рабстве хуже турецкого и спасся с помощью столь же ловкого плана, что описан в истории Ксури... Одним словом, нет в рассказанной мной истории ни одного обстоятельства, которое не было бы намерком на историю подлинную».

Это горькое и неожиданное признание Дефо заставило многих биографов искать в книге о Робинзоне совпадения и параллели с различными, порой далеко не самыми важными событиями в жизни Дефо. Весь роман разбирался очень детально в таком биографически-аллегорическом плане.

Разумеется, понимание «Приключений Робинзона» как автобиографической книги ошибочно, и самое признание Дефо не следует понимать буквально. Возмущенный грубым памфлетом своего врага, Дефо глубже почувствовал внутреннюю связь со своим героем и подчеркнул это. «Приключения Робинзона» действительно были для него заветной, выстраданной книгой. Одиночество индивида в буржуазном обществе, которое Дефо испытал на себе, многолетняя упорная борьба за существование — все это заставило его глубоко понять психологию деятельного и энергичного человека, заброшенного на необитаемый остров.

Передовой писатель своей эпохи, Дефо вложил в образ Робинзона самые задушевные настроения и мысли. Робинзон выступает в центральной части романа как смелый и активный труженик, как человек, верящий в свои силы и побеждающий природу. Дефо поставил своего героя в условия, вызывающие симпатии простых людей. По словам Маркса, «все отношения

между Робинзоном и вещами, составляющими его самодельное богатство... просты и прозрачны»¹.

Дефо сумел сделать образ своего героя убедительным и в то же время глубоко привлекательным. Он не приуменьшает трудностей и опасностей, которые преодолевает Робинзон, подробно описывает его тяжкий повседневный труд, иногда приводящий к ничтожным результатам. Робинзону приходится потратить целый год, чтобы обтесать колья и воздвигнуть ограду вокруг своего жилища; с невероятными усилиями он мастерит стол и стул, делает деревянную лопату. Страшный обвал наполовину разрушает его пещеру; его первый урожай гибнет от засухи; сам он заболевает изнурительной лихорадкой. Робинзон — живой человек, ему знакомы и минуты отчаяния (когда, например, уходит корабль, замеченный им на горизонте). Но во всех случаях жизни, в самых ужасных условиях Робинзон проявляет огромную душевную силу, изобретательность и твердость, а самая книга превращается в своеобразный гимн энергии и несгибаемой воле человека. Значение книги Дефо, залог ее бессмертия и непреходящей ценности — в прославлении труда, изменяющего лицо природы.

Робинзон в ряде случаев выступает как благородный и гуманный человек, стоящий неизмеримо выше своего класса даже в ту эпоху, когда буржуазия была прогрессивной. Он рискует своей жизнью для спасения неизвестных ему людей (Пятницы, капитана корабля, испанцев); его взаимоотношения с Пятницей перерастают в настоящую дружбу. Под внешним пуританским благочестием Робинзона таится очень здоровое восприятие мира и даже насмешливое отношение к религии. Иногда Робинзон высказывает мысли, свидетельствующие о работе пытливого и тонкого ума, о знакомстве с прогрессивной философией конца XVII в. Разумеется, это мысли самого Дефо, читавшего книги Локка и сомневавшегося в незыблемости религиозных «истин».

Этим духом материалистической философии овеяны беседы Робинзона с Пятницей о религии. Сам Робинзон, узнав от Пятницы о проделках туземных жрецов, сближает служителей всех религий в их стремлении обманывать народ. «Я заключил, что обман практикуется духовенством даже среди самых невежественных язычников и что искусство облекать религию тайной, чтобы обеспечить почтение народа к духовенству, изобретено не только в Риме, но, вероятно, всеми религиями на свете»².

В тех же беседах Пятница подвергает сомнению существование дьявола и весьма логично разбивает богословские доводы

¹ К. Маркс, Капитал, т. I, Госполитиздат, 1955, стр. 37—38.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 36, стр. 181.

Робинзона. Пятница отказывается понять, зачем всемогущий и добрый бог терпит существование на земле дьявола. Так Дефо (на этот раз устами Пятницы) критикует одну из главных доктрин пуританства и находит уязвимое место всякой религии — бессмысленность, нецелесообразность существующего зла. «Приключения Робинзона Крузо» вошли навеки в золотой фонд мировой литературы.

Педагогическое значение романа

Особое значение имеет роман «Жизнь и приключения Робинзона Крузо» для детей. Подробное описание разнообразных трудовых процессов само по себе интересует детей, которые, по замечанию самого Дефо, очень услужливы и наблюдательны. В книге о Робинзоне этот упорный труд протекает на фоне яркой южной природы и приносит человеку немедленную, ощутимую пользу. Ребенок с восторгом следит, как шаг за шагом улучшается жизнь Робинзона на острове, как он обтесывает доски и колья для своего жилища, обжигает свой первый кувшин, изготавливает муку и печет свой первый хлеб, приручает животных. Простой, бесхитростный язык вполне доступен ребенку. Оставаясь любимой книгой подрастающих поколений, «Робинзон» воспитывает в них любовь к труду и уважение к человеку.

Еще Руссо отметил воспитательное значение «Робинзона Крузо» в своем педагогическом романе «Эмиль» (1762). Относясь враждебно к современной ему цивилизации, пытаюсь построить воспитание и обучение Эмиля без книг, он тем не менее делает исключение для «Робинзона». «Это книга, — пишет Руссо, — будет первой, которую прочтет мой Эмиль; она долгое время будет составлять всю его библиотеку и навсегда займет в ней почетное место».

Буржуазные черты образа Робинзона

Однако при всем огромном общечеловеческом и воспитательном значении образа Робинзона он наделен и многими типично буржуазными чертами. Энгельс характеризует Робинзона как «настоящего буржуа»¹. Его мировоззрение, его отношение к людям, к природе характерно в какой-то мере для английского буржуа-пуританина XVIII века. К природе он относится утилитарно: о деревьях судит только как о топливе или строительном материале; животные интересуют его лишь с точки зрения съедобности их мяса. Единственный раз он испытывает восторг при виде экзотической природы своего острова, но лишь от сознания, что это его владения, его собственность, столь же неотъемлемая и законная, как поместье какого-нибудь лорда. Таким образом, Робинзон чувствует себя не только хозяином, но и собственником

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 36, стр. 181.

окружающей его природы. Из отношений с людьми Робинзон также стремится извлечь выгоду. Он не чужд и тех расовых предрассудков, которые воспитала в нем его эпоха. Характерен в этом отношении эпизод с негритянским мальчиком Ксури. Юный Робинзон, пробыв два года в плену у мавританских корсаров, бежит из плена вместе с Ксури. Они долго скитаются у берегов Африки, причем Ксури проявляет по отношению к Робинзону исключительную преданность. Оба юноши почти одних лет, Робинзон и Ксури делят все труды и опасности и становятся друзьями. Но эта дружба не мешает Робинзону продать Ксури капитану португальского корабля, занимающемуся торговлей.

При этом Робинзон жалеет Ксури и договаривается с капитаном о том, чтобы мальчику жилось у него неплохо; но дальше этого его гуманность не идет. Он не пытается отказаться от выгодной сделки. В дальнейшем Робинзон и сам намеревается заняться торговлей неграми, но это новое путешествие приводит его на необитаемый остров.

Встретив после двадцати пяти лет одиночества первого человека в лице молодого дикаря, спасенного им от смерти, Робинзон делает его своим слугой и поручает ему наиболее гяжелый труд. Иных отношений между белым и темнокожим Робинзон не представляет. Он дает дикарю имя Пятницы по тому дню, в который он был спасен; при этом Робинзон не спрашивает о его подлинном имени. Первое слово, которому Робинзон учит Пятницу, — «господин». Это понятие Пятница должен усвоить раньше названий самых необходимых предметов. Характерно, что еще раньше, узнав о появлении на острове дикарей, Робинзон мечтает захватить кого-либо из них и приобрести таким образом слугу. Прожив четверть века в одиночестве, он мечтает не столько о разумном челевеческом существе, сколько о рабочей силе, которая не будет ему ничего стоить.

Однако Робинзон обращается с Пятницей мягко и гуманно; это добрый господин, отлично понимающий, что сытый и довольный человек работает лучше голодного и ожесточенного. Постоянное общение с Пятницей, долгие беседы с ним заставляют Робинзона оценить природный ум и благородство молодого дикаря, оценить в нем уже не рабочую силу, а человека, товарища.

При этом мы не должны забывать, что Робинзон остается для Дефо положительным героем и, следовательно, резко отличается своей гуманностью от жестоких буржуазных колонизаторов той эпохи.

Мировоззрение Робинзона представляет сочетание пуританской религиозности и трезвого буржуазного практицизма. Истинный сын своего века и класса, Робинзон не сомневается в том, что бог наказал его всевозможными злоключениями за непослу-

шание отцу; он твердо придерживается кальвинистской доктрины предопределения, которая, по замечанию Энгельса, была «религиозным выражением того факта, что в мире торговли и конкуренции удача или банкротство зависят не от деятельности или искусства отдельных лиц, а от обстоятельств, от них не зависящих»¹.

Своей религии, своим воображаемым взаимоотношениям с богом Робинзон придает оттенок торговой сделки. Он строго следит за тем, какие события в его жизни являются наградой от бога и какие — наказанием; старается избежать поступков, могущих повлечь наказание; заводит в тетрадах две графы: «зло» и «добро», в которые аккуратно заносит свои несчастья и свои удачи. По выражению Маркса, «Робинзон, спасший от кораблекрушения часы, гроссбух, чернила и перо, тотчас же, как истый англичанин, начинает вести учет самому себе»².

Интересно проследить, как пуританская религиозность Робинзона сталкивается с трезвым житейским расчетом и как последний обычно торжествует. Так, в начале своего пребывания на острове, нуждаясь в хлебе, Робинзон неожиданно видит колосья ячменя и риса. Это повергает его в религиозный экстаз, он благодарит бога за чудесно посланные ему злаки. Но тут же он вспоминает, что он сам вытряхнул на этом месте мешочек из-под птичьего корма, где случайно могли быть зерна ячменя и риса. «Чудо исчезло, а вместе с открытием, что все это самая естественная вещь, значительно остыла, должен признаться, и моя благодарность промыслу». Увидев на восемнадцатом году своего пребывания на острове след босой человеческой ноги, Робинзон, как верующий пуританин, решает, что это след ноги дьявола, пришедшего искушать его душу. Эта мысль повергает его в трепет, но он тут же признает это предположение бессмысленным и приходит к более реальному и страшному выводу о появлении на острове дикарей. Он стрелой несется в свое убежище и всячески укрепляет его на случай осады.

Практицизм всегда торжествует в Робинзоне над религиозными измышлениями и попытками пофилософствовать. Найдя на покинутом корабле кучу золотых и серебряных монет, Робинзон выражает презрение в своей находке. «Я улыбнулся при виде этих денег». «Ненужный хлам! — проговорил я, — зачем ты мне теперь? Ты не стоишь того, чтобы нагнуться и поднять тебя с полу! Всю эту кучу золота я готов отдать за любой из этих ножей. Мне некуда тебя девать: так оставайся же, где лежишь, и отправляйся на дно морской!» Все эти рассуждения не мешают Робинзону забрать с собой найденные деньги и хра-

¹ Ф. Энгельс, Развитие социализма от утопии к науке. К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения, т. II, стр. 94.

² К. Маркс, Капитал, т. I, Госполитиздат, 1955 стр. 83.

пить их затем двадцать восемь лет, пока они ему, наконец, не пригодились.

Буржуазное мировоззрение Дефо сказалось не только в конкретных чертах образа Робинзона. В еще большей мере оно отразилось в общей концепции романа — в стремлении показать человека в отрыве от коллектива, в отрыве от общества. Это характерное для XVIII века изображение одиночки, отдельного индивида вне социальных связей, Маркс обозначает словом «робинзонада», используя для этого имя и образ Робинзона. В своей работе «К критике политической экономии» К. Маркс вскрывает социально-философскую сущность этих робинзонад.

К. Маркс говорит о «больших и малых робинзонадах» как о характернейшем явлении XVIII века. Такие робинзонады мы встречаем в различных областях общественных наук и художественного творчества той эпохи.

Человек немислим вне общественных связей. Человеческое общество с самого начала своего возникновения было первобытным коллективом, и только это спасло его от гибели и обусловило его развитие. Каждая новая историческая эпоха делала человека «принадлежностью определенного ограниченного человеческого конгломерата». И только в буржуазную эпоху наметилась тенденция отрывать человека от общества и представлять его в виде обособленной единицы. Маркс видит причину этого в растущей буржуазной конкуренции. Следствие ее — ослабление общественных связей — выдается за извечный закон, «представляется не результатом истории, а ее исходным пунктом»¹.

Робинзон не смог бы один на своем острове создать обширное, сложное хозяйство, проделав при этом весь путь человечества. Несостоятельность этой «робинзонады» сказывается и в том, что Дефо не смог вполне изолировать Робинзона от общественных связей: Робинзон получает к своим услугам огромное количество предметов, сделанных другими людьми. Он достает с разбитого корабля инструменты, оружие, порох, астрономические приборы, даже чернила и бумагу для ведения дневника, даже Библию для своих благочестивых упражнений. Все эти вещи воплощают труд тысяч людей, они создавались в результате разнообразных общественных связей. Так человеческое общество незримо присутствует в жилище Робинзона, и без него Робинзон не смог бы проделать свой удивительный путь.

Известная ограниченность общей концепции Дефо и некоторые буржуазные черты его героя не должны загораживать от нас высоких достоинств романа о Робинзоне. Значение «Робинзона» — в прославлении энергии и негибкой воли человека, в пафосе труда, изменяющего и подчиняющего природу.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 710.

**Художественные
особенности
романа Дефо**

«Робинзон Крузо» является первым английским реалистическим романом. В нем Дефо обращается к современной ему эпохе, к типическому для этой эпохи герою и облекает его историю в форму воспоминаний о путешествии. Так естественно рождается новый жанр романа-путешествия, который и становится первой разновидностью реалистического романа в Англии.

Дефо с исключительным мастерством выдерживает общий характер подробного, точного и тщательного описания событий и явлений. Если он изображает бурю, то он описывает и все повреждения, нанесенные судну, и ту последовательность, с которой моряки рубят мачты, откачивают воду и пытаются спасти корабль. Он никогда не забывает уведомить читателя, за сколько фунтов и шиллингов продал Робинзон тот или иной товар, сколько кусков шелка он послал своим друзьям, сколько врагов (людоедов или бунтующих матросов) было убито в схватке. Он описывает труд Робинзона подробно и всегда подчеркивает результаты этого труда; вся жизнь Робинзона как бы распадается на ряд трудовых процессов, и каждый завершается победой, означает новый важный этап. Конкретные и точные описания вещей и действий перемежаются обширными деловитыми рассуждениями героя. Ход мыслей практичного, уравновешенного и гуманного человека воспроизведен с такой же точностью, как и его упорный труд.

Язык романа отличается удивительной простотой и ясностью. Он создает впечатление полной правдивости автора воспоминаний, стремящегося шаг за шагом воспроизвести свою прежнюю жизнь. Для современников Дефо этим автором был сам Робинзон Крузо; но мы должны видеть замечательное литературное мастерство писателя-реалиста там, где современники видели только правдивость и точность очевидца. Эпически спокойное повествование от первого лица о пережитых опасностях, трудностях и приключениях иногда прерывается: Дефо вводит в роман то короткие записи-дневник Робинзона, то живой диалог (беседы Робинзона с Пятницей). Психологическое мастерство Дефо также заслуживает внимания; оба центральных образа убедительны и реальны: серьезный, умудренный опытом, но полный юношеской энергии Робинзон и непосредственный, искренний Пятница, проявляющий в своих наивных речах не только большие чувства, но и подлинный ум, логическую стройность мыслей.

Свифт (1667—1745)

Детство
и юность.
Служба
у Темпля

Крупнейший английский сатирик Джонатан Свифт родился в 1667 году в Ирландии, в Дублине, в бедной семье. Его отец, англичанин по национальности, сын пастора, приехал в Ирландию в поисках заработка и с трудом получил в Дублине место смотрителя судебных зданий. Вскоре он умер, оставив жену и маленькую дочь в крайней бедности. Через несколько месяцев после смерти отца родился второй ребенок — будущий писатель. Его взял на свое попечение дядя, старший брат отца, адвокат по профессии, также поселившийся в Ирландии.

Отношения юного Джонатана и его дяди не были дружескими. Мальчик отличался независимым характером, а дядя меньше всего был склонен считаться с его интересами и стремлениями. Он решил сделать его священником, хотя Свифт был равнодушен к религии.

По настоянию своего дяди Свифт получил высшее богословское образование в Дублинском университете (в Тринити колледж), куда он поступил четырнадцати лет. Богословская схоластика и метафизика возмущали и отталкивали его, суровость и скупость дяди заставляли страстно мечтать о независимости. Юноша не мог проявить свои блестящие литературные способности в затхлой атмосфере богословского факультета.

В 1689 г. Свифт добился, наконец, самостоятельного заработка и притом — не на духовном поприще. Он получил место домашнего секретаря в Англии у лорда Вильяма Темпля, отставного вельможи и дипломата, игравшего некогда видную роль при дворе Стюартов. Ловкий и двуличный царедворец, Вильям Темпл и после падения Стюартов продолжал поддерживать наилучшие отношения с двором и с новым королем Вильгельмом Оранским. В быту это был эгоистичный эпикуреец, соединявший великосветские манеры с изрядной долей самодурства. Самолюбивому и гордому Свифту было трудно ужиться в роскошном имении Темпля Мур-Парке, в атмосфере всеобщего низкопоклонства и угождения вельможе. В его обязанности входило не только вести всю обширную переписку Темпля, но и давать уроки маленькой воспитаннице хозяина, которая на самом деле была его внебрачной дочерью, а также записывать все остроумные замечания Темпля, его философские и политические рассуждения и придавать им литературную форму. Вся эта деятельность требовала разнообразных способностей, но положение молодого секретаря почти ничем не отличалось от положения слуг. Ему также приходилось терпеть

нужду и незаслуженные оскорбления. Несколько раз Свифт пытался вырваться на свободу из тяготившей его обстановки Мур-Парка и в поисках места принял даже несколько его не привлекавший сан священника. Но деятельность сельского пастора в маленьком ирландском приходе показалась ему совершенно бессмысленной и бесполезной, и он вновь вернулся к Темплю. Здесь он оставался до смерти лорда Темпля в 1699 году.

В Мур-Парке была прекрасная библиотека, в которой Свифт проводил все свое свободное время. Здесь он значительно пополнил те скудные знания, которые получил на богословском факультете. Иногда, когда Тембль не беспокоил своего секретаря, Свифт читал по 16 часов в сутки. Кроме того, в имении Темпля часто бывали образованные люди той поры, политические деятели, поэты. Тембль давал Свифту различные ответственные поручения. Однажды Свифт по поручению лорда отправился в Лондон к королю. Встреча с Вильгельмом Оранским, ставленником английской буржуазии, сама по себе ничего не дала Свифту, но в постоянном общении с людьми росла его сатирическая наблюдательность, вырабатывались способности политического борца.

В имении Темпля Свифт встретил девушку, которую глубоко полюбил, — Эстер Джонсон. Впоследствии она стала его женой. Это была та самая воспитанница Темпля, которую Свифт учил читать и писать, она была на четырнадцать лет моложе Свифта. Он посвящал ей свои первые стихи, наделив ее поэтическим именем Стеллы¹. Этим именем он называл ее всю жизнь.

**Начало
литературной
деятельности.
«Сказка
о бочке»**

В Мур-Парке началась литературная деятельность Свифта. В 1697 году, отчасти по поручению Темпля, он написал остроумный памфлет «Битва книг». Тогда же, в 1697—1698 годах, Свифтом в основном была написана знаменитая сатира «Сказка о бочке», которая была опубликована в 1704 году вместе с «Битвой книг».

«Сказка о бочке» представляет, в сущности, антирелигиозное произведение, хотя автором ее и явился молодой священник. Правда, официально «Сказка о бочке» направлена против католицизма и пуританства — двух крайностей в религии, но, по меткому выражению Вольтера, «розги Свифта настолько длинны, что он задевает отца, когда сечет сыновей».

Заглавие памфлета имеет двойное значение. Во-первых, идиоматическое выражение «Сказка о бочке» обозначало всякого рода забавную пуганицу, неразбериху, и Свифт имел в виду несколько хаотическое построение своей сатиры, множество авторских отступлений и т. д. Такое безобидное заглавие

¹ «Стелла», как и «Эстер», значит «звезда».

служило маскировкой серьезных антирелигиозных выпадов автора. Но второе значение заглавия глубже. Свифт в предисловии ссылается на обычай моряков выбрасывать с корабля пустую бочку, когда судну угрожает опасность со стороны кита, чтобы отвлечь его внимание. К такому же способу, по словам Свифта, прибегает правительство, направляя внимание народа и философов на религиозные споры. Бочка в памфлете Свифта олицетворяет, таким образом, религию. При этом Свифт ссылается на английского философа XVII века Гоббса, в книге которого «Левиафан» религия подвергается осмеянию и сравнивается с пустой бочкой.

Утверждая, что критика церкви не является критикой государства и даже может принести государству известную пользу, Свифт обнаруживает близость с материалистом Гоббсом.

В книге «Сказка о бочке» мы встречаемся с остроумным вариантом старинной легенды об отцовском завещании и трех сыновьях (использованной еще у Боккаччо в его новелле о трех кольцах). В сказке Свифта три сына, Петр, Мартин и Джек, получают в наследство от отца три одинаковых, неизносимых кафтана и завет жить дружно и не портить никакими украшениями простой покррой кафтанов.

Первые семь лет братья придерживаются отцовского завещания, но затем, стремясь попасть в высшее общество, начинают украшать кафтаны бантами, позументами, бахромой и перекраивать их согласно требованиям моды. При этом старший брат Петр, алчный ханжа и лицемер, систематически искажает отцовское завещание (с которым братья якобы сообразуются), произвольно толкуя его текст. Так, он разрешает братьям нашить на кафтаны серебряную бахрому, хотя в завещании запрещается ношение бахромы. Ловкий Петр использует имеющуюся в английском языке игру слов и уверяет, что отец в этом пункте завещания запретил им только обшивать кафтаны ручками от метел. В другой раз он уверяет братьев, что им предписано ношение аксельбантов, так как из букв, встречающихся в завещании, можно составить слово «аксельбант», и т. д. Все эти манипуляции с завещанием отца кончаются тем, что братец Петр прячет его в сундук, запретив братьям читать его и объявив себя единственным хранителем и толкователем завещания.

В истории трех братьев Свифт обращается к характерному для него приему сатирической аллегории. Семь первых лет, проведенных братьями в дружбе, означают семь первых веков христианства до разделения церквей. Три брата олицетворяют собой три наиболее распространенные в Западной Европе религии: Петр — католицизм, Мартин — умеренное протестантство, введенное Мартином Лютером и принявшее в Англии форму англиканства, Джек — кальвинизм, принявший в Англии наиме-

нование пуританства. Под отцовским завещанием разумеется «священное писание» — евангелие, на точное выполнение заветов которого претендовала каждая из религий. Наиболее глупокому осмеянию Свифт подвергает католическую церковь в лице старшего брата Петра. Свифт, в сущности, создает обобщенный сатирический образ римского папы. Самое имя Петр представляет намек на апостола Петра, которого католическая церковь объявила своим главой. Запрещение мирянам читать Библию, явившееся одним из требований католической церкви и вызвавшее широкий протест в период реформации, изображено как запрещение младшим братьям знакомиться с отцовским завещанием. В дальнейшем Петр, совершенно зазнавшийся, овладевает всеми домашними ключами, носит на голове три шляпы, надетые одна на другую, заставляет братьев и посетителей целовать ему ногу. Перед нами в язвительных намеках предстают характерные атрибуты папства — тройная корона тиара, которую папа надевает во время богослужений, ключи, которыми римская церковь якобы отмыкает врата рая, и обычай верующих католиков целовать туфлю папы. Петр грубо издевается над младшими братьями, приказывает им выгнать из дома своих жен (намек на безбрачие католического духовенства) и привести вместо них уличных развратниц; в доме устраиваются дикие оргии (здесь Свифт имеет в виду развращенность католического духовенства).

Братья Мартин и Джек однажды выкрадывают отцовское завещание и, прочитав его, убеждаются в грубых подделках и обманах Петра (намек на реформацию, которая началась с опубликования Лютером Библии в немецком переводе). Они порывают с Петром, возвращают своих законных жен (одним из первых актов Лютера как реформатора было введение брака для священников) и пытаются восстановить первоначальный покррой кафтанов (разговоры протестантов о возвращении к евангельской простоте).

Благоразумный Мартин осторожно, чтобы не попортить добротной материи, отпарывает от кафтана банты и галуны, но не пытается снова перекроить кафтан (здесь имеется в виду весьма умеренная реформация, легшая в основу англиканской церкви). Нетерпеливый и неистовый Джек, тщетно пытавшийся перекроить кафтан по-старому, приходит в ярость и разрывает кафтан в клочья (намек на пуританство).

Дальнейшие подвиги Петра, покинутого братьями, носят явно мошеннический характер. Он изобретает ряд шарлатанских лекарств и учреждает «шептални». Его последователи угощаются хлебом и водой, уверенные, что это мясо и вино. Доходы от всех этих шарлатанских средств и учреждений достаются Петру. Здесь Свифт, критикуя католицизм, осмеивает ряд «тайнств», принятых не только католической церковью, но

и вообще христианской религией: исповедь («шептални»), отпущение грехов и причастие. Этим он затрагивает самые основы христианства.

«Сказка о бочке» — прежде всего блестящая сатира на папство. Но с не меньшей силой обрушивается он и на пуританство, заклеив его в образе младшего брата Джека. Джек в ханжестве и мошенничестве не уступает брату Петру. Он постоянно молится и разыгрывает сцены религиозного экстаза, опускаясь на колени в грязь или придорожные канавы, гнусавым голосом распевая псалмы и вызывая насмешки уличных мальчишек. Чаще всего он проделывает это, собираясь совершить какую-нибудь гнусность. Он демонстрирует свою приверженность отцовскому завещанию всеми возможными способами: говорит только цитатами из него, употребляет его в качестве подушки, ночного коллака и зонтика. Он приходит в бешенство при звуках музыки, при виде человеческого веселья. Педантизм, мрачность, приверженность к Библии как характерные черты английских пуритан нашли здесь яркое отражение. Но с особой силой Свифт бичует своеобразное сочетание религиозного ханжества и жажды наживы, составлявшие самую суть пуританской английской буржуазии. Свифт подчеркивает сходство Джека с Петром — пуританский фанатизм мало отличается от фанатизма католического и прикрывает те же низменные материальные расчеты.

В своей сатире Свифт почти не затрагивает среднего брата Мартина, и некоторые зарубежные исследователи пытаются на этом основании утверждать, что сатира Свифта не носит антирелигиозного характера. Этот довод представляется нам мало обоснованным. Конечно, Свифт и не мог, будучи священником англиканской церкви, прямо критиковать англиканскую церковь: это грозило бы самыми тяжелыми последствиями. Он просто перестает говорить о Мартине, сосредоточив огонь своих насмешек на католичестве и пуританстве. Но он задевает при этом и самые основы христианства. В целом «Сказка о бочке» представляет собой сатиру на религию и духовенство.

Но помимо своей основной цели — разоблачения преступлений церкви — Свифт критикует все современное ему английское общество. Свифт выступает непримиримым борцом с лицемерием, жестокостью и продажностью.

Главы, в которых разработана основная антирелигиозная тема, чередуются с главами-отступлениями, посвященными различным вопросам и исполненным острейшей социальной сатиры. С убийственным сарказмом Свифт говорит о трех деревянных сооружениях, помогающих честолюбцу возвыситься над толпой и привлечь всеобщее внимание, — о кафедре проповедника, виселице и подмостках балагана (подобное сопоставление казалось современникам Свифта ужасным кощунством)..

В главах о критике и литературе он возвращается к теме, уже затронутой им в «Битве книг», — к бедности и убожеству современной ему английской литературы, порождающей лишь книги-однодневки. В последней главе Свифт предлагает выпустить на волю всех сумасшедших и поручить им важнейшие государственные должности — фактического изменения в ходе дел от этого не произойдет; буйный помешанный, назначенный полководцем, будет непрерывно вести войны, а человек, одержимый манией величия, будет великолепным сановником. С особой ненавистью Свифт обрушивается на сторонников политики войн. Так, он с отвращением рисует некоего могущественного короля, который «в течение свыше тридцати лет забавлялся тем, что брал города, выгонял государей из их владений, пугал детей так, что те роняли из рук бутерброды, жег, опустошал, грабил, избивал своих подданных и чужеземцев».

«Сказка о бочке» представляет собой богатейший арсенал разнообразных сатирических приемов и средств, впервые испробованных Свифтом. «Боже, как был когда-то богат мой ум!» — воскликнул Свифт в старости, перечитывая это свое юношеское произведение. Неистощимость насмешек, карикатурных образов, абсурдных предложений, вскрывающих бессмысленность политических и религиозных систем, поражает читателя.

**Дальнейшая
литературная
и политическая
деятельность
Свифта**

В 1699 году, после смерти лорда Темпля, для Свифта снова началась пора утомительных поисков заработка. Наконец, нашлось место священника в глухой ирландской деревне Ларакор. Сюда приехала Стелла, получившая после смерти Темпля маленькое наследство.

В первые годы XVIII века Свифт часто посещал Лондон. Ирландское духовенство поручило ему хлопоты об уравнивании в некоторых правах и доходах с английским духовенством. Хлопоты его не привели ни к каким результатам. Но подолгу оставаясь в Лондоне, Свифт становится все более известным как сатирик. Он создает ряд злободневных политических памфлетов («О раздорах в Афинах и Риме», 1701, и др.), в которых поддерживает партию вигов, стоявшую тогда у власти. Виги скоро поняли, каким мощным оружием является перо Свифта, и начали усиленно заигрывать с ним. Постепенно он сблизился с министерством вигов и с литературным миром. Вышедшая анонимно в 1704 году «Сказка о бочке» (все, однако, догадывались, кто был ее автор) укрепила его литературную славу.

Интересна борьба против суеверия и шарлатанства, которую вел Свифт в 1708 году. Он выступил под псевдонимом Исаака Бикерстафа, эксвайра, против предсказателей судьбы и их альманахов, наводнявших Англию. Стрелы своей насмешки Бикерстаф-Свифт направил в наиболее популярного в Лондоне астро-

лога Партриджа. Пародируя его астрологические вычисления, Свифт также выпустил сатирический альманах «предсказаний», в котором, в частности, предсказал Партриджу смерть от лихорадки 29 марта 1708 года в 11 часов вечера. Затем Свифт выпустил отчет о смерти Партриджа, якобы действительно состоявшейся в этот день и час, а затем и о его похоронах. Партридж, разумеется, был жив и напечатал ряд опровержений, но Свифт силой неопровержимых «доказательств» сумел убедить весь Лондон, что Партридж действительно умер. Произошел ряд недоразумений. Цех книгоиздателей настолько поверил Свифту, что вычеркнул Партриджа из списка своих членов. В далекой Португалии, где господствовала инквизиция, не существующий Бикерстаф был проклят и заочно осужден на сожжение как чернокнижник, имеющий связь с дьяволом и точно предсказывающий людям день и час смерти.

Исаак Бикерстаф, вымышленный Свифтом, стал настолько популярным «лицом» в Лондоне, что Аддисон и Стиль воспользовались потом для своего сатирического журнала «Болтун» этим же псевдонимом. Они имели на это известное право, так как Свифт написал для их журнала несколько очерков.

Литературоведы обычно отмечают эпизод борьбы с Партриджем лишь как доказательство мастерства мистификации, присутствующего Свифту, умевшему скрываться под любыми масками. Борьба с Партриджем рассматривается как забавная игра, шуточная полемика, затеянная Свифтом. Но на самом деле ей следует придавать более серьезное значение: это звено в постоянной борьбе Свифта с суевением и невежеством.

Положение Англии и английского народа в начале XVIII века было исключительно тяжелым. Англией после смерти Вильгельма Оранского официально правила его свояченица королева Анна, женщина капризная, слабовольная, ничтожная, к тому же связанная с изгнанными Стюартами (она была дочерью Иакова II) и поддерживавшая с ними тайные отношения. Она мечтала о реакционном перевороте, который сделал бы возможной новую реставрацию Стюартов. Фактически Англией управляла богатая буржуазия, лихорадочно развивавшая промышленность и торговлю, жадно искавшая новых колоний, жестоко эксплуатировавшая народ.

Система подкупа, дух беззащитной наживы пронизывали все английское общество сверху донизу. Во всем государстве не было непроданных должностей. Процесс огораживания переполнял Англию бездомными и безработными бродягами, которые с радостью брались за любую работу и подвергались чудовищной эксплуатации. В довершение всех бедствий Англия была втянута вигами в длительную войну с Францией — войну за испанское наследство (1701—1713). Формально эта война защищала династические интересы английских королей, но факти-

чески она преследовала колониальные, захватнические цели и была выгодна богатейшей английской буржуазии. Для народа она оборачивалась новыми непосильными налогами и бессмысленным кровопролитием. На войне наживались виги и прежде всего их представитель, всемогущий герцог Мальборо, главнокомандующий английским войском.

Свифт терзался, видя бедствия английского народа. Осудив преступную политику вигов, он с радостью приветствовал перемену кабинета министров в 1710 году. Борясь за власть, тори кричали о страданиях народа и о своей готовности помочь народу.

Чувствуя смертельное отвращение к бездарным и грязным накопителям из партии вигов, Свифт потянулся к тори, обманутый их лживой, но довольно тонкой пропагандой. Он не подозревал сначала, что министры-тори преследовали, как и министры-виги, свои личные цели. Их целью был реакционный переворот, реставрация Стюартов, воцарение в Англии так называемого «претендента», сына изгнанного короля Иакова II. Этот переворот принес бы им неслыханные доходы, прочные места и восстановление всех феодальных привилегий.

Но Свифт надеялся на улучшение положения народных масс. Переходя к партии тори, он ждал от нее, в первую очередь, окончания мучительной для народа войны и смещения ненавистного герцога Мальборо.

В 1711 году Свифт написал памфлет, разоблачавший вигов и герцога Мальборо: «Поведение союзников и прошлого министерства в настоящей войне». В нем Свифт вскрыл антинародный характер войны за испанское наследство, приносившей английскому народу неисчислимы бедствия. Он убедительно доказал, что война эта ведется в интересах кучки богачей, и прямо обвинил герцога Мальборо в неслыханном взяточничестве.

Свифт нанес герцогу Мальборо ряд сокрушительных ударов: он, прежде всего, открыл английскому народу глаза на политического проходимца, управляющего его судьбой. Недаром памфлеты Свифта, направленные против герцога, расходились с исключительной быстротой.

Герцог Мальборо потерял пост главнокомандующего. Принципиальный противник войн, Свифт продолжал бороться за прекращение войны за испанское наследство, и, когда в 1713 году Англией и Францией был заключен Утрехтский мир, многие современники называли его Свифтовским миром.

В этот период Свифт играл в Англии выдающуюся политическую роль. Он был доверенным лицом премьер-министра Гарли графа Оксфорда и министра иностранных дел Болингброка. Он редактировал в течение нескольких лет торийский правительственный журнал «Экзаминар». Не имея никакой официальной должности, Свифт в сущности был министром без портфеля.

Придворная знать толпилась в его скромной лондонской квартире, министры и герцоги заискивали перед ним. Ему приходилось редактировать и тронные речи королевы, и парламентские выступления министров. В то же время Свифт оставался бедняком. Его работа в «Экзаминере» была безвозмездной. Однажды премьер-министр Гарли послал ему 50 фунтов в награду за его памфлеты. Свифт пришел в ярость и отослал деньги обратно с напоминанием, что он не наемный писака. Гарли пришлось многократно извиняться, прежде чем Свифт записал в своем дневнике: «Я наконец вернул графу Гарли свое расположение».

Свифта ничем нельзя было купить — и в этом была его сила, не меньшая, чем сила его грозного смеха. Среди столкновения мелких честолюбий и эгоистических расчетов он оставался одиноким со своей мечтой о народном благе, подобно Гулливеру среди лиллипутов.

Не имея возможности войти в состав правительства, так как он был священником, Свифт стремился, однако, остаться в центре политической и общественной жизни страны, надеясь принести пользу английскому народу. Но королева и торийские министры постарались удалить Свифта из Англии. Королева Анна возненавидела Свифта после того, как придворные интриганы дали ей прочитать «Сказку о бочке». Ханжески-религиозная, она с суеврым ужасом отнеслась к насмешкам Свифта над религией. Свифт был удален из Лондона, он получил место декана (настоятеля) собора св. Патрика в Дублине. Снова Свифту пришлось вернуться в Ирландию. Это было своего рода ссылкой, и Свифт воспринял свое назначение как подлинную ссылку. «Мне остается умереть в бешенстве, как отравленной крысе в норе», — писал он. Однако именно в Ирландии ожидал Свифта славнейший период его политической и литературной деятельности. Здесь он обрел истинную поддержку обездоленного ирландского народа. Общий подъем национально-освободительного движения в Ирландии придал его социальной сатире новую силу и остроту.

Нищета и бесправие ирландского народа были потрясающими. Правящие круги Англии смотрели на Ирландию как на колонию, из которой выкачивалось сырье, куда сплавлялись недоброкачественные товары.

Национальная промышленность Ирландии (в особенности производство шерсти) всячески душилась, так как английские суконщики и овцеводы не терпели конкуренции. Права ирландского парламента были беззастенчиво урезаны. Всевозможные аферисты и финансовые дельцы превращали Ирландию в арену спекуляций. Роскошные ирландские пастбища были предметом вожделений для английских торговцев шерстью и лендлордов, которые любым способом стремились приобрести себе собственность в Ирландии, сгоняя ирландских крестьян с земли.

В результате улицы и дороги Ирландии были заполнены нищими. Вчерашние ремесленники и фермеры разорялись, лишались крова, питались подаванием и воровством. Смертность, особенно среди детей, достигла колоссальных размеров. «На улицах, по дорогам, у дверей лачуг — всюду нищие женщины, каждая в сопровождении трех, четырех или шести детей, покрытых лохмотьями, осаждают всякого встречного просьбами о милостыне», — так в памфлете «Скромное предложение» Свифт пишет о своих ирландских впечатлениях.

Свифт отдал делу угнетенной Ирландии свои силы и свое мощное слово. В 20-х годах XVIII века он выпустил ряд писем-памфлетов, взволновавших всю Ирландию. Сначала, в 1720 году, это было «Предложение о всеобщем употреблении ирландской мануфактуры», в котором Свифт разоблачал стремление английских купцов задушить шерстяную промышленность Ирландии. Он сравнивает Англию с богиней Афиной-Палладой, которая, позавидовав мастерству ткачихи Арахне, превратила ее в паука, тянущего нить из собственного тела. Из Ирландии также вытягивают все соки, но при этом запрещают ей ткать.

Затем Свифт выступил под видом рядового ирландского суконщика. Его «Письма суконщика» были в основном направлены против ввозимой из Англии неполноценной медной монеты, отчеканенной неким предпринимателем Вудом. Вуд был богатый авантюрист, купивший у английского правительства по протекции любовницы короля право на чеканку монеты для Ирландии и надеявшийся нажиться на этом колоссальную прибыль. Это предприятие грозило Ирландии самыми печальными последствиями. Во-первых, монеты Вуда были легковесными, во-вторых, они были начеканены в чрезмерном количестве. Английское правительство преследовало при этом определенную цель — произвести полный развал в финансовой системе Ирландии и выкачать из страны как можно больше подлинных ценностей и сырья. Наконец, этим распоряжением английского правительства фактически отменялось право ирландского парламента на чеканку собственной монеты.

В своем «Письме торговцам, лавочникам, фермерам и простым людям Ирландии о медных монетах м-ра Вуда» (1724) Свифт обратился ко всем ирландцам с призывом объединиться против нового мошенничества английских коммерсантов и саботировать вудовскую монету. Наилучшим средством для этого он считал натуральный обмен между фермерами, ремесленниками и торговцами.

«Я уже договорился со своими соседями, мясниками, булочниками и другими, что мы будем просто обмениваться между собою нашими товарами, не прибегая к вудовской монете», — писал мнимый суконщик.

Свифт выразил общее возмущение ирландского народа. Вся Ирландия объединилась вокруг «суконщика». Монета Вуда саботировалась, в парламент подавали петиции. Напуганный ирландскими беспорядками английский парламент назначил специальную комиссию, в которую вошел директор монетного двора знаменитый ученый Ньютон; комиссия признала монету Вуда полноценной. Таинственный суконщик ответил вторым памфлетом, в котором заявил, что на пробу были присланы специально отчеканенные полноценные монеты, не соответствующие вывезенным в Ирландию. Свифт мастерски использовал выражения, круг образов и представлений, характерные для простого суконщика, а потому и особенно убедительные для читателей.

«Если я пришлю покупателю образчик моего сукна и он понравится покупателю, — пишет он во втором памфлете, — покупатель приходит ко мне в лавку и, сравнив образчик с материей, покупает сукно. Но если мне пришлют жирного, густорунного барана как образчик стада, то это вовсе не значит, что и все стадо таково; там могут оказаться больные и тощие бараны. Я не буду покупать стада, не осмотрев его все. Почему же нас заставляют верить, что все монеты Вуда таковы, как присланные на испытание?»

Все эти веские и остроумные аргументы, взятые из повседневной действительности, как нельзя лучше действовали на массы. Но Свифт не ограничивался этим в своих четырех «Письмах суконщика». Он говорил об угнетении Ирландии, о поправках правах ирландского парламента и ирландского народа, и некоторые его слова звучали как призыв к восстанию. Он спрашивал с негодованием: «Если я свободный человек в Англии, то разве я становлюсь рабом за шесть часов, нужных, чтобы переплыть канал?»

Английское правительство настаивало на аресте мятежного суконщика. Голова его была оценена, за его поимку была назначена большая сумма. Вся Ирландия знала, что автор «Писем суконщика» — декан Дублинского собора доктор Свифт. Но ни один донос не поступил на него. Впрочем, английское правительство также было отлично осведомлено, что имеет дело со Свифтом, но не решалось его арестовать. Боялись увидеть его на скамье подсудимых, боялись его языка, но еще больше боялись народного восстания в Ирландии. Ирландский наместник лорд Картерет ответил Роберту Уолполу на его приказание арестовать Свифта: «Чтобы арестовать доктора Свифта, нужно десять тысяч солдат». Ограничились тем, что привлекли к судебной ответственности книгопродавцов, распространявших «Письма суконщика». В конце концов, вудовская монета была изъята из обращения. Это была крупная победа ирландского народа.

Популярность Свифта в Ирландии достигла в это время исключительных размеров. Каждый ирландский бедняк знал

о декане собора св. Патрика. Ему устраивали оvationи, за ним постоянно ходили ирландцы, опасавшиеся за его жизнь и свободу и готовые прийти ему на помощь. Тот же наместник лорд Картерет писал в Англию: «Я правлю Ирландией с соизволения доктора Свифта».

Но ни победа, одержанная по вопросу о вудовской монете, ни самая любовь ирландского народа не могли успокоить Свифта относительно будущего Ирландии. Свифт с горечью видел порабощение прекрасной страны и ее трудолюбивого народа английскими помещиками и купцами. Будущее всего человечества рисовалось ему также во все более и более мрачных тонах.

Последние годы жизни Личная жизнь Свифта сложилась печально. Эстер Джонсон, она же Стелла, была в течение 30 лет его верной и любящей подругой, и Свифт отвечал ей горячей привязанностью и полным доверием. На вершине успеха, в Лондоне, он пишет ей каждый вечер обширные письма, в которых подробно описывает всю свою жизнь и делится с ней самыми затаенными мыслями и чувствами. Эти письма, бережно сохраненные Стеллой, он объединил в «Дневник для Стеллы», который в настоящее время является единственным документом, позволяющим заглянуть во внутренний мир Свифта.

Но, несмотря на дружбу и взаимное доверие, Свифт и Стелла жили в разных домах, и брак их всю жизнь оставался тайной. В 1716 году они, по свидетельству современников, обвенчались, но также тайно, и ничто в их жизни не изменилось. Стелла вела домашнее хозяйство Свифта и принимала его гостей, но вечером уходила в другой дом, где она жила со своей компаньонкой.

Стелла умерла в 1728 году. Ее смерть была для Свифта тяжелым ударом. Его здоровье начало быстро разрушаться.

Последние годы жизни Свифта были омрачены мучительной душевной болезнью. В 1743 году он впал в совершенно бессознательное состояние. В 1745 году он умер, и огромная толпа ирландцев, потерявших в нем защитника и друга, проводила его в могилу. Свифт некогда сам составил для себя надгробную надпись: «Здесь покоится тело Джонатана Свифта, декана этого собора, и жестокое негодование уже больше не может терзать его сердца. Иди, путник, и подражай, если можешь, ревностному защитнику дела доблестной свободы!» Весь смысл жизни Свифта выражен в этой эпитафии.

«Путешествия Гулливера» В 1726 году вышла из печати книга, принесшая Свифту мировую славу, — роман «Путешествия в различные отдаленные страны Лемюэля Гулливера, вначале хирурга, а затем капитана нескольких кораблей». Этот замечательный роман, посвященный приключениям Гулливера в фантастических странах, развивал одновременно

и молодой еще жанр романа-путешествия, и традиции реалистической фантастики, давно существовавшие в мировой литературе (у Лукиана, Рабле, Сирано де Бержерака и т. д.). Реалистическая фантастика может служить целям социальной сатиры. И роман «Путешествия Гулливера» представляет собой развернутое сатирическое изображение английского общества XVIII века.

Роман делится на четыре части. В первой части («Путешествие к лиллипутам») Свифт сатирически рисует придворный мир, интриги министров, борьбу парламентских партий. Здесь, в сущности, отражены его лондонские впечатления. Мужественный и гуманный Гулливер, окруженный ничтожными, неблагодарными лиллипутами, — в значительной мере автобиографический образ. Именно так чувствовал себя Свифт при дворе королевы Анны, среди придворных интриг, мелочной грызни парламентских партий и систематических предательств.

Отношение Свифта к обеим парламентским партиям — тори и вигам — в период написания «Путешествий Гулливера» резко сатирическое. Все его иллюзии, связанные с партией тори, изжиты. Борьба партий комически изображена как бессмысленная борьба из-за размеров каблучков, причем наследник лиллипутского престола предпочитает носить один низкий, другой высокий каблук, т. е. заигрывать с двумя партиями (намек на английского наследника престола). Борьба из-за обрядов между протестантами и католиками, приводящая к кровопролитным религиозным войнам, заклеяена презрением и осмеяна в виде войны между Лиллипутией и Блефуску из-за того, с какого конца следует разбивать яйцо. Под Лиллипутией и Блефуску следует разуметь Англию и Францию периода войны за испанское наследство, так как английская буржуазия демагогически прикрывалась в этой непопулярной среди народа войне религиозными лозунгами.

Комментаторы обычно указывают на ряд мелких автобиографических намеков в «Путешествии к лиллипутам»: считают важным, что количество нитей, которыми лиллипуты опутали Гулливера, совпадает с количеством памфлетов Свифта, написанных для парламентских партий; гадают о том, кто именно из торьянских министров изображен в лице лиллипутских вельмож; расшифровывают каждый поступок Гулливера в свете деятельности Свифта при лондонском дворе. Все это интересно, но гораздо важнее та общая картина подхалимства, шпионажа, мелочных интриг и эгоистических расчетов, которую Свифт запечатлел в своей книге как отражение реальной жизни английских правящих классов. Особенно запоминаются министры, добывающиеся поста премьер-министра путем акробатических прыжков и танцев на канате, а также император Лиллипутии — ничтожная фигурка, претендующая на мировое господство

и именуемая придворными подхалимами «Отрада и ужас вселенной».

Вторая часть романа — «Путешествие в Бробдингнейг» — написана позднее, когда несколько стерлись лондонские впечатления и Свифт лихорадочно искал выхода из гнусного мира лиллипутов, из противоречий буржуазно-аристократического строя.

Во второй части мало автобиографических параллелей, отсутствуют резко сатирические образы. Она интересна в философском отношении, а также как попытка нарисовать положительный социальный идеал.

Таким положительным идеалом для Свифта 10-х годов XVIII века (видимо, тогда создавалось «Путешествие в Бробдингнейг») явилось мирное, идиллически-патриархальное сельскохозяйственное государство с мудрым и добрым королем во главе. Исследователи обычно считают образ короля Бробдингнега свидетельством того, что Свифт питал иллюзии в отношении просвещенного абсолютизма. Но с этим вряд ли можно согласиться. Отношение Свифта к монархам и образы королей обычно носят отрицательный характер, особенно в последних частях «Путешествий Гулливера». Если же на этот раз и нарисован образ доброго короля, то это лишь утопически сказочная фигура. Недаром это король великанов, подобно Пантагрюэлю у Рабле. Король Бробдингнега не является воспитанником философов-гуманистов, а к буржуазной цивилизации относится весьма скептически. Это человек большой личной доброты, любящий свой народ и ненавидящий войны.

Свое отвращение к войнам и сторонникам политики войн Свифт выразил наиболее полно именно во второй части «Путешествий Гулливера». Король Бробдингнега с негодованием отвергает предложение Гулливера открыть ему секрет пороха и с ужасом слушает его восторженный рассказ (маскирующий на самом деле сатирическое отношение Свифта) о европейских войнах и английской политике. По мнению короля великанов, «всякий, кто сумеет вырастить на своем поле два колоса вместо одного, окажет человечеству и своей родине большую услугу, чем все политики, вместе взятые». Король великанов не допускает и мысли о войне с другими странами и издает простые и ясные законы, ведущие к благу подданных.

Мечты о мирной и радостной жизни для всех, уважение к созидательному человеческому труду, ненависть к войне и разрушению характеризуют Свифта как благородного и гуманного мыслителя. Но невозможность предугадать далекое будущее человечества, понять прогрессивный ход истории заставляет Свифта тяготеть к патриархальной старине, искать выхода в утопии. Сельскохозяйственная страна, управляемая добрым королем, застывшая на одной точке культуры, — таков весьма наивный и ограниченный положительный идеал Свифта. Позд-

нее (в четвертой части романа) наивность этого положительного идеала станет очевидной и для самого писателя.

В философском отношении вторая часть «Путешествий Гулливера», как, впрочем, и все произведение в целом, представляет собой дальнейшее развитие идей и теорий Локка. Учение Локка о постоянно расширяющемся опыте, обогащающем разум человека в течение всей его жизни, нашло воплощение в истории Гулливера. Первоначальное представление Гулливера о мире оказывается недостаточным, самые его незыблемые суждения меняются: за миром людей лежат неизведанные царства лиллипутов, великанов и иных разумных существ. Воспитание Гулливера, обогащение опытом длится всю жизнь. При этом Свифт развивает имеющуюся у Локка теорию об относительности человеческих представлений и понятий. Самое понятие величины оказывается относительным. Гулливер, обычный человек в мире людей, оказывается великаном в царстве лиллипутов и лиллипутом в царстве великанов. Относительными оказываются и такие «незыблемые» понятия, как понятие красоты, храбрости, силы. Все женщины в царстве лиллипутов кажутся Гулливеру красавицами благодаря их малым размерам, и он с изумлением слышит замечания министра о том, что у такой-то придворной дамы велик нос, другую портят веснушки и т. д. В царстве великанов, наоборот, все женщины, в том числе и первые придворные красавицы, кажутся Гулливеру безобразными, так как он в увеличенных размерах видит их недостатки. Он хорошо различает даже поры на их коже, а веснушки и родинки производят на него чудовищное впечатление.

Гулливера в царстве лиллипутов считают человеком непомерной храбрости и мощи. В царстве великанов он оказывается жалким, ничтожным существом. Сынишка великана засовывает его в баранью кость, откуда он не может выбраться; ему приходится обнажать шпагу, чтобы сражаться с осами. Если в царстве лиллипутов он без особых усилий уводил в море на веревках целый флот, то в Бробдингеге он плавает в маленькой лодочке в тазу с водой и пугается лягушки.

Для прогрессивных писателей XVIII века, в том числе для Свифта и Вольтера, мысль об относительности человеческих понятий была важным подспорьем в борьбе с религией. Если относительными оказывались представления о красоте или величии, то тем более относительными следовало признать религиозные «истины» и представления. Тот или иной религиозный догмат, из-за которого вспыхивали войны, разгорались фанатические споры, оказывался на поверку очередным заблуждением, не выдерживающим длительной проверки.

Последние две части «Путешествий Гулливера», написанные в 20-е годы XVIII века, представляют дальнейшее углубление социальной сатиры Свифта. Они поражают своим гневным и

мрачным колоритом, страстным пафосом обличения, резко отличаясь от более умеренных и мягких первых двух частей. По-видимому, Свифт вначале думал ограничиться написанием двух частей, из которых первая («Путешествие к лиллипутам») носила обличительный характер, вторая («Путешествие к великанам») должна была давать положительный ответ на ряд общественных вопросов. Но события в Ирландии, напряженная политическая борьба за независимость ирландского народа, которую возглавил Свифт, углубившаяся ненависть к английской аристократии и буржуазии — все это толкнуло его на создание следующих двух частей с тем же идейным замыслом — социального обличения и выдвижения некоторых положительных идеалов.

В третьей части Свифт высказал все накипевшие, гневные, скорбные мысли, которые еще не нашли воплощения в написанных частях. Построение этой части несколько беспорядочно, хаотично, не имеет строго логической и четкой композиции. Образы, сравнения, фантастические картины сменяют друг друга. Самое путешествие Гулливера охватывает здесь множество стран, а не одну, как в других частях. Летящий остров и академия прожектеров в Лапуте, беседы с призраками в Глаббдобдрибе, несчастная судьба бессмертных струльдбругов, колониальная и торгашеская политика англичан — вот разнообразный материал этой части, в которой Свифт дает полную волю своему гневу и едкой остроумию. Свифтовская сатира достигает здесь исключительной остроты и разнообразия.

Политические воззрения Свифта в этот период приобретают республиканский оттенок. Его суждения о монархии в третьей части «Путешествий Гулливера» беспощадны, он подчеркивает оторванность монархов от народных масс, их враждебность собственному народу. Обитатели летающего острова в Лапуте, король и привилегированная каста, совершенно не интересуются судьбой своих подданных, кроме тех случаев, когда они взимают с них дань. В случае неуплаты дани король останавливает свой остров над провинившейся частью государства и лишает ее дождя и солнца. Если же подданные упорствуют в своем нежелании платить дань, король подвергает их бомбардировке камнями с воздуха и угрожает раздавить их. Таковы подлинные взаимоотношения монарха и народа в сатирическом изображении Свифта.

Жестокость и вероломство монархов, низкопоклонство и унижение человеческого достоинства, порождаемые монархическим строем, запечатлены в ряде сцен. Так, подданные короля Трильдродриба, допущенные на аудиенцию, должны согласно этикету ползти к трону на животе и лизать пол, который специально посыпается пылью. Желая устранить неугодных ему лиц, король приказывает иногда посыпать пол ядовитым порошком,

С тонкой иронией Свифт рассказывает, как благодаря оплошности пажа, не успевшего вымыть пол после предыдущей аудиенции, погиб, нализавшись ядовитого порошка, молодой талантливый царедворец, «которого король еще не думал отравить».

Свифт гневно бичует феодализм и дворянство. В стране волшебников, вызывающих тени умерших, он просит вызвать тени прежних английских королей и вельмож. Он как бы прослеживает вновь историю Англии и историю аристократических родов. Перед ним возникает ужасная картина — «такая картина бесчестия, — говорит Гулливер, — что я не могу спокойно вспомнить об этом... Я понял, в каком заблуждении держат мир продажные писаки, приписывая величайшие военные подвиги трусам, мудрые советы — дуракам, искренность — льстецам, римскую доблесть — изменникам, целомудрие — содомитам, правдивость — доносчикам. Я узнал, сколько невинных и превосходных людей было приговорено к смерти или изгнанию благодаря проискам могущественных министров, подкупных судей и борьбе партий; сколько подлецов возводилось в высокие должности, облекалось доверием и властью... какие дела вершили во дворцах, государственных советах и сенатах сводники, проститутки, паразиты и шуты». Представители знатных родов поражают Гулливера лежащей на них печатью преступности, вырождения, позорных болезней. Этим людям скорее следовало бы назвать отребьем общества, а не его привилегированной частью. Свифт противопоставляет им добродетельных и скромных поселян — именов, также вызванных по просьбе Гулливера из загробного мира.

Но обрушиваясь с негодованием на аристократов, на феодально-монархический мир, Свифт не щадит и английской буржуазии. Он бичует ее торгашеский дух, ее захватнические устремления. Религиозное ханжество не мешает английским купцам ради выгоды топтать распрятие всякий раз, как они приезжают в Японию («Путешествие в Лапуту»). Деятельность английских колонизаторов описана Свифтом с беспощадной правдивостью. Шайка пиратов, желающих получить от правительства прощение и награду, отправляется на поиски новых земель. Они «находят там безобидных жителей, оказывающих им хороший прием; дают стране новое название; именем короля завладевают ею, водружают гнилую доску или камень в качестве памятного знака, убивают две или три дюжины туземцев, насильно забирают на корабль несколько человек в качестве образца, возвращаются на родину и получают прощение. Так возникает новая колония, приобретенная по божественному праву. При первой возможности туда посылаются корабли; туземцы либо изгоняются, либо истребляются. Земля обгагрется кровью своих сыновей. И эта гнусная шайка мясников... образует современную колонию, основанную для обращения

в христианство и насаждения цивилизации среди дикарей-идолопоклонников». Свифт при этом иронически замечает, что это описание не имеет никакого отношения к британской нации, прославившейся своей мудростью и справедливостью при создании колоний.

Иронизируя над буржуазной теорией о том, что источником богатства является умеренность и честный труд, Свифт замечает в главе о струльдбругах, что только бессмертный человек смог бы нажить богатство таким способом: ему бы понадобилось на это несколько сотен лет. Этим самым Свифт подчеркивает, что богатство буржуазии наживается иным путем — обманом и преступлениями.

Политическим идеалом Свифта оказывается в последних двух частях античная республика; это свидетельствует о противоречии в его мировоззрении, так как он освобождается от монархических иллюзий, но ищет свой идеал не в будущем, а в отдаленном прошлом.

В стране волшебников Гулливер просит вызвать тени римских сенаторов времен республики и собрать в одной большой комнате римский сенат и для сравнения с ним английский парламент. Первый кажется ему собранием героев и полубогов, второй — сборищем карманных воришек.

Среди вызванных теней Гулливера особенно восхищает Брут и другие борцы за свободу. «Больше всего я наслаждался лицемерием людей, истреблявших узурпаторов и тиранов, восстанавливавших свободу и попранные права угнетенных народов».

Некоторые литературоведы ошибочно утверждали, будто в третьей части «Путешествий Гулливера» Свифт издевается над наукой и учеными, рисуя ученых-лапутян и академию прожектеров. Свифт объявлялся, таким образом, врагом науки и реакционным писателем.

Но Свифт на самом деле осмеивает не подлинную науку, а лженауку, грубое шарлатанство, а также науку, оторванную от жизни, не приносящую конкретной пользы. Много примеров того и другого он видел в Англии, в частности в английском Королевском обществе, которое он вывел под именем академии прожектеров.

Свифт описывает лапутянских ученых, помешанных на математике, но не умеющих построить ни одного дома, т. е. неспособных применить науку на практике; он осмеивает бессмысленное прожектерство, заставляющее лапутян разводить породу голых овец, размягчать мрамор, выпаривать солнечный свет из огурцов, заменять человеческую речь языком жестов и делать тысячи других глупостей. Оторванность науки от жизни, от практики, стремление к фантастическим прожекткам всегда являлись тормозом для науки, и обличение, осмеяние этих тенденций, естественно, становится одной из задач передового

писателя. Свифт создает не сатиру на науку, а сатиру на человеческую глупость, на искажение подлинной науки. При этом сатира Свифта бьет очень далеко и сохраняет до сих пор свое значение. Свифт показывает, как легко оторванность от жизни и ее насущных задач заводит в тупик, смыкается с фантастическим прожектерством.

Четвертая часть «Путешествий Гулливера» («Путешествие к гуингнмам») как бы подводит итоги гневным и саркастическим размышлениям Свифта о современном ему обществе. В центре внимания здесь стоят отвратительные фигуры обезьяноподобных людей — иеху, утративших красоту, достоинство и разум человека. Буржуазные литературоведы часто трактуяют этот образ как карикатуру на человечество, как лишнее доказательство того, что Свифт был лишь озлобленным человеконенавистником.

Вопрос о так называемой мизантропии Свифта очень сложен. Его мировоззрение можно было бы назвать не мизантропией, а пессимизмом. Пессимизм, действительно присущий Свифту, вызывался не ненавистью к человеку, как утверждали некоторые литературоведы (Тэн, Геттнер и др.), а болью за человека. Свифт понял гораздо раньше своих современников бесчеловечную сущность установившегося буржуазного строя. В то время как другие английские писатели типа Аддисона закрывали глаза на растущие противоречия и славили буржуазию, в то время как французские просветители искренне верили в равенство, братство и свободу, которые принесет буржуазная революция, Свифт с негодованием и презрением отвернулся от буржуазного мира, основанного на эгоистическом расчете. Но дальше взгляд его не проникал, и будущее казалось ему безнадежным. Скорбя о народе, о бедняках, блуждающих по дорогам Англии и Ирландии, он не видел в них силы, способной оказать действительное сопротивление.

Мрачные образы иеху порождены болью и страхом за человека. Иеху не следует считать дикарями или даже простым воплощением человеческой природы. Иеху знакомы со всеми социальными пороками «цивилизованного» классового общества — стяжательством и стремлением к войнам, развращенностью и подхалимством. Они больше жизни дорожат цветными камешками, которые выкапывают из земли и вновь прячут в землю; из-за них они устраивают драки и целые войны; они насасываются соками каких-то трав и, опьянев, целуются и дерутся; они имеют своего короля и королевского фаворита; перед этими двумя они соревнуются в подхалимстве и унижении. Отвратительная, неопрятная внешность иеху, цинизм их поступков дополняют мрачную, безнадежную картину, нарисованную Свифтом. Иеху — не первобытные существа, они — одичавшие люди, потомки «цивилизованных» буржуа. Свифт подчеркивает

это, говоря о происхождении иеху: они произошли от английской супружеской пары, поселившейся вдаль от людей и постепенно одичавшей.

Общество иеху в романе Свифта — гневная сатира на современное ему английское общество, на его нравы, быт, политическое устройство, на его правящие классы. Недаром Свифт прямо пишет в конце романа, что Гулливер, вернувшись на родину, только в обществе лошадей мог отдыхать от общества английских иеху. Недаром гуингнмы, слушая рассказы Гулливера, представляют себе Англию обширным королевством иеху, управляемым самкой той же породы. Образ иеху — грозное предостережение. Свифт показывает, чем может стать общество, руководимое эгоистическим расчетом.

Образ Гулливера Обвинение Свифта в человеконенавистничестве опровергается образом самого Гулливера. Этим образом Свифт в сущности решает проблему положительного героя, и решает ее достаточно удачно. Он стремится показать читателю, каким должен быть настоящий человек, не могущий опуститься до уровня иеху. Гулливер насколько не идеализирован. Ему знакомы все человеческие чувства, он не претендует ни на исключительное благородство, ни на исключительное бесстрашие. Все его повествование о себе носит отпечаток скромности: он открыто говорит о своих слабостях и ошибках и умалчивает о своих достоинствах. Но перед читателем образ Гулливера встает в самом привлекательном свете, проникнутый особым обаянием.

Это простой, трудолюбивый и мужественный человек с пытливым умом и честным сердцем. Чувствуется, что Свифт наделил своего героя и некоторыми своими чертами, и в большей мере, — лучшими чертами английского народа. Гулливер гуманен и добр, он больше думает о пользе других, чем о своих собственных удобствах. В стране лиллипутов он не только честно соблюдает все взятые на себя обязательства (иногда довольно тяжелые), но с особенным вниманием и жалостью относится к этим крохотным людям. С величайшей осторожностью он продвигается по узким улицам лиллипутской столицы, боясь раздавить кого-либо из ее жителей; бережно берет в руки и переносит с места на место самих лиллипутов, их экипажи и лошадей. Он много трудится, помогая лиллипутам в постройке зданий. Даже покидая обе карликовые империи, Гулливер не решается захватить с собой кого-либо из крохотных жителей этих стран: он понимает, как ужасна была бы участь такого человечка среди обычных людей, участь забавного зверька в клетке. Гулливер всегда, во всех положениях уважает человека и не хочет причинять ему унижений и страданий.

Оказавшись впоследствии в положении такого крохотного существа в клетке, Гулливер сохраняет свое человеческое до-

стоинство: он как равный беседует с королем Бробдингега о философских и политических вопросах, и король забывает о размерах своего собеседника.

Гулливвер (как и создавший его автор) — противник захватнических войн и всяких посягательств на чужие территории. Он защищает Лиллипутию от нашествия врагов, но категорически отказывается помогать королю лиллипутов в его захватнических планах. «Я решительно заявил, что никогда не буду орудием обращения в рабство храброго и свободного народа!» — говорит Гулливвер. Это его заявление влечет за собой ненависть и месть короля, носящегося с бредовыми планами завоевания вселенной.

Гулливвер выступает как человек пытливого ума и самых серьезных запросов. В любой стране он внимательно изучает обычаи, нравы и учреждения. Отвращение, вызванное у него низкопоклонством придворных перед монархом, восхищение древнеримским сенатом и борцом за республику Брутом, уважение к государственному строю гуингнмов — все это говорит о республиканских симпатиях Гулливвера.

Так образ Гулливвера опровергает догмат о крайней мизантропии Свифта. Заклеймив важнейшие общественные пороки в образах иеху, Свифт написал свою книгу от лица Гулливвера и для людей, подобных Гулливверу, свободолюбивых и честных сынов английского народа.

Художественные особенности романа Свифта Богатое идейное содержание «Путешествий Гулливвера» сочетается с богатством и мастерством художественной формы. Свифт в совершенстве овладел методом реалистической фантастики, унаследованным от гуманиста Рабле. Фантастика Свифта является своеобразной формой реалистического изображения социальной действительности. За ярким, сказочным миром лиллипутов, великанов, странных лапутянских мудрецов с косящими глазами стоят подлинные социальные отношения и противоречия реальной действительности. Но если эта реалистическая основа имелась и в романе Рабле, сатире и фантастике Свифта присущи новые черты, характерные для рационалистического XVIII века. Свифт в отличие от Рабле всегда стремится к правдоподобию самых фантастических ситуаций и достигает этого правдоподобия. Так, он соблюдает математически точное соотношение размеров. Его лиллипуты в двенадцать раз меньше Гулливвера, Гулливвер в двенадцать раз меньше великанов, и об этих пропорциях Свифт помнит при всех описаниях зданий, деревьев, животных и предметов, встречающихся Гулливверу в Лиллипутии или Бробдингеге. Полного правдоподобия достигает Свифт, рисуя любопытные детали обстановки или тщательно описывая переход Гулливвера из одного царства в другое. Когда Гулливвер забирает с собой из Лиллипутии

крошечных коровок и потом, на корабле, вынимает их из кармана и пускает гулять по столу в капитанской каюте или когда он в другом случае демонстрирует капитану захваченный с собой огромный зуб великана, — это действует на читателя почти так же, как и на слушателей Гулливера: читатель готов поверить в реальность его приключений. Появление новых фантастических существ в романе всегда тщательно подготовлено описанием соответствующего пейзажа. В Лиллипутии Гулливер засыпает, утомленный бурей, на гладком берегу, покрытом необычайно низкой бархатистой травой и карликовыми деревьями. Это пейзаж страны карликов, где все отличается крошечными размерами: он подготавливает нас к появлению самих лиллипутов. В Бробдингеге, наоборот, Гулливер видит необычайно широкую дорогу и траву, достигающую размера деревьев, в которой он блуждает, как в лесу. Наконец, над измученным, беспомощным Гулливером, заблудившимся в траве, нависает гигантский сапог великана — это логическое завершение всего описанного раньше.

В царстве гуингнмов Гулливер видит на дороге множество лошадиных следов, а на полях — только злаки, обычно идущие на корм лошадям, — это подготавливает читателя к появлению лошадей, хозяев этой страны.

Переходы Гулливера из одного царства в другое не только всегда мотивированы, но описаны с психологической тонкостью. Гулливер продолжает некоторое время по инерции мыслить представлениями покинутого им мира. В царстве лиллипутов он смело пускается в открытое море на лодке, которая кажется ему солидным и надежным судном, и лишь потом, на борту обычного корабля, он убеждается, что это была ничтожная скорлупка. В царстве людей он долго боится раздавить кого-либо из встречаемых и предупреждает их о своем приближении, как он это делал у лиллипутов. Плывая в своем ящике-доме, в котором он жил у великанов, и встретив в море обычный корабль, Гулливер предлагает капитану взять этот ящик за кольцо и поставить в своей каюте на стол, чем вызывает поток ругани у капитана. Попав на родину, он по привычке поднимает голову и смотрит вверх, хотя его окружают люди обычных размеров.

Все эти подробности производят даже на современного читателя впечатление полной достоверности изображаемого. Свифт же писал для читателей своей эпохи. Они были готовы поверить всем приключениям Гулливера.

В наше время «Путешествия Гулливера» остаются незаменимой книгой для детей. Там, где взрослый человек почувствует глубину социальной критики и сатиры, юного читателя восхищает увлекательный мир фантастики, обилие убедительных подробностей, комических ситуаций и контрастов.

Ребенок с увлечением читает протокол обыска, произведенного лиллипутами в карманах Гулливера, рисующий в новом свете все обыденные, знакомые ребенку предметы. Часы в этом протоколе оказываются круглой машиной, производящей ужасный шум и защищенной странным прозрачным материалом; носовой платок — свернутым парусом, а гребень — обломком частокола.

В царстве великанов Гулливер переживает целый ряд комических приключений, которые приводят в восторг юного читателя: он сражается с крысами и осами, пугается то лягушки, то гигантской кошки, мурлыкающей невыносимо громко; он, наконец, похищен огромным орлом, унесшим его дом-ящик.

По обилию фантастических приключений и большей жизнерадостности дети предпочитают первые две части «Путешествий Гулливера» двум последним.

Художественные приемы Свифта как сатирика поражают своим разнообразием. Свифт то создает отталкивающе-гротескные образы (неху, лапутяне, бессмертные струльдбруги), то серьезно и обстоятельно, со множеством подробностей развивает фантастические положения (жизнь Гулливера у лиллипут и великанов), то, до предела сгущая краски, вскрывает подлинную сущность общественных отношений. Подхалимство придворных изображается как прыжки на канате или лизание пола, жестокость королей — как отравление придворных ядовитой пылью и забрасывание подданных камнями. Иногда Свифт прибегает к тонкой иронии, беря под мнимую защиту абсурдные положения, преступных деятелей, жестоких правителей. Обычно Свифт делает это устами Гулливера. Так, Гулливер якобы восхищается изобретением лапутянских прожектеров, отменивших разговорную речь, и с негодованием говорит о женщинах, которые, соединившись с «невежественной чернью», добились сохранения нормального человеческого языка. «Так простой народ постоянно оказывается непримиримым врагом науки», — иронически восклицает Гулливер.

Гулливер, критикуя колониальную политику англичан, тут же спешит иронически оговориться, что его критика не относится к британской нации. Он поет целые панегирики своему родному королевству, его обычаям, нравам и законам (в беседе с королем великанов или гуингнгами), и панегирики эти звучат как беспощадное сатирическое обличение английской действительности.

«Путешествия Гулливера» представляют ценнейший вклад в сокровищницу мировой литературы. Эта книга многократно издавалась у нас, переведена почти на все языки народов Советского Союза.

Ричардсон

(1689—1761)

Начало литературной деятельности

Семюэль Ричардсон родился в семье столяра в Дербиширском графстве. Он учился в частной грамматической школе. Семнадцати лет переехал в Лондон и поступил наборщиком в типографию. Здесь он проработал много лет, женился на дочери хозяина, разбогател и сам стал владельцем типографии.

Еще будучи школьником, а затем типографским подмастерьем, Ричардсон часто писал письма для своих неграмотных друзей и знакомых. К нему обращались бедные служанки, прося написать письмо в деревню родителям или жениху; обращались и товарищи-подмастерья. У Ричардсона постепенно выработался свой эпистолярный стиль — рассудительный и сентиментальный, неотразимо действующий на его бесхитростных читателей.

Зная об этом своеобразном таланте Ричардсона, его товарищи по типографско-издательскому делу обратились к нему с предложением составить и издать письмовник на все важнейшие случаи жизни.

Работая над письмовником, Ричардсон остановился на одной жизненной ситуации, могущей вызвать семейную переписку и очень типичной для его эпохи, — на положении девушки-служанки, подвергающейся преследованиям и домогательствам со стороны своего господина.

«Памела, или воз- награжденная добродетель»

Эти моменты, характерные для эпохи Ричардсона, нашли отражение в его первом романе «Памела, или вознагражденная добродетель», который вышел в 1740 году. Он представлял собой, как гласил подзаголовок, «Ряд частных писем красивой молодой особы к ее родителям, публикуемых с целью развития принципов добродетели и религии». Памела, девушка из крестьянской семьи, выросшая в доме госпожи Б. скорее на положении воспитанницы, чем служанки, подверглась после смерти своей хозяйки любовным преследованиям ее сына, сквайра Б. Не останавливаясь ни перед чем в своем стремлении сломить сопротивление Памелы, сквайр Б. то осыпает ее подарками, предлагает ей целое состояние, то угрожает ей, клеветает на нее и пытается прибегнуть к насилию. Наконец, пораженный стойкостью Памелы, очарованный ее умом и кротостью, он женится на ней и под ее влиянием сам становится добродетельным человеком.

Роман имел огромный успех. Им зачитывались во всех слоях общества, в течение года он выдержал несколько изданий.

Залогом этого успеха были неоспоримые достоинства романа, прежде всего — известный демократизм «Памелы». Сделав

своей героиней крестьянку, служанку, противопоставив ее развратному дворянину, Ричардсон постоянно подчеркивает, что честность и мужество не являются привилегией богатых, а, наоборот, чаще встречаются среди бедняков. Родители Памелы, как и она сама, не хотят богатства, приобретенного ценой позора их дочери. Слуги г-на Б., его экономка принимают сторону Памелы и защищают ее, хотя это грозит им потерей места.

Памела и сквайр Б. противопоставлены друг другу не только как угнетенная невинность и коварный соблазнитель, но, прежде всего, как нищая служанка и богатый дворянин. Золото в руках сквайра Б. оказывается могущественным оружием. Правда, Памела и другие бедняки из народа остаются неподкупными, но сквайр Б. находит себе помощников в буржуазной и дворянской среде. Бывшая трактирщица м-с Джукс истязает Памелу, заставляя ее уступить требованиям господина; окрестные дворяне, к которым Памела обращается за помощью, не желают ссориться из-за нее с богатым сквайром и доносят ему о ее письмах; все судьи и шерифы в округе предупреждены и подкуплены сквайром Б. и должны арестовать Памелу, как воровку, в случае ее побега; священник местного прихода категорически отказывается ей помочь. Другой молодой пастор, попытавшийся заступиться за девушку, лишен места и брошен в тюрьму. «Увы! Как могут бедняки, подобные нам, бороться с богатыми и властью имущими!» — пишет Памела, сознавая свою беззащитность и одиночество.

История Памелы привлекла читателей также изображением современной обстановки, повседневной жизни. Книга ознаменовала собой новый этап в развитии буржуазно-реалистического романа, зачинателем которого был Дефо. До Ричардсона это был роман приключений и путешествий, Ричардсон создал роман с обязательной любовной интригой и тонкой психологической характеристикой действующих лиц. Читатели неожиданно увидели, что не только заморские приключения робинзонов и гулливеров, но и их собственная жизнь со всеми мелочами быта и интимными чувствами может быть исполнена глубокого интереса и значения.

Правда, уже Дефо наметил этот путь, когда в своем романе «Молль Флендерс» описал историю обольщенной служанки и проявил при этом значительное психологическое мастерство. Но первая несчастная любовь Молль осталась лишь эпизодом в цепи ее бесконечных приключений. Лишь в «Памеле» Ричардсона борьба бедной служанки с богатым соблазнителем стала стержнем и содержанием всего романа, придав книге сюжетное единство.

При всех достоинствах «Памелы», при всем новаторстве романа он имеет ряд существенных недостатков, отмеченных уже современниками. Памела с ее пафосом христианской мученицы, с ее пространными религиозными рассуждениями и обращениями

к богу, с ее изобретательностью, проявляемой в самые опасные минуты, многим показалась холодной и неестественной фигурой.

Множество пародий на роман Ричардсона, появившихся в те годы, свидетельствовали об этом недовольстве ряда современников. Здесь были и «Анти-Памела», и «Апология жизни мисс Шамелы Эндрьюс» (одно из значений английского слова shame «притворство»), и «Памела, или прелестная обманщица». Во всех этих пародиях Памела рассматривалась как хитрое, расчетливое существо, как ханжа и обманщица, притворившаяся добродетельной, чтобы женить на себе своего господина. Ричардсона обвинили даже в безнравственности за те смелые и откровенные описания покушений сквайра Б., которые он допустил в романе.

Среди пародий на роман Ричардсона было одно подлинно талантливое произведение — роман Фильдинга «Приключения Джозефа Эндрьюса и его друга м-ра Абраама Адамса» (1742). Эта книга была началом деятельности Фильдинга как романиста. В ней он вывел лакея Джозефа Эндрьюса в качестве брата Памелы и заставил этого юношу подвергнуться со стороны помещицы леди Буби тем же преследованиям, которые терпела Памела со стороны сквайра Б.

Противники Ричардсона осмеивали некоторые недостатки самой Памелы. Но пародии были вызваны тем впечатлением осторожности, компромиссности, двойственности, который лежит на всей книге. Элементы социальной критики нигде не перерастают у Ричардсона в недовольство существующим строем. Его рассуждения о равенстве носят чисто религиозный и этический характер. Он не идет дальше утверждений о добродетели простых людей и о равном воздаянии всем за гробом. Буржуазно-аристократический строй Англии кажется ему справедливым и требует лишь одной небольшой поправки — морального исправления и добродетельного поведения богачей.

Отсюда та приниженность, какую Памела и ее близкие проявляют по отношению к сквайру Б. Памела на коленях и со слезами умоляет его пощадить ее добродетель. Старый отец Памелы, придя пешком из деревни за дочерью, подвергаясь насмешкам лакеев, принявших его за нищего, узнав, что его дочь исчезла, способен лишь кротко повторять: «Я ведь не нищий. И мне ничего не надо от господина, кроме моей Памелы!» Дух возмущения, негодования не прорывается в его беседе с помещиком — насильником и негодяем, отнявшим у него дочь. И это не заботность маленького человека, удачно подмеченная автором. Ричардсон уверен, что бедный крестьянин и не должен протестовать: он может лишь смиренно умолять о милосердии.

С безграничной благодарностью Памела принимает решение своего господина жениться на ней. Полное отсутствие социального протеста, отсутствие даже человеческого достоинства про-

являет она, преклоняясь перед человеком, который преследовал ее. Он дворянин, а потому его женитьба на ней предстает как акт беспримерного великодушия. Памела не находит слов, чтобы должным образом прославить его. Она пишет своим родителям после свадьбы: «Итак, мои дорогие, ваша счастливая, трижды счастливая Памела, наконец, замужем! И за кем! За своим любимым, великодушным господином!»

Смирением и кротостью Памела побеждает в дальнейшем знатных родственников сквайра Б., недовольных его браком.

Памела представляет собой скорее тип буржуазной девушки, чем девушки из народа. Она незнакома с деревенским трудом; собираясь вернуться к своим родителям, она приучается носить крестьянское платье и выполнять домашнюю работу.

Ее изнеженность и крайняя набожность превращаются в глазах Ричардсона в особенные достоинства. Буржуазные черты Памелы проявляются с наибольшей полнотой во второй части романа, содержащей переписку Памелы с разными знатными особами.

Большой вопрос о трагической судьбе девушек-служанок Ричардсон осветил узко и наивно. Тысячам английских женщин, живущих в услужении у богачей, Ричардсон рекомендует путь пезыблемой и стойкой личной добродетели. Он не желает признать, что нищета, голод и социальное неравенство становятся подлинными причинами их падения и неизбежной гибели. Роман Ричардсона остается, в сущности, лишь прославлением буржуазной добродетели.

В 1747—1748 годах вышел второй роман Ричардсона: «Кларисса. История молодой леди... показывающая бедствия, вытекающие из непредусмотрительного отношения родителей и детей к браку».

Кларисса Гарлоу — дочь богатых родителей, девушка из буржуазной семьи. Равнодушие и суровость родителей, толкающих ее на брак с ненавистным ей человеком, грубые преследования и издевательства со стороны старших брата и сестры заставляют ее бежать с молодым, блестящим дворянином Ловласом, которого она любит (имя Ловласа стало впоследствии нарицательным). Но Ловлас, типичный развращенный аристократ, желая унижить ненавистное ему семейство Гарлоу и не умея разобраться в собственных чувствах, решает сделать доверившуюся ему девушку своей очередной жертвой.

Он прибегает для этого ко всевозможным уловкам: уверяет Клариссу в своих честных намерениях, упрекает ее в недостатке доверия к нему, знакомит ее с двумя дамами, которых выдает за своих знатных родственников (на самом деле это его переодетые сообщницы). Наконец, он привозит Клариссу в притон и усыпляет при помощи наркотического питья. Кларисса становится жертвой насилия.

Ловлас намерен «исправить» все совершенное им, женившись на Клариссе. Но она с негодованием отвергает его предложение, убедившись в его моральной низости. Ее попытка бежать от Ловласа приводит ее к новым бедствиям. Хозяйка притона, где она была заключена, призывает на помощь полицию, чтобы взять ее обратно. Ее арестовывают, обращаются с ней, как с уличной женщиной. Когда друзьям удается, наконец, выручить Клариссу, ее душевные и физические силы уже надломлены, и она умирает. Ловлас, истерзанный угрызениями совести, отправляется в путешествие и погибает в Италии, убитый на дуэли двоюродным братом Клариссы, полковником Морденом. Он умирает со словами: «Пусть это будет искуплением!»

Ричардсон проявляет в этом романе значительную зрелость и большую психологическую глубину по сравнению с первым своим романом. Не случайно он отказался здесь от фальшиво-благополучной развязки. «Счастливый конец», к которому сам Ричардсон питал пристрастие и о котором его умоляли друзья и читатели, мог быть легко достигнут: он логически вытекал из противоречивой натуры Ловласа, испорченного воспитанием, но способного на искренний порыв. Ловлас должен был жениться на Клариссе, Кларисса должна была простить его. Именно этого требовали читательницы Ричардсона, очарованные Ловласом. Однако Ричардсон отверг многочисленные просьбы и окончил роман смертью молодых людей.

Это, прежде всего, объясняется желанием покарать безнравственного аристократа Ловласа, показать всю гибельность его поступков. Правдивость и психологическая глубина романа выигрывают от этой трагической развязки, характеризующей неблагоприятное социальное строение. Кларисса борется за свою честь с не меньшим упорством, чем Памела. Она равнодушна к любым соблазнам и становится лишь жертвой гнусного насилия. Но она беспомощна, бесправна; государственный закон при ее попытке бежать от Ловласа приходит на помощь не ей, а ее соблазнителю. Ричардсон остался верен жизненной правде и избег слащавости и фальши, присущей заключительным страницам «Памелы».

Опозоренная и униженная Кларисса сохраняет душевную чистоту и внутреннее достоинство. Она не может простить своего обидчика, не соглашается стать женой человека, которого она уже не может уважать; она предпочитает смерть браку с Ловласом.

Однако сам Ричардсон был удивлен той популярностью, которую завоевал образ Ловласа. Значительная сложность этого образа, сочетание в нем сильных страстей, скептического остроумия и порывов великодушия привлекли к нему сердца читателей. Стремление Ловласа унижить «одну из Гарлоу» вполне оправдывалось в их глазах его последующими страданиями, его

решением жениться на ней. Клариссу упрекали в бесчувственности и холодности. Действительно, патетические обращения Клариссы к небу, ее панический ужас при каждом прикосновении жениха, ее постоянная настороженность и подозрительность в обращении с ним как бы воскрешали образ и поведение Памелы. Читатели Ричардсона оказывались на стороне страсти, а не на стороне разумной добродетели.

Тогда Ричардсон попытался создать идеальный мужской образ, который должен был затмить Ловласа и послужить образцом положительного героя. Так появился «бесподобный Грандисон, который нам наводит сон», — так охарактеризовал Пушкин нового героя Ричардсона.

Роман «История сэра Чарльза Грандисона», вышедший в 1754 году, обманул ожидания читателей. Ограниченность и узость положительных идеалов Ричардсона, прославление абстрактно-моральной личности не удовлетворили даже его современников.

Сэр Чарльз Грандисон совершает множество добрых дел, защищает угнетенную невинность и устраивает счастье всех окружающих. За это они непрерывно славословят сэра Чарльза Грандисона.

Сострадание удерживает его около знатной итальянки Клементины дельла Поретта, которая сошла с ума от любви к нему; но он все же не решает переменить ради нее свою религию. Она также, несмотря на свою безумную страсть, не хочет расстаться с догматами католической церкви. Этот нежизненный, искусственный конфликт затягивается до бесконечности.

Наконец, с разрешения самой Клементины, Грандисон женится на мисс Байрон, что, оказывается, соответствует влечению его сердца, влечению, ничем, впрочем, не выраженному. Клементина безумствует еще некоторое время, собирается поступить в монастырь, бежит от родных в Англию, чтобы «взглянуть на страну, где родился сэр Чарльз Грандисон», но в конце концов выздоравливает и сочетается браком с маркизом Бельведером. Роман заканчивается идиллическими сценами и панегириками в честь Грандисона. Прежняя социальная наблюдательность и чувство меры изменяют Ричардсону в этом романе.

Роман о Грандисоне не имел успеха, за исключением истории Клементины. Ее образ, в котором проявляется неподдельное чувство, ее трогательные речи долго восхищали читателей.

Ричардсон является зачинателем английского сентиментализма. Мир чувств впервые предстал в его романе и придал новый смысл и значение обыденной, повседневной жизни. До Ричардсона любовь, страсть были достоянием или трагедии, переносившей зрителей в чуждую обстановку, в далекие эпохи, или бессодержательного фантастического рыцарского романа. При этом носителями сильных и благородных чувств, жертвами

страстей и страданий оказывались только представители высших классов. Лишь в XVIII веке революционные просветители во Франции и буржуазные писатели в Англии обратились в своих романах и драмах к изображению чувств простого человека. Ричардсон пошел по этому пути одним из первых.

Эпистолярный роман Ричардсона еще очень несовершенен по форме. Он растянут. Некоторые события освещаются в бесконечной переписке многократно, с точки зрения различных героев (например, похищение мисс Байрон в «Истории Грандисона»). Самое представление о столь подробной переписке весьма условно. Трудно представить, что в самых отчаянных положениях, под строгим надзором, героини Ричардсона успевают не только писать огромные письма, рассказывать о своих интимнейших переживаниях, но еще и копировать чужие письма и вкладывать их в свои. Этот прием «писем в письмах» постоянно употребляется Ричардсоном и крайне усложняет композицию.

Героини Ричардсона регистрируют свои добрые дела, составляют письменные характеристики своих друзей и возлюбленных с подробным перечнем их достоинств и недостатков.

Французский просветитель Дидро написал восторженную «Похвалу Ричардсону». Дидро и Ричардсона роднит внимание к чувствам простого человека, антиаристократическая окрашенность их творчества.

В поисках героя из третьего сословия Дидро обращался к Ричардсону и прощал ему ту ограниченность критики, ту компромиссность в отношении к дворянству, которой сам он был чужд. Дидро говорит о психологическом мастерстве Ричардсона, о жизненности, правдивости характеров его героев.

В России Ричардсон был хорошо известен в конце XVIII века. Дворяне читали его во французских переводах, но имелись и русские переводы: «Памела» была переведена в 1787 году, «Кларисса» и «Грандисон» — в 90-х годах XVIII века. В романе «Евгений Онегин» Пушкин с некоторой иронией отмечает увлечение русских читательниц Ричардсоном как следствие литературной моды. («Она любила Ричардсона не потому, чтобы прочла», — говорится о матери Татьяны.)

Белинский, как и Пушкин, также весьма сдержанно отзываясь о Ричардсоне, считая, что «дидактическая цель убила в нем поэзию». Для Белинского Ричардсон — второразрядный писатель; в его произведениях он видит уклонение от здравого вкуса, но не случайное, а возникшее «вследствие глубоких исторических причин»¹. Понимая историческую обусловленность и своевременность романов Ричардсона, Белинский воспринимает их как давно пройденный этап.

¹ В. Г. Белинский, Избранные сочинения, т. II, ГИХЛ, М., 1938, стр. 100.

Фильдинг

(1707—1754)

Жизнь и деятельность Генри Фильдинг родился в обедневшей дворянской семье; он был сыном офицера. Мать Фильдинга умерла, когда он был ребенком; ссоры и даже судебный процесс между отцом и Сабушкой из-за воспитания мальчика омрачили его детство.

Среднее образование Фильдинг получил в аристократическом Итонском колледже, так как по отцу принадлежал к младшей ветви графского рода Денби. Он рано обнаружил литературные способности и интересы: зачитывался Рабле, Сервантесом, Мольером, Шекспиром; написал и поставил в возрасте двадцати лет комедию «Любовь в различных масках». В 1728 году он поступил на филологический факультет Лейденского университета в Голландии.

Но уже в 1730 году Фильдинг вернулся в Англию, так как не имел материальной возможности учиться. Здесь он занялся литературной работой и написал за десять лет двадцать пять комедий и фарсов. В них Фильдинг выступил как политический сатирик. Особенно характерны в этом отношении комедии «Дон-Кихот в Англии» и «Пасквин» (1736), в которых Фильдинг разоблачает всеобщую коррупцию, порождаемую в Англии правительством вигов. Пьеса «Пасквин», по-видимому, явилась поводом для нового закона 1737 года о строгой театральной цензуре, положившего конец драматургической деятельности Фильдинга. Английское правительство заставило замолчать молодого комедиографа, который оказался опасным обличителем. Фильдинг снова остался без средств к жизни, на этот раз с семьей на руках.

Не оставляя литературного труда (он писал в эти годы сатиры, статьи и поэмы), но понимая ненадежность литературного заработка, Фильдинг решил получить юридическое образование. В тридцать лет он стал студентом юридической школы, где его товарищами оказались восемнадцатилетние юноши. В 1740 году он получил адвокатские права и соединял с тех пор работу писателя и деятельность юриста. Однако нужда была постоянным уделом Фильдинга. Не склонность к кутежам и беспорядочной жизни, как пытаются утверждать некоторые биографы Фильдинга, а нищета, на которую буржуазный строй обрекает многих честных писателей, подорвала здоровье и силы Фильдинга. Жизнерадостность и доверчивость соединялись у него с исключительной работоспособностью и честностью, с большой любовью к семье. Но он постоянно становился жертвой издателей, обогащавшихся за его счет; будучи юристом, он отвергал главнейший

для его собратьев источник средств — взятки. Не удивительно, что он не смог спасти свою семью от нужды и лишений, которые губительно отозвались на здоровье его старшей дочери и жены. Смерть жены, молодой и прекрасной женщины, на которой он женился по страстной любви и которую изобразил в последствии в обаятельных образах Амелии и Софии Вестерн, была особенно тяжелым ударом для Фильдинга. Он горевал о ней так, что друзья опасались за его рассудок. Но в эти же тяжелые для него годы он выпустил свой первый роман — «комическую эпопею», как он сам назвал его, — «История приключений Джозефа Эндрьюса и его друга Абраама Адамса».

В 1743 году вышла его сатирическая повесть «Джонатан Уайльд Великий», а в 1749 году — его знаменитый роман «История Тома Джонса, найденыша», имевший огромный успех. Последним художественным произведением Фильдинга был роман «Амелия» (1751).

Романы Фильдинга обогатили только его издателей. Сам он был вынужден с 1748 года служить в качестве мирового судьи в Вестминстере. На этом посту он проявил свою обычную честность, отказываясь от взяток и стремясь справедливо решать судебные тяжбы. Эта деятельность укрепила его отвращение к существующему социальному строю Англии и обогатила его новыми наблюдениями над общественной жизнью. Многие из этих наблюдений легли в основу его последних романов. Полное обнищание, массовая лауперизация крестьянства, рост преступности и проституции, всеобщее пьянство как единственное средство утешения для бедняков — таковы были страшные картины, которые наблюдал судья Фильдинг и отражал в своих романах Фильдинг-писатель.

Пытаясь каким-то способом исправить социальное зло или хотя бы открыто заявить о нем, Фильдинг публикует «Исследование о причинах роста грабежей» (1751), где он прямо обвиняет правящие классы Англии в росте преступности и алкоголизма среди населения. Фильдинг рисует потрясающую картину нищеты и пьянства и с горечью говорит: «Если употребление джина продлится в теперешних размерах еще 20 лет, то к тому времени почти не останется простого народа, чтобы его пить». Современник и друг Фильдинга художник Хогарт запечатлел на своих картинах ряд страшных сцен непробудного пьянства, окончательно убивающего английских бедняков: почные харчевни, где оборванные, голодные женщины и мужчины ищут забвения в джине, а их жалкие беспризорные дети возятся на полу; пьяных матерей, заснувших в растерзанной одежде на ступенях лестниц, в то время как их грудные дети падают с их колен.

Фильдинг не мог оставить тяжелую для него деятельность мирового судьи почти до своей смерти, хотя и был болен. В 1754 году, передав свою должность родственнику, он отправился по

настоянию врачей на юг. Но и самый переезд по морю без всяких удобств в бурную погоду только окончательно подорвал его силы. Однако, помня, что семье его нужны деньги, он и в этих трудных условиях вел «Дневник путешествия в Лиссабон», предназначенный для печати. Вскоре по приезде в Лиссабон он умер. «Дневник» был опубликован посмертно в 1755 году «в пользу его жены и детей». Однако и эти деньги пошли на покрытие долгов, и семья Фильдинга, его вторая жена и четверо детей от первого и второго брака, остались без средств.

По своим политическим взглядам Фильдинг был убежденным противником как реакционно-землевладельческих торийских кругов, так и торжествующей буржуазной партии вигов с премьер-министром Робертом Уолполом во главе. Его отвращение к тори-реакционерам проявилось не только в отталкивающих образах аристократов в его романах, но и в прямых антиторийских и антиякобитских¹ выступлениях. Так, в 1745 году, когда очередной претендент из рода Стюартов Чарльз Эдуард (внук Иакова II), поддержанный реакционными кругами, подпал восстание в Шотландии, Фильдинг начал издавать журнал «Истинный патриот», направленный против претендента и якобитов.

Деятельность Уолпола, бывшего премьер-министром в течение 20 лет (1721—1742) и возглавлявшего партию вигов, вызывала особенное негодование Фильдинга. Уолпол довел систему подкупов, разъедавшую весь государственный и парламентский аппарат Англии, до исключительных размеров. Парламентские лидеры подкупали избирателей, министры подкупали парламентских лидеров. Уолпол цинично утверждал, что заставить человека голосовать не только против убеждений, но и согласно его убеждениям можно лишь за деньги. Уолпол давал огромные взятки королевской семье и своим политическим противникам, чтобы они не вмешивались в дела правления; сам же, подавая пример другим министрам, обогащался всеми способами и скопил колоссальное состояние. Политика Уолпола, усиленно поддерживавшего богатых лендлордов, выбираемых в «гнилых местечках», наиболее полно выражала компромисс английской буржуазии с дворянами-землевладельцами.

Фильдинг открыто выступал против всеобщей коррупции и против самого Роберта Уолпола в своих комедиях и сатирах. Обе партии, тори и виги, вызывали у него отвращение. Если бы в Англии существовала подлинно народная партия, он примкнул бы к ней. Но такой партии еще не могло быть, и Фильдинг временно примкнул к антиправительственной оппозиции, которая

¹ Якобитами называли сторонников изгнанных Стюартов — Иакова II и его сына Иакова, претендента на английский престол. Якобиты неоднократно поднимали восстания.

в 30-х годах XVIII века боролась с Уолполом и в которой наиболее значительную роль играл Уильям Питт Старший. Эта парламентская оппозиция именовала себя (в отличие от «придворной партии» Уолпола) то «сельской партией», то «партией патриотов». Фактически она боролась лишь за более последовательное проведение буржуазной политики, за расширение колониальной и морской экспансии; эта группировка стремилась также к дальнейшему ущемлению политических прав крупной земельной аристократии, которой покровительствовал Уолпол. Однако в процессе борьбы с Уолполом «патриоты» из парламентской оппозиции бичевали и разоблачали взяточничество и подкуп, требовали изменения системы выборов, и это привлекало на их сторону честных и передовых людей, подобных Фильдингу.

Уолпол вначале не придавал особенного значения резким выступлениям Питта и других младовигских¹ ораторов, презрительно называя их «мальчишками». Но их агитация имела определенные последствия. В 1739 году против воли Уолпола английская буржуазия толкнула Англию в войну с Испанией, диктуемую колониальными интересами. В 1742 году Уолпол, не собравший большинства голосов на выборах, вышел в отставку. Придя к власти, так называемые «патриоты» фактически продолжили его политику, поделив между собой теплые места и министерские портфели, усовершенствовав методы политической коррупции; в области внешней политики они проявили себя более воинственными и нетерпеливыми захватчиками новых колоний. В 40-х и 50-х годах Англия вступает в ряд военных коалиций и авантур, стремясь ослабить экономическую мощь Франции.

Общую политическую настроенность Фильдинга можно охарактеризовать как осуждение буржуазно-аристократического строя Англии, скорбь о страданиях народа и презрение к существующим продажным парламентским партиям.

«Джонатан
Уайльд»

Именно такие взгляды Фильдинга с наибольшей полнотой отразились в его сатирической повести «Джонатан Уайльд». Вышедшая в 1743 году, эта повесть была написана несколько раньше, во всяком случае, до падения Роберта Уолпола.

Фильдинг изображает в повести реальное лицо — скупщика краденого и тайного главаря бандитской шайки Джонатана Уайльда, повешенного в Лондоне в 1721 году. Но повесть Фильдинга не превращается в плутовский роман. Сам Фильдинг говорит, что он стремится изобразить не плута, а плутовство. Разоблачению плутовства в самых широких масштабах, и

¹ Представители антиуолполовской оппозиции называли себя также «молдыми вигами».

прежде всего плутовства политического, и посвящает свою повесть Фильдингу. «История Джонатана Уайльда Великого» превращается в политическую сатиру.

Бросается в глаза антифеодалная направленность «Джонатана Уайльда». Фильдинг пародирует в своей сатире жизнеописание вельмож и королей, издевается над подобострастным тоном придворной историографии. Он иронически называет Джонатаном Уайльдом Великим организатора бандитской шайки; позднее, в своем сатирическом «Современном словаре» (1751), он скажет о слове «Великий»: «Великий» — в применении к вещам обозначает их большой размер, в применении к людям обозначает обычно ничтожество или низость». Фильдинг бросает вызов классицистам и придворным историографам, слишком легко применявшим эпитет «великий» к ничтожным, а часто и преступным деятелям аристократических кругов.

Издеваясь над аристократией, Фильдинг рассказывает о древности рода Джонатана Уайльда, о его великих предках, о возникновении их лозунга «Забирайте кошельки!»; рассуждает о правильности написания его имени. Мелкий преступник Уайльд поразительно напоминает преступников большого масштаба, гордящихся генеалогией своих родов, построивших свое благополучие на народной нишете.

Но антифеодалная направленность сатиры не ослабляет и пафос антибуржуазных выступлений Фильдинга. С особенной силой разоблачает он современные ему английские партии как беспринципные и враждебные народу. Обман и ограбление народных масс — единственная цель этих партий. В главе «О шляпах» Фильдинг говорит о бандитах, составляющих шайку Уайльда:

«Так как у всех этих людей были различные принципы (т. е. шляпы), среди них возникали частые раздоры. В особенности выделялись две партии, а именно те, что носили шляпы, лихо заломленные набекрень, и те, что предпочитали... шляпы с налбнутыми на глаза полями. Первые назывались кавалерами и ребятами тори-рори¹; вторые были известны под различными именами, вроде вислоухих, круглоголовых, потряси-мошной, старых Ноллей и многими другими². Между ними происходили постоянные стычки, так что со временем они сами начали думать, что в их расхождениях есть нечто существенное и что интересы их совершенно противоположны, тогда как в действительности разница заключалась лишь в фасоне их шляп. А потом Уайльд, собрав их всех в трактире... обратился к ним со следующей мягкой, но убедительной речью: «Джентльмены, мне стыдно видеть

¹ Кавалерами называли сторонников короля в эпоху революции 1649 г. Тори — более позднее название реакционно-дворянской партии.

² Фильдинг перечисляет здесь различные прозвища пуритан и виггов. Старым Ноллем называли Кромвеля.

людей, посвятивших себя столь великому и славному предпринятию, как ограбление публики, занятых такими глупыми и мелочными раздорами... Если публика настолько наивна, что принимает участие в наших ссорах и отдает предпочтение той или иной шайке, в то время как обе нацеливаются на ее кошелек, вы должны смеяться над ее безумством, а не подражать ему. Может ли быть что-нибудь смехотворнее джентльменов, ссорящихся из-за шляп, когда среди вас нет ни одного, чья шляпа стоила бы фартинг?»

Продолжая в своем разоблачении английских парламентских партий традиции Свифта, Фильдинг идет еще дальше, приводя конкретные прозвища тори и вигов и прямо заявляя, что их общая цель — ограбление публики, что обе партии лишь отвлекают и обманывают народ пустыми словопрениями.

Главный персонаж повести, прожженный накопитель и вор Джонатан Уайльд, представляет сатирический портрет Роберта Уолпола; именно так он и был воспринят современниками. Недаром под руководством Уайльда в «благородном деле ограбления публики» объединяются и мрачные «потряси-мошной», и изысканные «кавалеры»: Уолпол проводил политику компромисса между богатейшими купцами и знатными землевладельцами.

Фильдинг понимал, что никакая смена парламентских партий у власти не принесет народу облегчения (в период написания «Джонатана Уайльда» он уже разочаровался и в парламентской оппозиции). В главе «Волнения в Ньюгете» он дает убийственную пародию на парламентскую борьбу. В Ньюгетской тюрьме Джонатан Уайльд и другой преступник, Роджер Джонсон, борются за звание главаря заключенных и за атрибуты этого звания — халат и ночной колпак. Все население тюрьмы взволновано этой борьбой, принимает в ней участие, в том числе и неоплатные должники — эта несчастная и бесправная часть заключенных, не имеющая надежд на освобождение, подвергающаяся притеснениям со стороны как тюремщиков, так и уголовных преступников. Победа Уайльда над его противником, разумеется, не приносит никакого облегчения узникам. Неоплатные должники в Ньюгетской тюрьме символизируют в данном случае английский народ; его судьба не может измениться к лучшему, какая бы из буржуазно-аристократических партий ни захватывала власть.

«История приключений Джозефа Эндрьюса»

Роман «История приключений Джозефа Эндрьюса и его друга Абраама Адамса» (1742) явился ответом Фильдинга на «Памелу» Ричардсона. Пародируя цель Фильдинг преследует различными способами; так, в положение Памелы, воплощенной невинности и добродетели, преследуемой пороком, он ставит ее брата Джозефа Эндрьюса; этим достигается значи-

тельный комический эффект. Красавец-лакей Джозеф Эндрюс подвергается преследованиям сразу двух особ — легкомысленной помещицы леди Буби и ее безобразной и старой домоправительницы. Самая фамилия сквайра Б., героя романа Ричардсона, расшифровывается Фильдингом как Буби, что означает «олух» (хозяйка Джозефа оказывается близкой родственницей этого сквайра). Фильдинг сознательно прогивопоставляет Памеле свою героиню Фанни, также служанку, выросшую в дворянском доме; в отличие от изнеженной Памелы Фанни прекрасно управляет с крестьянской работой, доит коров на ферме, отличается завидным здоровьем и никому не лишет пространных писем, так как она неграмотна. Наконец, Фильдинг вводит в свой роман и героиню Ричардсона Памелу, наделяя ее самыми непривлекательными чертами. Эта жеманная особа появляется со своим мужем в доме леди Буби и вместе с совершенным знанием правил «хорошего тона» проявляет исключительную душевную черствость. Так, она запрещает своему брату Джозефу жениться на «простой служанке», хотя она сама недавно была такой же служанкой. Теперь, став женой сквайра, она вполне усваивает кастовую замкнутость и презрение к «низшим». Фильдинг этим подчеркивает, что ничего иного и не следовало ждать от чопорной и неискренней Памелы.

Однако пародийные приемы и элементы романа этим ограничиваются. Роман «История приключений Джозефа Эндрюса» приобретает вполне самостоятельное значение «комической эпопеи», как называет его Фильдинг в предисловии, т. е. разоблачения и осмеяния главнейших пороков общества. Худшим пороком Фильдинг считает притворство, проистекающее из тщеславия или лицемерия. Тщеславие развращенных и жестоких аристократов, лицемерие жадных до денег представителей буржуазии и духовенства безжалостно клеймит Фильдинг в своем романе.

Критика правящих классов Англии, критика социальных противоречий придает этому первому роману Фильдинга исключительную ценность. Фильдинг рисует мир вопиющей несправедливости — мир, в котором насильники и убийцы пользуются безнаказанностью, а неповинных людей по прихоти помещиков или по приказу подкупленного судьи бросают в тюрьму, где торговля голосами и запугивание немногих честных избирателей предваряют комедию выборов; где дворянин может среди бела дня затравить собаками прохожего и силой забрать к себе в дом приглянувшуюся ему девушку. Фильдинг выводит целую галерею лиц — носителей этого социального зла и несправедливости. Здесь мы видим жестокую и развратную леди Буби, приказывающую местному судье посадить в смиренный дом Джозефа и его невесту Фанни, чтобы они, пожившись, не плодили новых бедняков в ее владениях, причем подлинной причиной

такого решения помещицы является ревность. Судья, который уже неоднократно выполнял подобные приказания миледи и «избавлял приход от лишних бедняков», обвиняет влюбленных в том, что они сломали не принадлежащую им ветку орешника. На этом основании он приговаривает их к заключению в смири-тельном доме, где люди «через месяц умирают или сгнивают заживо». На вопрос о том, стоит ли сломанная ветка свободы двух людей, судья распространяется о своем милосердии: Фанни и Джозеф были бы повешены, если бы ему вздумалось назвать ветку орешника молодым деревцем.

Чудовищный произвол царит в помещичьих усадьбах. Ничем не уступает леди Буби и тот сквайр, который сначала травит собаками пастора Адамса, а затем, пригласив его к себе на обед, грубо издевается над беззащитным гостем.

Но не меньшему осуждению, чем деспотичные и развратные дворяне, подвергаются в романе и представители буржуазии с их главенствующим пороком — жадностью.

Все эти продажные судьи, шерифы и адвокаты, трактир-щики и домоправители знатных господ поклоняются только на-живе; в их среде нет места живым человеческим чувствам — доброте и состраданию. Трудно представить себе более отвратительную фигуру, чем, например, пастор Труллибер, воплотивший в себе наиболее типичные пороки буржуазного общества — скупость и лицемерие.

Миру черствых, эгоистичных, расчетливых буржуа противопоставлены у Фильдинга простые люди. Они оказываются носителями подлинно человеческих чувств, равнодушными к на-живе. Так, в одной из первых глав романа Джозеф Эндрьюс, ограбленный и раненный разбойниками, не может вызвать своим жалким видом сострадания в богатых пассажирах проезжающе-го дилижанса. Все они единогласно требуют от кучера, чтобы он ехал дальше, оставив раненого на произвол судьбы. Дамы лицемерно заявляют, что они не потерпят в карете присутствия раздетого мужчины, а джентльмены отказываются уделить про-дрогшему голому человеку что-либо из своей одежды. «Джо-зефу, вероятно, так и пришлось бы погибнуть на дороге, — пишет Фильдинг, — если бы почтарь (паренек, высланный впо-следствии в колонии за кражу курицы) добровольно не ски-нул с себя кафтан, свою единственную одежду, побожившись при этом... что он скорее согласится всю жизнь ездить в од-ной рубашке, чем бросит человека в таком несчастном поло-жении».

Злоключения Джозефа продолжаются и в той гостинице, куда его привозит дилижанс. Его бросают без всякой помощи, до утра он остается даже без рубашки, так как богатая трак-тирщица не позволяет тронуть своих запасов белья; больному не дают никакой еды; даже доктор ведет себя, как подобает

рабу «голового интереса, бессердечного чистогана». «Он сразу вскочил с постели, подумав, что опрокинулась карета и пострадал какой-нибудь джентльмен или леди. Но когда он узнал, что дело идет о бедном пешеходе, у которого стащили все, что было на нем и при нем, и едва не убили... то он снова снял с себя одежду и преспокойно улегся и заснул».

На помощь Джозефу приходит только бедная трактирная служанка. Она уступает больному свою постель, перевязывает ему раны, покупает для него на свои скудные средства чай, когда его мучит жажда.

Точно так же на помощь пастору Адаму приходит в трудную минуту не его собрат по профессии пастор Труллибер, а бедный разносчик, бывший солдат. Он дает ему в долг те шиллингов, в которых отказали богачи.

Отвратительный мир буржуазного эгоизма, от которого свободны только бедняки, нарисован Фильдингом с большой силой.

Его герои, лакей Джозеф и служанка Фанни, не только не выполняют комических функций, которые обычно выпадали в литературе на долю слуг и крестьян, но являются носителями лучших человеческих качеств и чувств — доброты, скромности, большой взаимной любви.

Фильдинг указывает в подзаголовке, что его роман написан в манере Сервантеса, автора «Дон-Кихота». Сервантес всегда был любимым автором Фильдинга, а его герой был даже перенесен Фильдингом на английскую почву в пьесе «Дон-Кихот в Англии». Там бедного рыцаря Печального образа заставляют играть политическую роль: ловкие местные плуты намереваются выдвинуть его кандидатуру на выборах, чтобы тем сильнее раздуть в графстве предвыборные мошенничество и подкуп. Теперь Фильдинг вновь обращается к Сервантесу и образу Дон-Кихота. Сервантес привлекает его мастерством «комической эпопеи», т. е. широтой показа социальной действительности. Но Фильдингу дорог и наивный, прекраснодушный мечтатель — герой Сервантеса. Герой романа Фильдинга, бедный пастор Абраам Адамс, во многом напоминает Дон-Кихота. Он так же наивен, полон жажды справедливости и готовности бороться со злом, так же попадает в самые смешные, печальные и неожиданные положения. Его поколачивают на всех постоянных дворах, обливают помоями, окунают в чан с холодной водой; он по забывчивости оставляет на постоялом дворе свою лошадь и бросает в огонь каминна свою любимую книгу; по рассеянности попадает вместо своей комнаты и постели в чужие; так в тесной связи с образом Дон-Кихота рождается под пером Фильдинга образ комического чудака, столь характерный для английского реалистического романа. Без подобных благородных, но смешных чудаков не обойдется потом ни один роман Смол-

лета, Диккенса и Теккерея; в их галерее мы найдем и мистера Пикквика с его детским сердцем и невероятными злоключениями. Многими чертами пастор Адамс близок и к викарию Примрозу (тоже бедному сельскому священнику, обремененному семьей) из романа Гольдсмита «Векфильдский священник». Абраам Адамс, как и Дон-Кихот, постоянно вмешивается в чужие дела, но с гораздо большей пользой для окружающих. Он оказывается подлинным защитником угнетенной невинности и в отличие от Дон-Кихота обычно остается победителем. Абраам Адамс — человек непомерной физической силы, и уже одно это отличает его от немощного Дон-Кихота. Ударом кулака он легко сбивает с ног своих врагов. Он любит поговорить о всепрощении, обуздании страстей и о потустороннем мире, но не возлагает особых надежд на небесное правосудие. Пастор Адамс собственными силами исправляет и карает зло и несправедливость. Он спасает от насилия юную Фанни, едва не прикончив ее оскорбителя; мужественно и с достоинством отражает насмешки прихлебателей сквайра и, выкупанный ими в чане с водой, немедленно окунает туда же самого сквайра.

«История
Тома Джонса,
найденыша»

В своем шедевре «История Тома Джонса, найденыша» (1749) Фильдинг продолжает полемику с Ричардсоном. Содержание и композиция романа, образ положительного героя носят у Фильдинга принципиально иной характер, чем у Ричардсона.

Сюжет «Истории Тома Джонса» разворачивается на широком социальном и историческом фоне. Действие происходит в 1745 году, тогда как роман написан в 1749 году. Фильдинг сознательно берет этот напряженный в общественном отношении период — год восстания якобитов. Все действующие лица говорят об этих событиях, высказывают свое к ним отношение, выражают свои политические взгляды. Благодаря этому роман приобретает особенную социальную остроту и конкретность. Фильдинг показывает, как крупные исторические события отражаются на судьбе и взглядах частных лиц, хотя бы и не вовлеченных в орбиту этих событий.

Главный герой романа Том Джонс представляет полную противоположность положительным героям Ричардсона. Это человек из плоти и крови, живой и искренний, далекий от прописной добродетели Грандисонов и Памел. В своих поступках он руководствуется не соображениями религии и нравственности, как ричардсоновские герои, а искренними порывами чувства. Иногда эти искренние порывы заводят его в смешные и неприятные положения, толкают на необдуманные поступки. Так, он изменяет своей возлюбленной Софии Вестерн, хотя и хранит ее образ в душе, и жестко расканивается впоследствии. Но еще чаще добрые поступки Тома истолковываются в дурную сторону его недоброжелателями.

Полную противоположность Тому представляет его брат Блайфил, черствый эгоист и холодный лицемер, прикрывающий свои неблагоприятные действия пышными фразами о добродетели и долге. Фильдинг вложил в этот образ свою ненависть к буржуазному лицемерию.

Все поступки Тома и Блайфила благодаря пылкой неосторожности одного и лицемерию другого получают превратное толкование. Том в детстве с опасностью для жизни достает для Софии Вестерн птичку; Блайфил из ненависти к Тому выпускает эту птичку и разглагольствует о том, что всякое живое существо должно пользоваться свободой. Том, увлекшись охотой, убивает куропатку на земле соседа и не выдает своего сообщника, полевого сторожа. Блайфил на них доносит. Том содержит на свои средства этого сторожа с семьей, когда его уволили; он отдает ему свои карманные деньги, продает свою лошадь и Библию; Блайфил разоблачает Тома. И в результате Том слывет негодным повесой, а Блайфил — добродетельным, нравственным юношей.

Увлечение Тома деревенской девушкой Молли Сигрим, его заступничество за нее, готовность на ней жениться — все это окончательно губит репутацию Тома и приводит в отчаяние его воспитателей. В конце концов Блайфил извращает и самые добрые побуждения Тома: Том нежно ухаживает за своим воспитателем мистером Олверти во время его болезни и безупречно веселится, узнав о его выздоровлении, но все это дает повод Блайфилу обвинить его в пьянстве, в черной неблагодарности, в том, что он радовался болезни приемного отца и возможному получению наследства. Оклеветанный безродный сирота Том Джонс изгнан из дома.

Блайфил, в противоположность Тому, совершенно бесстрастен. Его интересуют только деньги. Даже женитьба на красавице Софии Вестерн привлекает его только с одной стороны: у Софии большое приданое. Фильдинг весьма иронически замечает по этому поводу: «Прелести Софии не производили ни малейшего впечатления на Блайфила... желания его от природы были так умеренны, что с помощью философии он легко их обуздывал». Подобный тип бессердечного и расчетливого человека, прикрывающегося «умеренностью» и «философией», мог бы показаться пародией на бесподобного Грандисона, если бы «Грандисон» не был написан на пять лет позднее.

В романе «История Тома Джонса» социальная действительность Англии XVIII века подвергается суровой критике.

Усадьбы провинциальных помещиков, дома лондонских аристократов и придорожные харчевни в равной мере являют зрелище деспотизма, жестокости и алчности богатых. Сделав своим героем бедного найденыша, незаконного сына служанки (как думают все), Фильдинг заставляет его испытать на себе эгоизм

окружающих. Еще в богатом доме воспитателя он подвергается издевательствам и побоям; в дальнейшем, во время странствий, на него нападают грабители; пьяный офицер проламывает ему голову; лорды и леди, планам которых он помешал, приказывают вербовщикам забрать его в матросы; он попадает в тюрьму и должен погибнуть на виселице.

Фильдинг, прекрасно понимавший социальные причины бродяжничества и бандитизма в Англии, рисует весьма характерный эпизод: случайный спутник Джонса, узнав, что у него есть деньги, пытается отнять их, угрожая пистолетом. Том без труда обезоруживает этого «грабителя» — жалкого, истощенного голодом человека. Его пистолет оказывается незаряженным. Сам «грабитель» признается, что он сделал попытку ограбления, доведенный до отчаяния нищетой. И Фильдинг дальше рисует домашнюю обстановку этого человека. Его жена, больная после родов, лежит без еды и без медицинской помощи в нетопленной комнате. Здесь же ютятся пятеро голодных ребятишек. Один из них, больной ангиной, лежит в одной постели с матерью и новорожденным ребенком, так как в доме нет другой постели. Отец этого несчастного семейства дрожит от холода в одной рубашке, прикрыв своим единственным кафтаном больных. Он уже два дня ничего не ел, так как весь добытый им хлеб отдал жене и детям. Не удивительно, что этот человек после тщетных поисков работы пытается добыть пищу для своей семьи путем преступления. Фильдинг рисует правдивую картину. Писатель не только наблюдал нужду английского народа, но и сам знал ее.

Представители правящих классов в романе Фильдинга обрисованы беспощадными красками. Великосветские развратники и развратницы (лорд Фелламор, леди Белластон, мистрисс Фритцпатрик), не останавливающиеся ни перед чем для достижения своих низменных целей; жадные, грубые купцы и трактирщики, продажные юристы и лицемерные попы — такова галерея отрицательных образов романа. Даже добродетельный, идеализированный Олверти (воспитатель Тома) поступает в ряде случаев жестоко и несправедливо: лишает места, поверив клевете и сплетням, бедного учителя Партриджа, изгоняет Тома, отправляет на верную гибель, в исправительный дом, юную Молли Сигрим за то, что она ждет ребенка. Другой сквайр, мистер Вестерн, отец Софии, обрисованный с некоторой симпатией за свое простосердечие и прямоту, крайне груб и деспотичен: он осыпает оскорблениями и запирает на замок единственную дочь, когда она не соглашается выйти замуж по его выбору.

Этому миру деспотов, продажных эгоистов и лицемеров Фильдинг противопоставляет Тома Джонса и Софию Вестерн — искренних, смелых, добрых и умеющих горячо любить. Их вза-

имная любовь выдерживает все и преодолевает все препятствия — разлуку, клевету, социальное неравенство, даже временные измены Тома. В лице Софии Вестерн Фильдинг впервые в английском романе создает живой и обаятельный образ героини. София, не менее добродетельная, чем героини Ричардсона, отличается от них жизнерадостностью и терпимостью. Характерно, что Фильдинг ни разу не заставляет ее искать утешения в молитве — обычная ситуация для героинь Ричардсона. София проявляет исключительную верность Тому и твердость: она смело заявляет своему отцу и тетке, что, несмотря на все их угрозы, она не выйдет замуж за ненавистного ей человека; от этого предполагаемого брака она бежит из отцовского дома. И в то же время София сохраняет свою жизнерадостность и душевную мягкость — она никогда не становится в позу страдающей героини. Подлинная, большая любовь, в которой сочетаются и страсть, и взаимное уважение, прославлена здесь Фильдингом, наследником гуманистических традиций, сторонником ясных и здоровых материалистических взглядов.

«Какой прекрасный идеал должен был жить в душе поэта, создавшего Тома Джонса и Софию!» — писал Шиллер.

Некоторые исследователи считают Фильдинга последователем Шефтсбери с его теориями доброй природы человека и мировой гармонии. Шефтсберианство Фильдинга сильно преувеличено. В «Истории Тома Джонса, найденыша» он даже критикует философский оптимизм шефтсберианского типа. Осмеив религию в лице отвратительного богослова Твакома, Фильдинг выводит рядом с ним философа Сквейра. Насмешка писателя над деизмом и шефтсберианством ясно чувствуется в этом сближении двух идеологов буржуазии. «Сквейр считал человеческую природу верхом всяческой добродетели, а порок — такой же ненормальностью, как физическая уродливость. Тваком, наоборот, утверждал, что разум человеческий после грехопадения есть лишь вертеп беззакония. В одном лишь они были согласны, именно в том, что во время споров о нравственности никогда не употребляли слова «доброта». Любимым выражением философа было: «естественная красота добродетели»; любимым выражением богослова: «божественная сила благодати». Философ мерил все поступки непреложным законом справедливости и извечной гармонией вещей; богослов судил обо всем на основании авторитета».

Фильдинг нигде не упускает случая высмеять обоих воспитателей Тома, показать их лицемерие и несостоятельность их теорий. Недаром Том остается равнодушен и к религии Твакома, и к философии Сквейра и не воспринимает их доктрин; наоборот, хитрый и лицемерный Блайфил обосновывает рассуждениями о христианском долге и естественной добродетели все свои поступки.

Картина мира, правдиво нарисованная Фильдингом, несколько не подтверждает идеи извечной мировой гармонии, которую проповедовал Шефтсбери. Эгоизм, погоня за материальными благами — таковы пружины этого общества, гораздо больше напоминающего «Улей» Мандевила. Недаром до крайней мизантропии доходит Горный Отшельник, один из персонажей романа. Никакой «природной доброты» мы не находим не только у лицемерного Блайфила или развратной леди Белластон, но и у таких простых натур, как Молли Сигрим, Черный Джордж, мистер Партридж. Проявления искренней доброты Том встречает во время своих скитаний только в бедном семействе Миллер. Буржуазное общество воспринимается Фильдингом в отличие от Шефтсбери как общество, основанное на эгоизме и экономическом расчете и исполненное противоречий.

Однако при всей широте и ясности взгляда на общество Фильдинг несколько ограничен в своих положительных идеалах. Он возлагает все надежды на личную доброту отдельных людей. «В сердцах некоторых людей живут добрые и благожелательные чувства, побуждающие их содействовать счастью других», — говорит он. Частная благотворительность (добрые дела мистера Олверти, Тома Джонса, семейства Миллер) способна, по мнению Фильдинга, несколько ослабить социальное зло; искренняя любовь, подобная любви Тома и Софии, всегда преодолевает препятствия. Фильдинг неизменно приводит своих героев к благополучной развязке, к тихой пристани. Для этого он пользуется стандартными приемами узнавания и счастливых случайностей. Джозеф Эндрьюс оказывается сыном богатого и добродетельного джентльмена Вильсона; Том Джонс, воспитанный как бедный найденыш, оказывается родным племянником мистера Олверти. Герои не только женятся на своих возлюбленных, но и превращаются в обеспеченных людей, навсегда покидают социальные низы, где им угрожало столько опасностей и несчастий. Небольшая группа добросердечных людей собирается вместе и строит идиллический мирок семейного счастья, отгородившись от горестей большого мира.

Художественный метод Фильдинга

В изображении человеческих чувств Фильдинг, несомненно, идет дальше Ричардсона. Ричардсон, изобразив чувства и страсти, немедленно призвал их на суд религии и буржуазной морали и осудил их, признав греховными. Призвание и долг его героев (Памелы, Клариссы, Грандисона) состоит в подавлении своих чувств и страстей. Фильдинг отверг пуритански-буржуазную мораль Ричардсона и реабилитировал живое человеческое чувство. Подлым «подавлением» своих чувств щеголяют в романах Фильдинга только бессердечные ханжи и лицемеры типа Блайфила или Твакома. Но, сохраняя веру в человеческий разум,

Фильдинг высказывается против всякого потворства разнузданным и низменным страстям. Не религиозное чувство, а именно разум должен, по мнению Фильдинга, контролировать страсти человека и спасти его от непоправимых ошибок. Так, Фильдинг иногда осуждает добросердечного, но безрассудного Тома.

Сила воли и разум человека прославляются Фильдингом наравне с искренним, непосредственным чувством. Только в их гармоническом сочетании Фильдинг видит залог нормального и счастливого существования.

Для Фильдинга характерно материалистическое восприятие мира. Недаром он говорит о верности природе как о важнейшей обязанности писателя.

Художественный метод Фильдинга является значительным достижением реализма XVIII века. Отвергнув эпистолярную форму, принятую Ричардсоном, он строит свой роман как живое повествование, пронизанное мягким юмором или едкой сатирой, в зависимости от того, о каких персонажах идет речь. Даже своих любимых героев, Тома и Софию, он не освобождает от некоторых комических черточек, но отрицательных героев он рисует с гневной насмешкой; самая их внешность часто дается в духе уродливых гротесков (Дебора Вилкинс, жена Партриджа, пастор Труллибер), при этом Фильдинг ссылается на известного художника Хогарта и его гротескные образы. Фильдинг впервые в английском романе пользуется живым разговорным языком и достигает значительного мастерства в построении диалогов. Такие колоритные фигуры, как грубый деревенский сквайр Вестерн и его политиканствующая сестра, раскрываются перед читателем именно в их беседах и перебранках. Когда величественная мисс Вестерн, увлекающаяся политикой, сравнивает каждый шаг своей племянницы с передвижением неприятельских армий, а ее предполагаемый брак — с сепаратным союзом Голландии и Франции или когда она рассуждает о философии Алкивиада, ее самомнение и невежество обнаруживаются особенно ясно. Мистер Вестерн обычно прерывает разглагольствования своей сестры руганью и энергичными обещаниями надавать ей щелчков. Исковерканная латынь мистера Партриджа или тяготение миссис Слипслоп к непонятным ей терминам также характеризуют этих героев.

Реалистическое описание событий прерывается авторскими отступлениями Фильдинга. Таковы, например, небольшие вступления, главным образом посвященные эстетическим вопросам, предваряющие каждую книгу романа («История Тома Джокса» делится на восемнадцать книг). Таковы обширные мифологические и исторические сравнения, встречающиеся довольно часто. В них проявляется характерное для писателя XVIII века стремление блеснуть своими знаниями. Но почти все эти сравнения носят сатирический характер. Рисуя какую-нибудь

комическую или низменную сцену, Фильдинг спешит привлечь весь арсенал античной мифологии, ссылаясь на Гомера и Вергилия, прибегает к напыщенному и цветистому слогу. Так, описывая драку Молли Сигрим с соседками, он повествует об ее подвигах торжественным слогом «Илиады». Подобные приемы Фильдинга являются своеобразными выпадами реалиста против классицизма.

Творчество Фильдинга сыграло решающую роль для развития реализма в английской литературе. Фильдинг сумел выразить в своем творчестве народную ненависть к стяжателям и знатым тунеядцам, народную жажду справедливости и любовь к обездоленным. Через голову английской буржуазии Фильдинг обращался к своему народу, в его среде он очерпнул и светлые образы положительных героев, и здоровый юмор.

В создании реалистического романа Фильдинг использовал опыт своего предшественника и противника Ричардсона. Он мастерски рисует семейные коллизии, нравы и столкновения интересов в пределах «одного дома»; но он соединяет эти сцены с «эпосом больших дорог», с традициями приключенческого романа. Романы Дефо и Свифта и еще больше «Дон-Кихот» Сервантеса определили некоторые существенные особенности его книг. Используя опыт своих предшественников и современников, постоянно привлекая сатиру и юмор, Фильдинг создал новый, реалистический и, по существу, социальный роман и этим наметил путь для дальнейшего развития английской литературы.

Победа Фильдинга над Ричардсоном была полная: самый неуспех «Грандисона», последнего ричардсоновского романа, можно отчасти объяснить тем, что он вышел на пять лет позднее «Тома Джонса» и уже никого не удовлетворил ни своим узкосемейным, слащаво-сентиментальным содержанием, ни своей растянутой эпистолярной формой:

Во вступлении к «Тому Джонсу», осуждая растянутые романы, повествующие о самых незначительных событиях (как у Ричардсона), Фильдинг замечает: «Я творец новой области в литературе и, следовательно, волен дать ей какие угодно законы». Основное эстетическое требование Фильдинга — «проникать в сущность всех предметов» — представляет собой в какой-то мере требование реалистической типизации.

В дальнейшем английский реалистический роман развивался по пути, намеченному Фильдингом. Первым продолжателем Фильдинга является Смоллет. Вальтер Скотт посвящает Фильдингу специальное исследование и прямо указывает на свое стремление подражать ему в верности природе. Замечательные романы Диккенса и Теккерея, возникшие на новом социально-историческом этапе, многим обязаны Фильдингу. Недаром

Теккерей с особенной теплотой говорит о нем в своих «Лекциях об английских юмористах».

Фильдинг был одним из любимых романистов Маркса, по воспоминаниям его дочери Элеоноры Эвелинг.

А. М. Горький в своей «Истории русской литературы» называет Фильдинга творцом реалистического романа, удивительным знатоком быта страны и крайне остроумным писателем¹. Первый русский перевод «Тома Джонса» — «Повесть о Томе Ионесе или найденыше» (1771) — был одной из книг, которые Горький с увлечением прочитал еще в детстве; он навсегда сохранил любовь к творцу английского реалистического романа.

¹ См.: М. Горький, История русской литературы, М., 1939, стр. 39.

Смоллет

(1721—1771)

Младшим современником Фильдинга был романист Смоллет, близкий к Фильдингу и по резко критическому отношению к общественным порядкам Англии, и по художественному методу. Эта идейная и художественная близость двух писателей не вызывает сомнений, несмотря на их литературные столкновения и взаимные сатирические выпады. Особенно резок был в этом отношении Смоллет, написавший в 1759 году памфлет «Хабакук Хилдинг», направленный против Фильдинга. Однако тот же Смоллет отдал дань глубокого уважения и сожаления Фильдингу после его смерти и часто сравнивал его со своим любимым писателем, «великим Сервантесом». Несомненно, полемика Фильдинга и Смоллета не носила характера глубокого и принципиального расхождения во взглядах, как в полемике Фильдинга и Ричардсона.

Близость Фильдинга и Смоллета отразилась в том любопытном факте, что романы Смоллета в первых переводах на французский и русский языки приписывались Фильдингу.

Жизнь и деятельность Тобайас Джордж Смоллет был шотландец. Его дед, баронет и богатый помещик, враждебно относился к отцу будущего писателя, своему младшему сыну, женившемуся на бесприданнице против его воли. В распоряжении отца Смоллета была только ферма, на которой вырос будущий писатель среди крестьянских ребятишек, своих товарищей. Отца он потерял в раннем детстве; дед был безжалостен и груб с невесткой и ее детьми и ничего не оставил им в завещании. Несправедливость деда и школьных учителей, угождавших богатому помещику, горькие впечатления детства отражены в автобиографическом романе Смоллета «Приключения Родрика Рэндома». Окончив сельскую «грамматическую школу», Смоллет отправился в Глазго, где стал учеником хирурга. В часы, свободные от работы, он посещал лекции на медицинском факультете. Однако уже в эти годы литература была его подлинным призванием. Восемнадцати лет он отправился в Лондон с первой своей трагедией «Цареубийство» (из средневековой шотландской истории), но напечатать или поставить эту пьесу ему не удалось.

Нужда заставила Смоллета взять место помощника хирурга на военном корабле. Он принял участие в неудачной и позорной для английского командования экспедиции к берегам Южной Америки, организованной для захвата новых колоний. Осада испанского порта Картахены (1744) окончилась поражением английского флота.

По окончании экспедиции Смоллет поселился на Ямайке. Вернувшись впоследствии в Лондон, он занимался медицинской и литературной деятельностью. Опытный врач и замечательный писатель, он не мог обеспечить себе и своей семье безбедного существования и с горечью называл себя «пожизненным поденщиком».

Отвращение к политике вигов, которых Смоллет называл «сборищем грязных негодяев», толкнуло его на временную поддержку партии тори в газете «Британец», которую он издавал в 1762—1763 годах. Но фактически Смоллет, подобно его предшественникам в области реалистического романа, отвергал обе парламентские партии, управлявшие Англией. В своей многотомной «Истории Англии» он говорит о финансовых спекуляциях, «ненужных войнах и бесплодных экспедициях», жертвой которых стал народ. В политической сатире «История и приключения атома» (1769) Смоллет под видом политической борьбы в Японии изображает борьбу английских парламентских партий. Один из атомов человеческого тела обретает дар речи и рассказывает о своих прежних перемещениях в телах «японских» политических деятелей. Обе партии в сатире Смоллета равно осуждены и осмеяны: обе в равной мере пользуются клеветой и подкупом и преследуют единую цель — обман и ограбление народа. Под различными японскими именами Смоллет выводит конкретных правителей Англии — Георга III, Питта, того самого торийского министра Бьюта, которого он поддерживал в «Британце», и т. д.

Продажность парламентских деятелей разоблачена также в романе «Приключения Перигрина Пикля». Знакомство с английской колониальной политикой, которое Смоллет приобрел, участвуя в картаженской экспедиции, а затем живя на Ямайке, вызвало у писателя глубокое отвращение к этой политике. В своей «Истории Англии» он прямо заявляет, что Британия ведет себя как мачеха по отношению к колониям, и предсказывает грядущее восстание Северной Америки против власти англичан. Начавшуюся в Америке борьбу за независимость Смоллет приветствовал «Одой к независимости», написанной им в год смерти.

Основное литературное наследие Смоллета составляют его романы: «Приключения Родрика Рэндома» (1748), «Приключения Перигрина Пикля» (1751), «Приключения графа Фердинанда Ратома» (1753), «Приключения сэра Ланселота Гривза» (1762) и «Путешествие Гемфри Клинкера» (1771). В этих произведениях мировоззрение и художественный метод Смоллета нашли наиболее яркое воплощение.

Смоллет в юности постоянно общался с народом. Сначала это были шотландские крестьяне, его соотечественники и друзья, затем — английские матросы, которых он лечил и с ко-

торыми делил опасности картахенского похода. Общение с народом и уважение к нему наложило неизгладимый отпечаток на творчество Смоллета — обусловило ту резкую критику социальной несправедливости, которую мы встречаем в его романах, особенно в первом и наиболее замечательном из них — «Приключениях Родрика Рэндома». Патриотизм Смоллета, его любовь к родному народу сказались и в обаятельных образах шотландских моряков, и в создании смелого и горького стихотворения «Слезы Шотландии» (1746), в котором он оплакивал разгром шотландского национально-освободительного движения 1745 г. и кровавое истребление свободолюбивых кланов.

В автобиографическом романе «Приключения Родрика Рэндома» Смоллет подвергает осуждению главные «святыни» буржуазной Англии: ее колониальную политику и флот.

Обращаясь к изображению английской флота, этот очевидец и участник морских экспедиций рисует поистине страшные картины: чудовищные издевательства над матросами, грубость и грязь, царящие на кораблях, продажность и бездарность командиров. Смоллет с трудом сдерживает гнев и прячет его под маской иронии, говоря о неудаче экспедиции, о тысячах человеческих жизней, бессмысленно загубленных под стенами Картахены. Потрясающее впечатление производит описание корабельного госпиталя, где Родрик Рэндом и его честные собратья пытаются лечить больных матросов. Невероятная скученность, зловоние и грязь поддерживаются здесь командованием вопреки просьбам врачей. Паразиты и черви разводятся на телах больных людей. Чтобы оказать больным помощь, врачи проползают на четвереньках под гамаками и раздвигают их плечами во время медицинских процедур. Но и это жалкое подобие госпиталя вызывает ярость свирепого капитана Оукема, аристократа по происхождению. В один прекрасный день капитан, несмотря на протесты честных врачей, приказывает очистить госпиталь от «ленивых тунеядцев». Больных матросов силой вытаскивают на палубу и заставляют работать. С мрачной иронией Смоллет пишет: «Многих доставили на палубу во время приступа лихорадки, а сие причинило им такой вред, что они впали в беспамятство. Кое-кто испустил дух в присутствии наблюдателей, а другие через несколько дней ослабли на работе... и отправились на тот свет без всяких церемоний. В общем количество больных сократилось до десятка, и виновники такого сокращения воздавали себе хвалу за услугу, оказанную королю и родине».

Грубейший произвол, царящий на корабле, выражается и в издевательствах над врачами. Капитан Оукем всячески поощряет своего гнусного приспешника доктора Макштейна, а остальных врачей, которые осмеливаются протестовать и доро-

жат жизнью матросов, заковывает в цепи и держит на палубе под неприятельскими ядрами и палящими лучами солнца.

Таковы нравы, царившие в английском флоте эпохи Смоллета.

Но Смоллет критикует и другие стороны английской действительности. В том же романе он рисует богатую помещичью семью, где старый сквайр проклинает своего сына, женившегося на бедной девушке, и отправляет свою невестку в момент родов на холодный чердак, а затем выгоняет ее с ребенком из дому. Смоллет изображает школу, где учитель, угождая жестокому сквайру, запрещает его нищему внуку Родрику Рэндому учиться и даже надевает ему на руку специальную колодку, чтобы мальчик не мог держать перо в пальцах. Жестокость и произвол богатых, их издевательства над бедняками, гнусное лицемерие, развращающее общество, — таковы мрачные картины, представляющие перед читателем.

С той же суровой правдивостью Смоллет изображает трагическую судьбу женщины в буржуазном обществе. Одна из героинь романа, мисс Уильямс, обманутая и брошенная своим первым возлюбленным, опускается все ниже и ниже на социальное дно. Это красивая и образованная девушка: она перечитала сочинения Гоббса и Шефтсбери, прониклась идеями философского деизма, мечтает о счастье и справедливости. Но проходит два года скитаний, унижений и обид — и мисс Уильямс доведена до полного отчаяния. Она брошена в тюрьму по ложному обвинению в воровстве и подвергается нечеловеческим истязаниям. Садист-надсмотрщик задает заключенным женщинам непосильные задания, чтобы потом избивать их. Мисс Уильямс неудачно покушается на самоубийство — это приводит лишь к новым истязаниям. Выйдя из тюрьмы, она испытывает еще более ужасные бедствия: она заражена сифилисом и близка к голодной смерти.

Такова английская действительность в правдивом изображении Смоллета. Она далека от идиллических картин, часто рисуемых Ричардсоном.

Симпатии Смоллета в его лучших романах всегда оказываются на стороне бедняков, простых, неимущих людей. Добровольный слуга Родрика Рэндона, сын сапожника Стрэн, оказывается его лучшим другом. Он отдает в его распоряжение свои деньги и самоотверженно разделяет его невзгоды. Столь же преданно служит Перигрину Пиклю отставной матрос Пайлс в романе «Приключения Перигрина Пикля». Слуга Стрэн, матрос Джек Ретлин, неимущий моряк Баулинг, старая вдова погибшего моряка, слышущая деревенской колдуньей, несчастная проститутка мисс Уильямс, два корабельных врача, над которыми издевается капитан, — таковы немногочисленные положительные персонажи первого романа Смоллета. Но они состав-

ляют особый мир простых и искренних сердец, больших человеческих чувств, противопоставленный гнусному буржуазному миру. Преданность друзьям, сострадание к несчастным, мужество в минуту опасности встречаются именно в среде этих людей.

Социальная критика носит в романах Смоллета еще более резкий и непримиримый характер, чем в романах Фильдинга (недаром многие западные литературоведы говорят о его «свирепом таланте»). Художественный метод Смоллета отличается большей сатирической остротой, отсутствием мягкого фильдингского юмора. Смоллет постоянно прибегает к гротескным, карикатурным образам, к жаргонной речи, наделяя гротескными чертами даже своих любимых героев. Так, старый одноглазый моряк, коммодор Трайон в романе «Приключения Перигрина Пикля», обрисован в сугубо гротескных тонах и изъясняется одними лишь морскими терминами. Уродливая внешность, невероятные чудачества с особенным интересом отмечаются Смоллетом.

Смоллет не сумел создать положительный образ главного героя. Все его центральные герои лишены обаяния Тома Джонса. Это практичные молодые люди, воспитанные эгоистическим буржуазным миром, стремящиеся к личному благополучию.

Смоллет также значительно уступает Фильдингу в мастерстве композиции. Его романы часто превращаются в цепь забавных или отталкивающих эпизодов, почти не подчиненных единому авторскому замыслу, и неизбежно завершаются благополучной развязкой, ставшей традицией английского романа.

Несмотря на эти недостатки, Смоллет на протяжении всего своего творчества остается одним из крупнейших английских реалистов XVIII века, наметивших дальнейшие пути развития английского романа. Смоллет наряду с Фильдингом был любимейшим писателем В. Скотта, Диккенса и Теккерея.

В своих романах Смоллет стремится, как он сам говорит в предисловии к «Родрику Рэндому», возбудить «благородное негодование, которое должно воодушевлять читателя против низменных и порочных склонностей света». Эта обличительная цель придает его романам идейную остроту и силу.

А. М. Горький следующим образом характеризует Смоллета: «За Фильдингом следует Смоллет (1721—1771 годы) — он с огромной силой изображал отрицательные стороны английского общества той эпохи и первый ввел в рамки романа изображение политических тенденций»¹.

¹ М. Горький, История русской литературы, 1939, стр. 39.

Английская драма XVIII века. Творчество Шеридана

Буржуазные драматурги выступают в Англии XVIII века как противники аристократической комедии эпохи Реставрации. Однако и идеологи буржуазии в своей защите семейных и гражданских добродетелей порой обращаются к методу и канонам классицизма. Так, издатель сатирико-нравоучительных журналов Аддисон (1672—1719) написал классическую трагедию «Катон» (1713), в которой римский республиканец Катон, борющийся с деспотизмом Юлия Цезаря, выведен в качестве героического примера для английской буржуазии, только что совершившей «славную революцию» и чрезвычайно гордившейся этим. Но это была единственная классицистическая трагедия в Англии XVIII века, имевшая успех. Многочисленные эпигоны классицизма, создавшие затем ряд трагедий, не сыграли серьезной роли в истории английской литературы.

Важным этапом в развитии драматургии было создание буржуазной драмы. Переходом к этому новому жанру, который Дидро назвал «серьезным жанром», явились нравоучительные комедии начала XVIII века. В них сохранялась благополучная развязка и некоторые комедийные ситуации, но в основном они преследовали морально-дидактическую цель и демонстрировали на примере всевозможных несчастий героев гибельность страстей и превосходство добродетели над пороком. Таковы были пьесы Ричарда Стиля, сотрудничавшего с Аддисоном в создании сатирико-нравоучительных журналов, — комедии «Лживый любовник» (1703) и «Совестливые влюбленные» (1722). Подобные пьесы писал актер и драматург Колли Сиббер (1671—1757), решавший семейные проблемы в духе буржуазной морали. Особенным успехом пользовалась его комедия «Последняя уловка любви» (1696), в которой рассказано о том, как покинутая жена в течение десяти лет сохраняет верность своему недостойному мужу, пока он не возвращается в лоно семьи. В этой пьесе Сиббер еще не порвал с приемами комедии Реставрации, стремясь угодить как своим буржуазным читателям, так и вкусам придворной аристократии; героиня пьесы добивается возвращения своего супруга не только добротой и смирением, но и при помощи хитрой уловки, рассчитанной на его безнравственность: она становится любовницей собственного мужа, пользуясь тем, что он после долгой разлуки не узнал ее.

Эти пьесы получили впоследствии (главным образом во Франции) название «слезливых комедий». Через нравоучительную комедию совершился переход к новому жанру буржуазной драмы.

Создателем буржуазной драмы в Англии был Джордж Лилло (1693—1739), богатый лондонский ювелир. Он написал несколько драм, но только две из них — «Лондонский купец» и «Роковое любопытство» — отличались оригинальностью и привлекли всеобщее внимание.

Лилло задавался целью прославить свой класс, его высокие моральные достоинства и пользу, приносимую им Англии. Его пьесы представляют панегирик английской буржуазии и в то же время изобличают те пороки, которые могут увлечь буржуазного героя с «честного» пути. Лилло обосновывает право драматурга изображать этого буржуазного героя в самых патетических и трогательных ситуациях. Подобную демократизацию трагедии, доселе имевшей дело лишь с королями и полководцами, Лилло отстаивает в предисловии к «Лондонскому купцу». «Если бы монархи, — пишет он в этом предисловии, — одни только и были подвержены несчастьям, происходящим от грехов или слабостей их самих или окружающих, тогда было бы правильно ограничить изображение характеров в трагедии только людьми высшего ранга; но так как очевидно обратное, то самым разумным будет дозировать лекарство в соответствии с характером болезни». В том же предисловии Лилло требует, чтобы трагедия была приспособлена «к условиям жизни большинства людей». Разумеется, расширяя рамки трагедии, Лилло заботился только о буржуазии.

В трагедии «Лондонский купец» (1731) Лилло обращается к елизаветинской эпохе, эпохе первоначального накопления, когда буржуазия впервые начала играть ведущую роль в экономической жизни страны. Его герои, лондонские купцы, поддерживают политику Елизаветы и своим вмешательством предотвращают нападение испанского флота — Великой Армады. Однако, используя этот исторический момент, чтобы подчеркнуть все значение лондонского купечества, все влияние торговых сделок на ход истории, Лилло в дальнейшем не соблюдает исторической дистанции: он, в сущности, рисует английскую буржуазию XVIII века.

Сюжет трагедии несложен. Молодой человек Барнвел, служащий в торговой конторе добродетельного купца Торрогуда, влюбившись в куртизанку Мильвуд, вступает на путь порока. Он предпочитает корыстолюбивую, безнравственную Мильвуд кроткой Марии, дочери Торрогуда; он пренебрегает советами и поучениями Торрогуда и своего друга Трюмена. Всеми способами он добывает деньги для Мильвуд, которая угрожает бросить его для более богатых поклонников. В конце концов он становится преступником, убивает своего старого дядю в расчете на его наследство и погибает на эшафоте вместе со своей сообщницей. Религиозный буржуа Лилло заставляет своего ге-

роя раскаяться перед смертью. Барнвел идет на казнь, громко выражая надежду на божье милосердие и пытаясь пробудить такие же чувства в своей возлюбленной. Но преступная Мильвуд не испытывает никакого раскаяния. Характерно, что в уста этой демонической женщины Лилло вкладывает иногда тирады, исполненные горького презрения к обществу, к его жестокости и лицемерию. Это показывает, что и сам Лилло начинал убеждаться в неблагоприятии и несправедливости того строя, который он защищал и поддерживал. Но, вложив эти обвинения в уста порочной и преступной героини, Лилло тем самым лишил их всякой остроты.

Лилло считает наиболее опасным явлением подражание буржуазных молодых людей аристократам. Развращенность и расточительность клеймятся как пороки аристократии; умеренность и бережливость объявляются главными добродетелями буржуазии, спасающими от всяких бед. Джордж Барнвел обрекает себя на гибель, изменив этим принципам; тот, кто ради любви к женщине порвал со своей средой и традициями, способен, по мнению Лилло, на любое преступление. Вся осторожность благонамеренного буржуа, мещанская боязнь больших чувств и страстей сказывается в этой концепции Лилло.

Пространные беседы купца Торрогуда с его приказчиками, Барнвелом и Трюменом, содержат прославление английской буржуазии, ее экономической мощи, ее добродетелей. Самое главное пьесы относится в основном к Торрогуду, а не к Барнвелу и должно подчеркивать все значение и моральное величие такой фигуры, как лондонский купец. Барнвел, не оценивший предстоящей ему высокой чести стать лондонским купцом, погибает: достойным преемником Торрогуда должен стать Трюмен.

Жанр «буржуазной трагедии» разрабатывали после Лилло многие второстепенные писатели. Однако равной с ним популярности достиг только Эдуард Мур своей пьесой «Игрок» (1753), рисующей злоключения некоего Беверли и его семьи. Слабохарактерный Беверли, охваченный страстью к игре, подпавший под влияние шулеров и проходимцев, разоряет свою семью и кончает жизнь самоубийством. Добродетельные герои трагедии — жена Беверли, его сестра и ее жених — спасаются от гибели и нищеты.

«Лондонский купец» Лилло и «Игрок» Мура были переведены на все европейские языки и обошли все театры Европы. Они отвечали интересам и требованиям поднимавшейся буржуазии, и в этом был залог их успеха. Во Франции Дидро придал этим пьесам большое значение, перевел «Игрока» на французский язык.

Параллельно с буржуазной трагедией и нравоучительно-сентиментальной комедией в Англии XVIII века развивается и другой тип комедии, которую Гольдсмит назвал «веселой комедией».

«Игрок»
Эдуарда Мура

«Опера
нищих» Гэя

Этим определением подчеркивалась чистота комедийного жанра, свободного от грустных эпизодов. Не проповедуя положительных идеалов буржуазии, «веселая комедия» носила весьма злободневный, разоблачительный характер, особенно до 1737 г., когда был принят закон о строгой театральной цензуре. Критика продажных политических деятелей и всего буржуазно-аристократического строя Англии встречалась именно в рамках «веселой комедии».

Такие разоблачительные пьесы писал в 30-х годах Фильдинг («Пасквин», «Дон-Кихот в Англии», «Исторический календарь на 1736 год»).

Несколько раньше Фильдинга выступил со своими злободневными комедиями Джон Гэй (1685—1732). Выходец из ремесленной среды, друг Свифта и Попа, Гэй прославился своей пьесой «Опера нищих» (1728). Громадному успеху этой пьесы способствовала ее форма музыкальной комедии. Гэй оказался творцом нового жанра, близкого к современной оперетте. Он ввел в свою комедию ряд комических куплетов и песенок на популярные мотивы. Но успех пьесы в широких народных кругах объяснялся также ее сатирической остротой.

Действие пьесы происходит в Ньюгетской тюрьме и лондонских притонах. Главный герой — бандит и многоженец Макхит, приговоренный к смертной казни. Остальные персонажи — воры, нищие, проститутки, скупщики краденого. Один из заключительных эпизодов пьесы — танец узников в цепях.

Есть сведения, что Гэй изобразил преступный мир и написал «Ньюгетскую пастораль» по совету Свифта. Нежные дуэты и любовные арии героев на фоне тюрьмы и притонов должны были производить на зрителей комическое впечатление, но Гэй не только стремился к внешнему комическому эффекту. Его пьеса представляет пародию на жизнь правящих классов, сатиру на политических лидеров буржуазии.

В лице отвратительного Пичума, скупщика краденого, тайного главаря бандитской шайки и провокатора, тесно связанного с полицией, Гэй вывел всемогущего премьер-министра Роберта Уолпола. Еще в первом акте пьесы внешне респектабельный и добродушный Пичум, в халате и с большой счетной книгой, подсчитывая краденые вещи, поступившие в его распоряжение, напевает песенку «Каждый поносит соседа». В ней встречаются такие строки:

На законника пастор кивает,
На служителя церкви — судья,
И министр себя честным считает,
Таким же честным, как я.

Подобных выпадов против Уолпола в «Опере нищих» имелось немало. Гэй перечислял многочисленные прозвища вора

Робина, представляющие переделки имени Роберта Уолпола; вскрывал теснейшие связи преступного мира и полиции; вкладывал в уста своих героев сатирические песенки о взяточничестве, главнейшем пороке премьер-министра.

Неотразимый покоритель сердец бандит Макхит и его товарищи представляют великолепную пародию на дворянство. Они исполнены джентльменского чванства, постоянно клянутся честью, говорят о своих возвышенных чувствах. Эти рыцари большой дороги считают себя солью земли. Их подружки, проститутки и воровки, также воспроизводят жеманную болтовню светских модниц.

Пародийный и сатирический смысл пьесы подчеркивается заключительными словами нищего: «В продолжение всей пьесы вы могли наблюдать такое сходство нравов в высших и низших кругах, что трудно решить, подражают ли светские джентльмены джентльменам с большой дороги или джентльмены с большой дороги светским джентльменам».

Самая концовка комедии представляет уже литературную пародию: традиционный «счастливый конец» здесь сознательно ничем не мотивирован. Макхита уводят на казнь, но он возвращается живой и невредимый, так как герой комедии не может погибнуть. Его осаждают уже шесть жен (некоторые с детьми), но Макхит выбирает в спутницы жизни дочь Пичума, верную Полли, так как влюбленные в конце комедии обязательно должны соединиться.

Социальная острота «Оперы нищих» привлекла, уже в XX веке, внимание прогрессивного немецкого драматурга Б. Брехта. Он написал свою «Трехгрошовую оперу» (1928) на сюжет «Оперы нищих», перенеся ее героев в современность и подчеркнув этим грабительскую сущность капитализма, близость империалистических кругов гангстерскому миру.

«Веселая комедия» XVIII века была фактически запрещена законом о театральной цензуре 1737 года.

Сатирическую остроту и социальную направленность «веселой комедии» нравов воскресил в конце века Шеридан, знаменитый драматург и прогрессивный политический деятель.

Жизнь и деятельность Шеридана
Ричард Бринсли Шеридан (1751—1816) родился в Дублине, в артистической семье. Его отец был выдающийся актер и декламатор, мать — второстепенная писательница, автор романов и комедий. Шеридан окончил привилегированный колледж в Гарроу, по высшего образования ему не удалось получить из-за стесненного материального положения семьи. Двадцати двух лет он женился на шестнадцатилетней оперной певице Элизабет Линли против воли ее родителей. Отец Элизы Линли, музыкальный антрепренер, предназначал ее в жены шестидесятилетнему богачу. Шеридан спас девушку не только от этого брака, но и

от гнусных преследований и домогательств многочисленных поклонников из дворянской «золотой молодежи», всегда готовых оскорбить женщину-артистку. Он увез Элизу и тайно обвенчался с ней. Брак пришлось некоторое время скрывать, так как молодые люди не имели собственных средств и жили на иждивении родителей. Отстаивая доброе имя Элизы, Шеридан дважды дрался на дуэли и был тяжело ранен. Только после этого мистер Линли согласился на брак своей дочери с Шериданом и была отпразднована вторая, уже официальная свадьба. Некоторые эпизоды этой романтической истории легли в основу первой пьесы Шеридана «Соперники» (1775).

Успех этой первой пьесы избавил Шеридана и его молодую жену от угрожавшей им нужды. Родители отказались им помогать, а допустить, чтобы его жена вновь появилась на сцене и зарабатывала деньги своим замечательным голосом, Шеридан не хотел, зная, каким унижениям и издевательствам подвергались в то время актрисы. Комедия «Соперники» принесла Шеридану литературную славу и материальную независимость. Вскоре после этого он написал фарс «День святого Патрика, или изобретательный лейтенант» (1775) и музыкальную комедию «Дуэнья» (1775).

В следующем году он стал директором и пайщиком Дрюри-Лейнского театра, владельцем которого был гениальный актер Гаррик, уже состарившийся и ушедший от театральных дел. Впоследствии Шеридан стал единственным владельцем театра Дрюри-Лейн. В этом театре в 1777 г. (когда Шеридану было 26 лет) была поставлена его знаменитая комедия «Школа злословия». Она имела колоссальный успех; в течение года в Дрюри-Лейн шла только одна эта пьеса, и интерес публики, казалось, все возрастал. Шеридан написал в дальнейшем еще одну комедию, «Критик» (1779). На этом окончилась его драматургическая деятельность, если не считать мелодраматической трагедии «Пизарро» (1799), которая представляла переделку одной из пьес Коцебу. Шеридан всецело посвятил себя политической деятельности.

Избранный в палату общин в 1780 году, Шеридан скоро выдвинулся как блестящий оратор и примкнул к оппозиционному, наиболее радикальному крылу вигов, возглавленному Фоксом.

Вершиной политической деятельности Шеридана было его выступление в качестве обвинителя против генерал-губернатора Индии Уоррена Гастингса, привлеченного к суду за лихоимство и чудовищную жестокость (1787).

Конец жизни Шеридана был печален. Потеря жены, умершей от туберкулеза в 1792 году, была для него первым тяжелым ударом. В 1804 году сгорел Дрюри-Лейнский театр, гибель которого принесла Шеридану полное разорение. Потерю состоя-

ния Шеридан встретил стоически, но его здоровье все более и более ухудшалось. В 1812 году он потерял место в парламенте, и на него буквально набросились кредиторы, которые не могли посадить его в тюрьму, пока он был членом парламента.

Бедность и постоянная угроза долговой тюрьмы омрачили последние годы жизни Шеридана. Он умер всеми покинутый, в нищете. Незадолго до кончины за ним явились полицейские, чтобы забрать его в долговую тюрьму.

Шедевром Шеридана является его сатирическая комедия «Школа злословия» (1777), которая представляет собой ярчайшее разоблачение лицемерия, жестокости и эгонзма буржуазно-аристократических кругов Англии и до сих пор не утратила своей злободневности.

«Школой злословия» автор называет светский салон аристократки леди Снiruэл, в котором собираются сплетники, занятые разрушением чужого семейного счастья, чужих репутаций; о сплетнице Клаккит говорят, что «из-за нее расстроилось шесть свадеб, три сына лишились наследства, случилось четыре ареста, девять супружеских пар разъехались и две развелись». Леди Снiruэл при помощи своего секретаря Снейка и целой банды светских сплетников действует особенно успешно.

В пьесе переплетаются две сюжетные линии: история сэра Питера Тизля и его жены и история двух братьев Сэрфес. Пожилой дворянин Питер Тизль женился на молодой девушке, провинциалке из бедной семьи, и вынужден потворствовать и уступать всем капризам и прихотям своей жены. Остроумная и жизнерадостная молодая женщина увлечена столичной жизнью и подражает знатым модницам не только в их вкусах и одежде, но и в злословии. Она пытается подражать им и в развращенности и затевает подобие адюльтера. Правда, она насмехается над людьми без особенной злобы, а на измену своему мужу, которого она любит и уважает, так и не может решиться. Но Шеридан рисует разлагающее влияние аристократической светской среды даже на такую искреннюю и привлекательную натуру, как леди Тизль. Она почти разрушает свое семейное счастье, оказывается на краю гибели, во власти сплетников, и только благородство и доверие мужа помогают ей вернуться на правильный путь после того, как она убедилась в моральной низости своего поклонника.

В образах Чарльза и Джозефа Сэрфес («сэрфес» значит «поверхность») Шеридан показывает обманчивость светских поверхностных суждений о человеке, расхождение между внешностью и сущностью. Шеридан противопоставляет двух братьев: лицемерного, расчетливого Джозефа, который слывет добродетельным молодым человеком, и беспутного Чарльза, способного на искреннее и глубокое чувство. Чарльз любит богатую молодую девушку Марию, не помышляя об ее состоянии; Джозеф

собирается жениться на ней без малейшей любви, ради ее богатства. Попутно он пытается соблазнить хорошенькую наивную леди Тизль. Практические расчеты Джозефа совпадают с расчетами леди Снiruэл (она влюблена в Чарльза и стремится помешать его браку с Марией). Оба они клеветают на Чарльза и делают его жизнь невыносимой.

Богатый дядя молодых людей Оливер, приехавший из Индии, пытается составить о своих племянниках самостоятельное мнение. К бедному Чарльзу он является под видом ростовщика, предлагающего ему деньги за фамильные портреты, к состоятельному Джозефу — под видом бедного родственника, просящего о помощи. Чарльз, не задумываясь, с веселыми шутками, продает за бесценок всех своих предков — епископов и лордов. Но портрет дяди Оливера он отказывается продать, хотя мнимый ростовщик всячески искушает его, наваявая цену. Презируя пустое фамильное чванство, Чарльз способен на подлинные родственные чувства и благодарность: он дорожит портретом дяди, так как тот всегда помогал ему.

Скупой Джозеф отказывает мнимому бедному родственнику в помощи и попутно клеветает на своего дядю Оливера, уверяя, что старик никогда не оказывал ему материальной поддержки.

Так сэр Оливер узнает подлинную цену чувствам молодых людей. Неожиданная встреча сэра Питера Тизля со своей женой в комнате Джозефа Сэрфеса, к которому она пришла на свидание, способствует окончательному разоблачению Джозефа. Благосклонность богатого дяди и рука прекрасной Марии достаются Чарльзу, леди Тизль порывает с обществом светских сплетников и интриганов и становится образцовой женой.

Создавая образы братьев Сэрфес, Шеридан следовал английской литературной традиции, идущей еще от Шекспира (образы Эдгара и Эдмунда в «Короле Лире»). Противопоставление двух братьев и полное несоответствие их подлинной сущности мнению общества представляли не только интересный психологический материал, но и яркое отражение несправедливых и ложных общественных отношений. В этой традиции были созданы образы Тома Джонса и Блайфила у Фильдинга, а в немецкой литературе (не без влияния английской) — Карла и Франца Моора в знаменитой трагедии Шиллера «Разбойники».

Комедия «Школа злословия» имеет, прежде всего, антидворянскую направленность. Ее идейный замысел отражает настроения Шеридана, выразившиеся позднее в его выступлениях против Гастингса. Отвращение к чванной, себялюбивой и жестокой английской аристократии всегда было отличительной чертой Шеридана. Самое лицемерие Джозефа, его стремление поучать других и щеголять своей «нравственностью», является типичной чертой английского аристократа, одним из признаков «хорошего тона». Тесная связь дворянства и буржуазии после

классового компромисса 1689 года выработала эти черты ханжества и лицемерия (которые даже определяются специальным словом «cant») в английской аристократии.

Шеридан, разумеется, отлично понимает классовую природу английского буржуазно-аристократического общества; он клеймит не только светскую развращенность или склонность к злословью, но и чисто буржуазные пороки этого общества — лицемерие, расчетливость, постоянные размышления о собственной выгоде, столь характерные, например, для Джозефа. Но Шеридану свойственна и известная ограниченность, идеализация буржуазной семьи, буржуазного героя. Такой идеальной семьей должна стать семья Питера Тизля, после того как леди Тизль порвала с соблазнами порочного лондонского «света». Правда, сэр Тизль — провинциальный дворянин, но его умеренность и бережливость, его отвращение к светской жизни и развлечениям скорее характерны для благонамеренного буржуа. Наконец, в качестве идеального героя, своего рода резонера, в пьесе выступает старый сэр Оливер Сэрфес, проживший много лет в Индии и накопивший огромное состояние. Шеридан, хорошо знавший методы буржуазного накопления в Индии и даже сам резко выступавший против них, идеализирует в данном случае одного из британских плантаторов и купцов.

Комедия Шеридана является блестящим завершением комедиаграфии XVII—XVIII веков. Благоприятное влияние на Шеридана оказал Мольер; в «Школе злословия» ощущается связь с лучшими комедиями Мольера — «Тартюфом» и «Мизантропом».

Шеридан поддерживает напряженный интерес у своих зрителей, мастерски используя такие приемы, как переодевания, появление героев под чужим именем, всякого рода недоразумения. В комедии «Соперники» героиня, стремясь избежать брака с богатым капитаном Абсолютом, собирается бежать с бедным поручиком Беверли, не подозревая, что это одно и то же лицо.

Но за этими внешними комедийными эффектами, характерными и для аристократической комедии XVII века Конгрива и Уичерли, скрывается у Шеридана не простая буффонада, а глубокое сатирическое содержание.

Шеридан строит свои комические образы по определенному принципу, как бы идя внутрь — от поверхности к сущности характера. Фамилии действующих лиц, согласно традиции комедий и юмористических романов XVIII века, уже подчеркивают главную черту характера героя. Так, Снейк значит «змея», Синруэл — «насмешница», Тизль — «раздражительный» и т. д. («Школа злословия»). В комедии «Соперники» героиня, воспитанная на сентиментальных книгах, носит фамилию Ленгиш («томность»), а ее болтливая, самовлюбленная тетка — фамилию Малапроп («невыпадение»). От этой фамилии ведет свое

происхождение термин «малапропизм», установившийся в английском языке и обозначающий неправильное употребление слов.

Речь героев ярко индивидуализирована. Грубоватое ворчание сэра Питера Тизля, веселая болтовня его жены, язвительное злословие леди Снисуэл, напыщенные и холодные тирады Джозефа раскрывают перед нами характеры героев раньше, чем мы начинаем понимать подлинную цель их поступков. Шеридан выступает здесь мастером речевой характеристики персонажей. Подлинная сущность героев раскрывается в их поступках и действиях лишь постепенно. В первых действиях «Школы злословия» Питер Тизль предстает перед нами как угрюмый, озлобленный ворчун, его жена — как пустая сплетница, готовая изменить своему мужу, Чарльз — как легкомысленный повеса. Но это поверхностное суждение о героях пьесы оказывается ошибочным, а вся многогранность их характеров раскрывается лишь к последним действиям: выявляется большая доброта Питера Тизля, детская доверчивость и душевная чистота его жены, благородство Чарльза. Попутно происходит разоблачение «добродетельного» Джозефа. Противоречие между внешностью и сущностью, характерное для лицемерного и продажного буржуазно-аристократического мира и выраженное уже в имени братьев Сэрфес, мастерски раскрывается Шериданом.

«Школа злословия» получила известность в России через несколько лет после ее появления. Первоначально (в 1787 году) для Екатерины II был сделан перевод пьесы на немецкий язык. Первый перевод (с немецкого) появился в России в 1791 году, второй (с английского подлинника) — в 1794 году. С 1793 года «Школа злословия» идет на русской сцене. Первоначально имена действующих лиц были для выразительности переведены на русский язык (Сэрфес назывался Лукавиным, чета Тизль — Досажаявыми и т. д.).

Для развития английской драмы (в частности, для блестящей драматургии О. Уайльда) пьесы Шеридана имели исключительное значение.

Сентиментализм

Сентиментализм как литературное направление возник в Англии в 50—60-е годы XVIII столетия и распространился затем во Франции. Он получил название от слова *sentiment* — чувство; название это установилось со времени выхода в свет «Сентиментального путешествия» Стерна (1768) и обозначало в первую очередь культ чувства, характерный для сентименталистов. Социальные предпосылки и самый характер сентиментализма отличались большой сложностью. С одной стороны, углубление общественных противоречий в Англии вызвало у сентименталистов обострение социальной критики не только по адресу дворянства, но и по адресу самой буржуазии. Лучшие представители интеллигенции с горечью наблюдали пауперизацию крестьянства, обогащение немногих за счет обнищавших народных масс, замену одних способов эксплуатации другими, не менее бесчеловечными.

Однако эта критика буржуазных отношений носит у сентименталистов противоречивый характер.

В своей работе «К характеристике экономического романтизма» В. И. Ленин, критикуя взгляды швейцарского экономиста Сисмонди (1773—1842), вскрывает самую суть всякой сентиментальной и романтической критики капитализма. В основе взглядов английских сентименталистов, как и Сисмонди, лежит идеализация патриархального крестьянского хозяйства и ремесленно-цеховой организации. Мелкобуржуазные экономисты и писатели-сентименталисты конца XVIII — начала XIX века отказываются понять, что капитализм является неизбежным историческим этапом. Их идеалы устремлены не в будущее, связанное с растущим пролетариатом, а в прошлое, в царство мелких производителей. На примере Сисмонди Ленин показывает беспомощность сентиментальной критики капитализма и бессильную досаду мелкого буржуа, «его грусть по поводу разрушения эдема патриархальной тупости и забитости сельского населения»¹.

Английские сентименталисты писали в эпоху промышленного переворота, который падает в основном на 60—70-е годы XVIII века. Изобретение и внедрение машин, рост фабрик и городов, быстрое превращение Англии из страны с маленькими городами и значительным земледельческим населением в индустриальную капиталистическую страну — вся эта «промышленная революция» приводила сентименталистов в ужас. Они не понимали ее неизбежности, не хотели видеть ее прогрессивных

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 222.

сторон и, справедливо критикуя жестокость буржуазных отношений, вздыхали об «эдеме патриархальной тупости».

Такова противоречивая, хотя моментами и очень острая критика складывающегося капитализма, которую мы встречаем, например, у Гольдсмита.

Противоречивость мировоззрения сентименталистов сказались и в их отношении к человеческому разуму и его возможностям. Буржуазное общество воспринималось ими как общество, основанное на принципах разума. Однако оно оказалось во власти вопиющих противоречий; человечество вновь обрекалось на неслыханные страдания. Все эти наблюдения приводили многих писателей конца XVIII века (особенно в Англии) к разочарованию в возможностях разума, в дальнейшей судьбе человечества. Пессимизм, стремление противопоставить прежнему культу разума культ чувства, поиски какого-то иррационального выхода становятся типичными для многих английских писателей-сентименталистов.

**Философская
основа
английского
сентимента-
лизма**

Философской основой английского сентиментализма явился субъективный идеализм Беркли и Юма.

Епископ Беркли в своем «Трактате о принципах человеческого познания» (1710), отрицая самое существование материи, доказывал, что все предметы внешнего мира представляют лишь «комбинации ощущений», что человек знает лишь свои собственные ощущения. Таким образом, используя сенсуализм Локка, его учение об ощущениях как о единственном источнике наших знаний о мире, Беркли развивает его в идеалистическом направлении. Ощущения, которые, согласно материалистической теории, дают нам верную картину внешнего мира, оказываются у Беркли чем-то самодовлеющим. «Существовать — значит быть воспринимаемым», «Предмет и ощущение суть одно и то же и не могут быть отделены друг от друга», — таковы заявления Беркли. Разумеется, служитель церкви Беркли, создавая свою «экстравагантную теорию», как ее назвал Дидро, стремился лишь к одной цели — к защите религии. Он пытался доказать, что ощущения не вызываются у человека материальным миром, а посылаются ему богом.

В. И. Ленин в своем труде «Материализм и эмпириокритицизм», разоблачая русских махистов, подвергает в то же время убийственной критике все направление субъективного идеализма.

Субъективный идеализм Беркли был подхвачен в дальнейшем реакционными немецкими философами конца XVIII века — Фихте, Шеллингом, а в Англии — Давидом Юмом (1711—1776). Вслед за Беркли Юм рассматривает действительность лишь как совокупность идей и впечатлений: по его мнению, все представ-

ления человека о мире могут быть ошибочными, а различные законы действительности (например, причины и следствия) на самом деле не существуют, а лишь по привычке навязываются ей человеком. «Ум никогда не имеет перед собой никаких вещей, кроме восприятий, и он не в состоянии произвести какой бы то ни было опыт относительно соотношения между восприятиями и предметами»¹.

Все рассуждения Юма пронизаны тем же отрицанием материальности мира, что и у Беркли. Прямая защита религии заменяется косвенной, несколько завуалированной. «Раз мы поставим вопрос о внешнем мире, мы потеряем все аргументы, которыми можно было бы доказать бытие Верховного Существа», — сознается Юм.

Английские сентименталисты по своим взглядам во многом близки к Беркли и Юму. Для них характерны разочарование в возможностях человеческого разума, сомнения в познаваемости мира, субъективизм.

В английской сентиментальной поэзии соединяется искренний интерес к жизни и труду народа и консервативная идеализация патриархального крестьянского быта. Противопоставляя крестьян, простых тружеников, надменным богачам, сентименталисты, несомненно, вносят в поэзию демократическую тенденцию.

Эти черты любования жизнью крестьянства на лоне родной природы встречаются уже в ранней сентименталистской поэзии Джемса Томсона.

Джемс Томсон (1700—1748), сын шотландского пастора, поэт, пользовавшийся в Лондоне популярностью консервативных кругов, написавший националистический гимн «Правь, Британия, морями», прославился созданием цикла «Времена года» (1726—1730), состоящего из четырех поэм: «Зима», «Лето», «Весна» и «Осень».

Любуясь природой, описывая зимние или весенние ландшафты, Томсон никогда не забывает включить в свою поэму эпизоды крестьянской жизни: жатву, рыбную ловлю, стрижку овец. Жизнь английского крестьянина, исполненная труда и лишений, сентиментально приукрашена, труд чередуется с отдыхом, пирушками и забавами, душевное спокойствие объявляется неотъемлемым преимуществом крестьянина. Самые несчастия и трагические события, которые иногда рисует Томсон, стремясь взволновать читателей, вызываются стихийными бедствиями: гибель в снежную бурю заблудившегося путника, которого ждут дома жена и дети; гибель на глазах у возлюбленного поселянки, убитой молнией. Цикл «Времен года» Томсон

¹ David Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding*, v. II, L., 1882, p. 153.

заканчивает гимном творцу, гармонически устроившему вселенную и круговорот времени.

Пессимистические и религиозные тенденции сентиментализма больше всего отразились в творчестве Юнга.

Эдуард Юнг (1683—1765) был одним из первых

сентименталистов в области лирической поэзии.

Его ранние националистические оды, кровавые трагедии и сатиры на пороки аристократии, написанные в 20-е годы, были выдержаны в духе классицизма и никакого успеха не имели. Впоследствии Юнг выступил с критикой классицизма, с требованием свободы художника от всякой регламентации в изображении чувств и страстей. Пастор по профессии, он был заинтересован в прославлении религии. Кроме того, смерть близких (жены и приемной дочери) способствовала усилению его религиозных настроений. В 1742—1745 годах он написал обширную религиозно-дидактическую поэму «Жалоба, или ночные думы о жизни, смерти и бессмертии». Поэма эта, состоящая из девяти песен и написанная белыми стихами, имела значительный успех отчасти благодаря своей эмоциональной окрашенности, но прежде всего потому, что была созвучна тем настроениям безвыходности и отчаяния, которые охватывали многих честных англичан при виде растущих страданий народных масс.

В своей поэме Юнг предается горестным размышлениям о бренности всего земного. Разбуженный среди ночи привычной тоской об утраченных близких или блуждая по кладбищу среди могил и гробниц, он рассуждает о горькой участи человека, обреченного на гибель. Человек представляется ему существом, исполненным противоречий, одновременно величественным и бессильным, всецело зависящим от божественной воли.

Пред человеком человек есть тайна!
Ликуя, страждет! Вселясь, печален!
То он восторжен, то мятется духом!
Кто сохранит мне жизнь? Кто жизнь отымет?
Меня из гроба Серафим не вырвет,
И легионы ангелов не смеют,
Пусть даже плоть и ввергнута в гробницу,
Предать не смеют тлену с плотью — душу.¹

С пессимистической оценкой человека у Юнга сочетается пессимистическая оценка всего мироздания в целом. Над миром, по его мнению, царит «ночь темно-серая, с эбенового трона простершая свинцовый скипетер свой над дремлющей вселен-

¹ Перевод В. А. Жуковского.

ной, царство мрака, что призвано и солнцем пережить». Единственным утешением для Юнга оказывается бессмертие души, которое он и пытается доказать.

Все на земле есть тень, лишь там, за гробом,
Лишь там все — сущность; в этом — символ веры!

Этот символ веры мистика Юнга совпадает, как мы видим, с утверждениями епископа Беркли и отражает то же отрицание материальности мира.

Юнг со своей мрачно-меланхолической поэмой был одним из создателей так называемой «кладбищенской поэзии».

Одновременно с поэмой Юнга и даже несколько раньше создаются другие произведения с той же тематикой: «Ночной отрывок о смерти» Парнеля (1718), поэма «Могилы» шотландского пастора Блера (1743), «Размышления среди могил» Джемса Гарви (1748) и, наконец, наиболее знаменитое стихотворение этого типа «Элегия, написанная на сельском кладбище» Грея (1751).

Направление «кладбищенской поэзии» свидетельствует о тех настроениях безысходности и тоски, которые охватывают мелкобуржуазные слои населения в Англии XVIII века. Герои «кладбищенских» элегий и поэм блуждают среди могил, спускаются в склепы, рассматривают кости и черепа, рассуждают о смерти, уравнивая нищих и королей. Самая тема равенства, к которой любят обращаться идеологи буржуазии в своей борьбе с дворянством, приобретает у английских сентименталистов-лириков религиозный оттенок; это лишь равенство в смерти, равенство перед богом (практическая борьба с дворянством их уже не интересует).

В «Элегии, написанной на сельском кладбище» известного поэта-сентименталиста Томаса Грея (1751) тенденции «кладбищенской» лирики, размышления о бренности всего земного сочетаются с прославлением крестьянского труда и патриархально-идиллической крестьянской жизни. Говоря об умерших поселянах, Грей прославляет в восторженных и патетических тонах их скромный, незаметный труд, вполне понимая его значение.

Как часто их серпы златую ниву жали
И плуг их побеждал упорные поля,
Как часто их секир дубравы трепетали
И потом их лица кропила земля!¹

¹ Отрывки из «Элегии» Грея даны в переводе В. А. Жуковского.

Элегии Грея свойствен демократический пафос и мысль о том, что жестокие условия нищеты и невежества губят в зародыше способности бедняков.

Ах! Может быть, под сей могилою таятся
Праха сердца нежного, умевшего любить,
И гробожитель-червь в сухой главе гнездится,
Рожденной быть в венце иль мыслями парить!
Но просвещенья храм, воздвигнутый веками,
Угрюмою судьбой для них был затворен,
Их рок обременил убожество цепями,
Их гений строгою нуждою умершвлен.

Грей высказывает предположение, что среди умерших крестьян погребены политические деятели и поэты, так и не обнаружившие своего призвания:

Иль кровию граждан Кромвель необагранный,
Или Мильтон немой, без славы скрытый в прах.

Однако элегия дальше утрачивает свой демократический смысл, превращаясь в прославление патриархальной крестьянской забитости и тупости. Безрадостная жизнь, протекающая в условиях нужды, невежества и лишений, объявляется Греем идеалом человеческого существования. Он говорит о поселяках:

Скрываясь от мирских погибельных смятений,
Без страха и надежд, в долине жизни сей,
Не зная горести, не зная наслаждений,
Они беспечно шли тропинкою своей.

Общим фоном элегии остаются меланхолические рассуждения о смерти, одинаково неизбежной для нищих и королей. Именно с этой точки зрения жизнь бедняка пользуется предпочтением поэта. Эта жизнь так непривлекательна, что не вызывает в момент смерти особенных сожалений.

**Оливер
Гольдсмит**

Наиболее выдающимися представителями сентиментализма в Англии были Оливер Гольдсмит и Лоренс Стерн.

Оливер Гольдсмит (1728—1774) родился в Ирландии, в семье сельского священника. Свою семью и раннюю юность он отчасти описал в романе «Векфильдский священник», изобразив своего отца в лице викария Примроза, а себя — в лице его старшего сына Джорджа. Некоторые из скитаний и приключений этого молодого человека выпали на долю Гольдсмита, но не привели его к материальному благополучию, как его героя.

В юности, окончив Дублинский Тринити-колледж, Гольдсмит скитался по различным университетам Шотландии, Англии и даже континента. Он слушал лекции по медицине, юриспруденции и филологическим наукам в Эдинбурге, Лондоне и

Лейдене (в Голландии). Но отсутствие материальной обеспеченности помешало Гольдсмиту получить систематическое образование. Движимый любознательностью и жадой приключений, он предпринял путешествие по Европе, пешком и без всяких средств. Из Голландии он отправился через Фландрию (Бельгию), Францию и Германию на юг — в Италию. По дороге он зарабатывал деньги на жизнь различными, самыми фантастическими способами: играл в деревнях на флейте, выступал на подмостках в качестве странствующего комедианта, участвовал в ученых диспутах, организуемых университетами и монастырями. Довольно обширный запас знаний, приобретенных в университетах, и знакомство с богословской схоластикой обеспечивали ему некоторый успех на этих диспутах: во всяком случае, его кормили, а иногда и выдавали денежные премии.

Возвратившись в Англию в 1756 году, Гольдсмит переменял еще несколько профессий, в том числе работал в типографии Ричардсона. Здесь началась его литературная деятельность. В 1758 году Гольдсмит издает сатирический листок «Пчела» и вскоре начинает печатать в газете «Общественные ведомости» свои сатирические «Китайские письма»

Однако ни большая литературная работа, ни поддержка известного критика Сэмюэля Джонсона не спасли Гольдсмита от нужды. Едва успел он закончить роман «Векфильдский священник», как был арестован за долги. Ему удалось выйти из долговой тюрьмы, получив аванс за эту книгу.

Литературное наследие Гольдсмита довольно обширно. Помимо знаменитого романа «Векфильдский священник» (издан в 1766 г.), им написаны две поэмы: «Путешественник» (1765) и «Покинутая деревня» (1770), две комедии: «Добродушный человек» (1768) и «Она смиряется, чтобы победить» (1773)¹, «История Англии», «История Рима» и сатирическое обозрение в письмах «Гражданин мира, или письма китайского философа, проживающего в Лондоне, своим друзьям на Востоке» (1762).

В своих поэмах и «Китайских письмах» Гольдсмит критикует современную ему английскую действительность. «Китайские письма» написаны под некоторым влиянием «Персидских писем» французского философа-просветителя Монтескье (1721). Вымышленный Гольдсмитом китайский философ Лиен Чи в письмах на родину иронизирует над английской «свободой», осмеивает надменную английскую знать, продажных льстецов, подчеркивает, что войны и политические соглашения диктуются торговыми интересами богачей. В поэме «Путешественник» герой, сравнивая между собой различные европейские страны, которые он видел, также издевается над традиционным понятием

¹ У нас известна как «Ночь ошибок».

английской «свободы»; эта свобода выражается лишь в разнузданной конкуренции, в ослаблении общественных связей и в полной безнаказанности богатых. «Я вижу, как шайка бандитов условилась называть свободой собственную свободу», — с горечью восклицает Гольдсмит.

Критические тенденции усиливаются в поэме «Покинутая деревня». В ней Гольдсмит рисует картину опустевшей деревни — картину, типичную для эпохи огораживания. На месте обширного селения раскинулось пастбище для овец; крестьяне, лишённые земли, покинули родину, превратились в бездомных, безработных скитальцев.

Гольдсмит высказывает страстную жалость к обездоленным труженикам, простым людям Англии. Его не утешает и не радует, как буржуазных экономистов, рост национального дохода, так как он понимает, что «злато множится» лишь в карманах богачей, что «национальное богатство» стран неразрывно связано с народной бедностью. С презрением и гневом он говорит о «сынах богатства», об английских помещиках и купцах, ради своих прибылей сгоняющих крестьян с земли:

Дни счастья! Их нет! Корыстной рукой
Оратай отчужден от хижины родной!

Там ныне хищников владычество одно!
Там все под горами богатств погребено.

(Перевод В. Жуковского.)

Однако в самом осуждении богатства и роскоши у Гольдсмита чувствуется то протест против цивилизации, то прославление патриархальной бедности, которые были характерны вообще для сентименталистов. В предисловии к «Покинутой деревне» Гольдсмит пишет: «Я продолжаю думать, что для государства пагубна роскошь, которая породила столько пороков и разрушила столько королевств». Гольдсмит, в сущности, солидаризируется в этом вопросе с Руссо, которого он высоко ценил и называл «философом, разъяренным на одну половину человечества за то, что она делает другую половину несчастной». Однако Гольдсмит не хватает именно этой «ярости» Руссо, желания активно вмешаться в жизнь и изменить ее к лучшему.

Положительные идеалы Гольдсмита консервативны. Мысль о прогрессе, надежда на будущее отсутствуют в его «Покинутой деревне». Вся поэма представляет элегию о разрушающемся патриархальном «рае», каким кажется Гольдсмит прошлое английской деревни. Он описывает уютный сельский трактир, куда приходили старики выпить пива и обсудить политические новости; веселые забавы крестьянской молодежи, собиравшейся под столетним вязом, — игры, танцы, соревнования в беге и стрель-

бе из лука; прошлое английского крестьянства, противопоставленное современному упадку и запустению деревни, предстает как сплошной радостный праздник на лоне природы.

«Векфильд-
ский
священник»

Противоречия мировоззрения Гольдсмита, сильные и слабые стороны его художественного метода отразились и в его главнейшем произведении — романе «Векфильдский священник».

В романе рассказана печальная история неимущего сельского священника Примроза — история преследований и гнусных издевательств, каким подверглись он и его семья со стороны богатого помещика Торнхилла.

Гольдсмит разоблачает тот грубый произвол, с каким сельские сквайры распоряжались жизнью и имуществом бедняков, попавших в зависимость от них. При этом жертвой богатого сквайра в романе Гольдсмита оказывается священник, т. е. лицо, принадлежащее к привилегированному сословию; однако бедность Примроза позволяет сквайру Торнхиллу совершенно с ним не считаться; тем более разнузданным и безнаказанным должно быть его обращение с крестьянами.

Развратный молодой помещик пытается обольстить красавицу-дочерей пастора Примроза, разоряет пастора и бросает его в долговую тюрьму. Прихоть и самодурство помещика обрекают на гибель целую семью. Гольдсмит вслед за Фильдингом и Ричардсоном выступает обличителем жестокой и развращенной английской знати, безнаказанной в своих преступлениях.

Роман неожиданно заканчивается полным триумфом пастора Примроза, торжеством добродетели и посрамлением порока. Для этого автор вводит в роман надуманную фигуру мистера Борчела, благородного чудака, доброго богача. Мистер Борчел является на самом деле лордом Вильямом Торнхиллом, дядей преступного молодого сквайра и подлинным владельцем поместья. Он долго живет инкогнито в окрестностях, скрываясь под маской бедняка и наблюдая за действиями своего племянника. Он давно знаком с семьей Примроза и любит его дочь Софью. Наконец, своим вмешательством он кладет конец злоключениям несчастной семьи. Он спасает Софью от похитителей, освобождает из тюрьмы Примроза и его сына, разоблачает и сурово карает своего племянника. Роман оканчивается двумя веселыми свадьбами (Торнхилла старшего с Софьей и сына пастора Джорджа с его возлюбленной) и полным восстановлением благополучия семьи Примрозов. Все это вмешательство доброго богача, играющего роль ангела-хранителя семьи, представляет фальшивую, слащавую развязку, совершенно нехарактерную в условиях буржуазной Англии и снижающую разоблачительную силу романа.

Главный герой романа, викарий Примроз, — человек большой душевной чистоты и благородства; в его образе в высшей

степени сказался гуманизм Гольдсмита. Но образ этот овеян духом христианского всепрощения и непротивления злу; в отличие от героев Смоллета и Фильдинга (от пастора Адамса, например) Примроз возлагает все свои надежды на потусторонний мир, на божественную справедливость. Попав в тюрьму, Примроз приступает к исправлению нравов заключенных, которое он видит, прежде всего, в пробуждении религиозных чувств. Несмотря на грубые насмешки своих товарищей по заключению, воров и всякого рода преступников, он ежедневно служит в общей камере литургию и читает проповедь. Разумеется, его старания приводят к блестящим результатам. Дней через шесть все заключенные становятся благочестивыми и добродетельными людьми. Примроз учреждает в обществе заключенных штраф за безнравственные слова и поступки и награды за образцовое поведение.

Сама по себе уже эта картина «обращения неверующих» кажется сладкой и неубедительной. Но особенно характерна для противоречивого и идеалистического мировоззрения Гольдсмита проповедь Примроза, с которой он обращается к заключенным в самую тяжелую для него минуту. Эта проповедь исполнена горечи, искреннего, страстного чувства, пока речь идет о социальной несправедливости, о страданиях бедняков. Но выход и спасение Примроз видит только в религии. «Во всех случаях жизни, — говорит он, — мы должны искать вернейшего утешения в вере... Да, друзья мои, вы действительно несчастны, и никакой полет утонченного воображения не может наполнить голодного желудка, сделать приятным и здоровым воздух тюрьмы или усладить сердце, истерзанное скорбью... Поэтому, друзья мои, обещания небесного блаженства нам особенно дороги; если бы упования наши не простирались за пределы этого мира, мы были бы поистине достойны сожаления... Настанет пора, когда мы отдохнем от трудов, когда сильные земли перестанут преследовать нас и полирать ногами, когда мы с радостью будем вспоминать о наших здешних страданиях».

Горькая безнадежность в настоящем, неверие в лучшее будущее на земле, перенесение всех надежд в загробный мир, отказ от борьбы, религиозные иллюзии — таково настроение многих английских бедняков той эпохи, отраженное Гольдсмитом в проповеди Примроза и находящее отклик у самого автора.

Идеализм Гольдсмита проявляется в самом развитии сюжета романа. Гольдсмит подчеркивает бессилие человека, его неспособность разобраться в окружающей действительности или изменить ее. Все попытки его героев изменить свое положение, выбиться из нужды терпят крах; все их суждения о людях ошибочны, надежды иллюзорны.

Находясь в тюрьме и получив радостное письмо от старшего сына Джорджа, который живет далеко от родителей и служит

в полку, Примроз радуется, что хоть этот сын счастлив, спокоен и избег печальной участи остальных его детей; но в этот момент в камеру вводят окровавленного, раненого, закованного в цепи Джорджа. Оказывается, он узнал из письма матери о бедствиях семьи, приехал, чтобы потребовать сквайра к ответу, и сам стал жертвой его вероломства. Радость отца сменяется полным отчаянием. «То, на что мы возлагаем особенные надежды, большей частью бывает для нас гибельным», — гласит подзаголовок одной из глав романа.

Наоборот, совершенно отказавшись от борьбы и личных надежд, пассивно положившись на волю providения, герои Гольдсмита неожиданно обретают спасение и тихую пристань.

Положительным идеалом Гольдсмита остается идиллическая, патриархальная жизнь на лоне природы, не требующая от человека никакой энергии, никаких усилий. Именно такую жизнь ведет священник Примроз с семьей в начале романа, к такой жизни он возвращается и в конце его. «Год проходил в пристойных удовольствиях и деревенских забавах; мы посещали богатых соседей и помогали бедным. Нам не страшны были никакие политические перевороты, и мы не уставали от чрезмерных трудов. Все наши приключения происходили у камина, а странствования ограничивались переходом из голубой спальни в коричневую». Гольдсмит восхищается жизнью фермеров, которые сами обрабатывают землю, сами производят все, что им нужно, хранят умеренность и первобытную простоту нравов. Подобную идеализацию фермерской жизни мы встречаем у большинства сентиментальных и романтических критиков капитализма.

Это идиллическое существование фермерских и пасторских семейств требует надежной охраны, твердого политического строя. И Гольдсмит устами Примроза защищает монархию. Его политическая концепция противоречива, как и все его мировоззрение. Он критикует феодальный произвол и насилие, осуждает фальшивую буржуазную демократию, при которой голоса бедняков покупаются богачами, а народом управляет кучка жестоких и жадных притеснителей. В то же время он одобряет монархию на том основании, что один тиран лучше многих. «От самой природы людям определено — одним повелевать, а другим повиноваться». — меланхолически заявляет Гольдсмит устами своего героя.

Роман «Векфильдский священник» вызвал суровое осуждение Белинского¹. Религиозная настроенность и пассивная кротость главного героя, патриархальные идеалы автора — все это было чуждо и неприемлемо для Белинского, пламенного борца и трибуна. Однако не следует забывать, что, резко критикуя

¹ См. введение к разделу английской литературы.

роман Гольдсмита, Белинский ставил перед собой конкретные задачи борьбы с монархическими и религиозными иллюзиями русского общества, борьбы за передовую литературу. Поэтому Белинский и не упоминает о несомненных достоинствах романа, проникнутого гуманистическим сочувствием простым людям.

По своему художественному методу Гольдсмит еще не по-рывает с традициями английского реалистического романа XVIII века, в частности не разрушает его композицию, как это сделал Стерн. Повествование ведется от лица самого vicария Примроза, включает его философские и религиозные рассуждения и часто принимает дидактический оттенок. Для разнообразия Гольдсмит вводит рассказ Джорджа о его путешествии и приключениях (имеющий отчасти автобиографический характер) и несколько сентиментальных стихотворений (песня покинутой девушки, баллада об отшельнике и его госте, которую Жуковский перевел под названием «Пустынник»).

Ограничивая свой роман узкими рамками одной семьи, Гольдсмит фактически остается ближе к Ричардсону, чем к Фильдингу. Однако бедствия, которые обрушиваются на семью Примроза, свидетельствуют о социальном неблагополучии.

Незаурядный юмористический дар помогает Гольдсмиту создавать живые и яркие образы. Всех своих героев Гольдсмит наделяет комическими чертами. От них не свободны ни пастор Примроз, ни его прекрасные дочери. Очень тонко, с сочувственным юмором показаны маленькие слабости Примроза: излишний ригоризм, заставляющий его читать нравоучения молодежи даже на свадебном пиру; его крайняя непрактичность. Осуждая своих детей за чрезмерное легкомыслие и считая себя строгим главой семьи, он, в сущности, тоже любит повеселиться, часто и с особенным удовольствием пьет вино и находится под башмаком у своей супруги. Излюбленным коньком пастора Примроза, постоянной темой его разговоров остается вопрос о браке священников. Богословский спор о праве священника на вторичный брак в случае смерти первой жены пастор Примроз принимает близко к сердцу, хотя его жена находится в добром здравии. Он доходит до того, что заранее, при ее жизни, пишет для нее эпитафию, в которой прославляет ее благоразумие, послушание и бережливость и заявляет о своем решении не жениться вторично. «Красиво переписав эту эпитафию, — рассказывает Примроз, — я повесил ее в богатой раме над камином, где она служила многим полезным целям. Так, она напоминала моей жене об ее обязанностях и о моей верности, заставляла ее дорожить своей хорошей репутацией и постоянно вспоминать о будущем конце».

Достойным отпрыском пастора Примроза является его сын Мозес, гордящийся своей богословской начитанностью и своей

практичностью. Этот молодой человек отправляется в город продавать лошадь и выменивает ее на 12 дюжин никому не нужных зеленых очков. Впрочем, его отец, решившись продать вторую лошадь, просто отдает ее под расписку тому же обманщику.

Пастор Примроз тщетно пытается бороться с тщеславием своей жены и кокетством дочерей. Он, правда, опрокидывает как бы нечаянно косметическое снадобье, которое варят его дочери, и подсмеивается над их блестящими планами на будущее. Но он в сущности разделяет эти планы и приглашает художника, который увековечивает бедную пасторскую семью на пышной картине, вполне удовлетворяющей семейное тщеславие. Супруга пастора изображена на ней в виде Венеры, дочери — в виде пастушек; у ног одной из них лежит сквайр Торнхилл в латах Александра Македонского, а сам Примроз в священнической одежде подносит Венере свое богословское сочинение о браке.

Подобные юмористические штрихи и сценки оживляют роман. Кроме того, мягкая ирония, с которой Гольдсмит рисует образ Примроза, позволяет думать, что он не во всем солидарен со своим героем. Викарий Примроз — меньше всего рупор идей самого автора. Это яркий художественный образ наивного и благородного чудака, постоянно терпящего урон от столкновения с жестокой действительностью. Поэтому и взгляды Примроза, его религиозность и консервативность, типичные для благодушного сельского священника, не могут быть полностью отождествлены со взглядами Гольдсмита.

**Лоренс Стерн.
Жизнь и
деятельность**

Второй выдающийся представитель сентиментализма в Англии, Лоренс Стерн родился в 1713 году, в семье бедного офицера. Детство его прошло в скитаниях по Англии и Ирландии, среди нужды и лишений. Мать Стерна со своими многочисленными детьми всюду следовала за тем пехотным полком, в котором служил ее муж; иногда семья находила временный приют у родственников. Младшие братья и сестры Стерна, лишённые нормального ухода и удобств, умерли в детстве. В восемнадцатилетнем возрасте Стерн потерял отца. Лоренсу удалось получить высшее образование в Кембриджском университете только при поддержке богатых родственников. По настоянию этих же родственников, особенно дяди-священника, Стерн принял духовное звание, не испытывая к этому никакого влечения. Дядя выхлопотал для него место приходского священника в деревне Саттон близ Йорка. Здесь Стерн провел более двадцати лет своей жизни. Тот же самый дядя, поддерживавший министерство Роберта Уолпола, втянул Лоренса Стерна в парламентскую борьбу.

В начале 40-х годов Стерн пишет ряд антиторийских памфлетов в вигской газете «Йоркский газетчик», поддерживая

скомпрометированное министерство Уолпола. Эта деятельность не помешала Стерну позднее, в 1742 году, после падения Уолпола и победы его противников, отречься в печати от своих прежних «убеждений» и поздравить йоркского лидера противной партии, победившего на выборах. «Времена меняются, и мы меняемся вместе с ними», — процитировал Стерн по этому поводу. В этих выступлениях и «покаяниях» много подчеркнутого цинизма, но мы не должны забывать, что Стерн, подобно Свифту или Фильдингу, глубоко презирал обе парламентские группировки, не придавал серьезного значения их разногласиям и понимал их истинную сущность.

Ведя однообразную и унылую жизнь сельского пастора, Стерн томился скукой. Он много читал, уделяя особенное внимание писателям позднего Возрождения, выражавшим кризис гуманизма, и писателям последнего периода Римской империи. Разочарование в своей эпохе, которое было свойственно Монтеню или Лукиану, испытывал и Стерн.

Стерн часто посещал своего университетского товарища Голла Стивенсона, ставшего богатым помещиком в том же йоркширском графстве. В замке Стивенсона, получившем название «Рехнувшегося замка», собиралось небольшое общество эксцентричных чудаков, возглавленное самим хозяином. Гости называли себя «одержимыми», каждый имел более или менее эффектное прозвище. В основу своих действий «одержимые» клали девиз телемской обители из романа Рабле: «Делай, что хочешь». Своими сумасбродствами и шумными забавами они как бы бросали вызов чопорному и лицемерному буржуазному обществу. По вечерам обитатели замка рассказывали друг другу новеллы, нарушавшие требования «здорового смысла». В замке была богатейшая библиотека. Книгами из нее запасался Стерн, отправляясь обратно, в свой скучный пасторский дом, в общество ворчливой жены и тупоумных соседей.

В 1760—1767 годах Стерн написал роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». Этот роман имел большой успех, несмотря на его причудливую форму. Залог успеха скрывался в откровенных насмешках и издевательствах Стерна над буржуазной расчетливостью, над буржуазным рационализмом.

В 1762 году Стерн отправился в путешествие на юг Европы по совету врачей: он был болен туберкулезом. Эта поездка «впергонку со смертью» описана им в седьмом томе «Тристрама Шенди». Роман остался незаконченным. В начале 1768 года вышло последнее произведение Стерна — «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (вернее, первая часть).

Второе заграничное путешествие было предпринято Стерном в очень тяжелом состоянии и не принесло ему облегчения. Он умер, вернувшись в Лондон, в марте 1768 года.

В романе «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» речь идет о чем угодно, но только не о жизни и мнениях этого героя, которому к концу девятого тома едва исполняется пять лет. Начав свое повествование с обстоятельности, при которых герой был зачат, Стерн затем ежеминутно отвлекается в сторону. Среди целого моря лирических отступлений, остроумных замечаний, неоконченных новелл, долженствующих отражать душевный мир и начитанность самого Стерна, перед читателем постепенно возникают образы двух братьев Шенди, живущих в своем имени, их приятеля, кроткого пастора Йорика, их постоянного посетителя доктора Слопа. Стерн создает не реалистический семейный роман с социальной основой, как его предшественники Ричардсон и Фильдинг, а скорее пародию на такой роман. Его интересуют не социальные и даже не семейные отношения героев, а их субъективные переживания, чудачества, странности. Братья Шенди и их окружающие представляют целую галерею чудаков. Самая фамилия Shandy на норкширском диалекте обозначает «безрассудный». Стерн производит от этого слова не только фамилию своих героев, но и термин «шендизм», обозначающий наивную непрактичность и оригинальность. Себя он считает носителем шендизма.

У каждого из героев Стерна есть своя странность, или, как выражается Стерн, «конек». Старший из братьев, Вальтер Шенди, — самовлюбленный педант, помешанный на собственном красноречии и знании античной истории. Его брат Тоби Шенди (или дядя Тоби), раненный некогда при осаде бельгийского города Намюра, считает себя специалистом по фортификации и военным наукам. Он проводит целые дни за сооружением маленьких крепостей на лугу своей усадьбы и за их планомерной осадой. Неутомимым помощником дяди Тоби является его слуга, бывший капрал Трим, вполне разделяющий чудачества своего господина. Дядя Тоби воображает себя великим стратегом и полководцем. Видимостью деятельной, героической жизни он заполняет свое бесцветное существование.

Жизнь героев Стерна состоит из пустяков и разговоров о пустяках. Даже серьезные реальные события не могут вызвать у них глубокой реакции. Узнав о смерти своего взрослого старшего сына, Вальтер Шенди произносит длинную, напыщенную речь с примерами из античной истории и заканчивает ее пикантными анекдотами о римских императорах. В момент рождения младшего сына Вальтер Шенди погружен в схоластические словопроения с доктором Слопом, а дядя Тоби — в планы очередной «осады».

Иронизируя над своими героями и их причудами, вскрывая бессодержательность их жизни, Стерн в то же время любит их странностями, их «коньками». «Конек, — заявляет Стерн в

«Тристраме Шенди», — это веселое, переменчивое создание, светлячок, бабочка, картинка, пусячок, что-нибудь, за что хватается человек, чтобы убежать от обычного течения жизни, улететь на часок от житейских тревог и забот».

В романе «Тристрам Шенди» мы не встречаем широкой картины социальных отношений. Герои романа, искусственно изолированные от общественной среды, отделены от мира стенами Шенди-Холла. Но отвращение Стерна к буржуазной действительности прорывается то резкой репликой, то меткой характеристикой.

Вальтер Шенди, наживший состояние торговлей, часто становится предметом насмешки Стерна. Буржуазная расчетливость великолепно осмеяна Стерном, дословно приводящим смехотворный договор, заключенный между Вальтером Шенди, купцом, и Елизаветой Моллине, его супругой, на случай ее беременности, договор, дающий ей право родить ребенка в Лондоне, под присмотром врачей. Буржуазный педантизм проявляется в комической пунктуальности Вальтера Шенди, в его пристрастии к схоластическим, умозрительным рассуждениям.

Вальтеру Шенди с его претензиями на рационалистическую философию и красноречие Стерн противопоставляет дядю Тоби, человека чувства, простого, искреннего, доброго. Впрочем, оба брата оказываются довольно никчемными существами. Дядя Тоби неудержимо робеет перед вдовушкой Водмен, которая ему нравится, и брак, уже намеченный и решенный обеими сторонами, расстраивается. Вальтер Шенди терпит постоянный крах во всех своих хозяйственных начинаниях; он без конца ораторствует о скрипящих дверных петлях, и, однако, никто в доме и не думает их смазать. Перед нами в сущности мир никчемных и праздных чудаков, одержимых фантастическими идеями.

Стерн не осуждает эту праздность, так как ему ненавистен деловой и практичный буржуазный мир. Но в то же время он стремится, подобно философам-идеалистам, подчеркнуть непознаваемость мира и его законов и тем самым оправдать бездельность человека. Все (довольно редкие) попытки героев Стерна чего-либо добиться приводят к противоположным результатам. Вальтер Шенди заранее решает дать своему сыну какое-либо громкое имя, способствующее воспитанию высоких душевных качеств; имя «Тристрам» вызывает у него отвращение; однако в момент рождения ребенка обстоятельства складываются таким образом, что его называют именно Тристрамом. Вмешательство науки в лице доктора Слопа приводит также к самым печальным результатам: своими акушерскими щипцами, о которых он написал книгу, он раздавливает нос ребенку. Педагогические упражнения и пособия Вальтера Шенди, предназначенные для обучения его сына, оказываются законченными, когда мальчик уже вырос и в них не нуждается.

Восприятие мира как чего-то «иррационального», недоступного логическому мышлению, разрушающего все человеческие усилия, способствует у Стерна столь же «иррациональному», нелогическому построению романа. Стерн сознательно разрушает форму реалистического повествования, найденную великими писателями XVIII века. Он стремится следовать не логическому ходу событий, а причудливому ходу своих мыслей, выдвигая на первое место субъективное начало. Стерн издевается над стремлением других писателей последовательно воспроизвести реальные события: для Стерна эти события не имеют значения, любое субъективное переживание или случайное размышление автора вызывает больший интерес. Композицию своего романа сам же Стерн изображает в виде кривых и ломаных линий с множеством углов и полукружий, обозначающих отступления. Так, обещая (в шестом томе) рассказать о любви дяди Тоби к вдове Водмен, Стерн добирается до этого события лишь в тринадцатом томе. Попутно он рассказывает о тяжелой болезни Тристрама Шенди (ставшего взрослым) и о его поездке во Францию. Поверхностно-насмешливое описание французских городов сменяется двусмысленной новеллой о католических монахинях, затем следует пародийно-патетическая история лионских любовников, гробницу которых собирается посетить Тристрам, и т. д.

Такова причудливая композиция романа Стерна, представляющая насмешку над логическим мышлением. Попутно Стерн не устает издеваться над своими читателями, особенно над «дальновидными читательницами», и мистифицировать их. Он совершенно запутывает их, отсылает за справками к прежним страницам книги, где они не могут найти никаких справок. Он стремится к тому, чтобы всякое положение, выдвинутое им в романе, оставалось сомнительным и зыбким. Если мы с полным правом говорим, что герою романа Тристраму Шенди в девятой книге не более пяти лет, то и это утверждение может быть подвергнуто сомнению, так как весь рассказ ведется от лица уже взрослого Тристрама, и образ этого человека (несомненно автобиографический, сродни Стерну) моментами выступает довольно ярко. Мы знаем о его тяжелой легочной болезни, читаем о его путешествии во Францию; попутно он сообщает читателю о своей «милой, милой Дженни», которая распоряжается его деньгами и досугом. Но стоит читателю поверить, что Дженни — жена Тристрама, как Стерн начинает издеваться над читателем; ведь «милая, милая Дженни» может быть с тем же успехом и любовницей, и даже дочерью Тристрама (ему более 40 лет). В результате мы много знаем о настроениях и причудах Тристрама, но не имеем о нем реальных и точных сведений. Маленький ребенок, долгожданный кумир семейства Шенди, и умирающий от чахотки пожилой человек; больной, вздыхающий о

бренности всего земного, и неутомимый жизнерадостный путешественник — таков противоречивый, неуловимый образ Тристрама Шенди, предлагаемый нам Стерном.

«Сентиментальное путешествие»

Второе произведение Стерна, «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768), отличается столь же причудливой композицией. Оно даже начинается фразой, выхваченной из неизвестного читателю разговора: «Во Франции, — сказал я, — это устроено лучше!» И для того чтобы убедиться в этой истине, пастор Йорик, от лица которого ведется рассказ, укладывает свое белье и отправляется во Францию.

Стерн называл свой способ повествования самым религиозным и подходящим для священника. «Я начинаю с того, что пишу первую фразу и полагаюсь на господа бога относительно второй», — заявлял Стерн. Так он иронически констатирует причудливое построение своих романов, выражая этим презрение к общепринятым штампам в литературе.

Герой «Сентиментального путешествия» — пастор Йорик — уже встречался на страницах «Тристрама Шенди». Это автобиографический образ. Не случайно смертельно больной юморист Стерн выбрал имя Йорика из трагедии «Гамлет». Королевский шут, весельчак, «шуткам которого смеялся весь стол», упоминается в трагедии уже после его смерти. Гамлет вспоминает о нем, глядя на его череп. Стерн взял это имя, чтобы соединить в нем представление о веселой и едкой насмешке с представлением о бренности и смерти — сочетание, характерное для сентиментализма.

«Roog Iorick!» — слова Гамлета над черепом шута — Стерн превращает в надпись на могиле пастора Йорика. Эти слова приобрели с тех пор особенную популярность среди сентименталистов и романтиков. Недаром Ленский произносит их на могиле старика Ларина.

Крайний субъективизм, интерес к мельчайшим ощущениям героя Стерн подчеркивает в предисловии к «Сентиментальному путешествию». Йорик перечисляет различные категории путешественников (путешественники праздные, любопытные, тщеславные, желчные, путешественники поневоле и т. д.). Себя он относит к сентиментальным путешественникам. Он дорожит только своими ощущениями независимо от вызвавших их причин. И дальше описание путешествия превращается в описание ощущений и настроений пастора Йорика. Стерн не уделяет почти никакого внимания природе и быту Франции, достопримечательностям французских городов. Зато каждое переживание героя, по самому ничтожному поводу, разрастается, занимая десятки страниц. Несоответствие этих чувств вызвавшим их причинам умиляет самого Йорика-Стерна. «Какой толстый том приключений может выйти из самого ничтожного клочка жизни

у того, в чьем сердце на все находится отклик, и кто, приглядываясь к каждой мелочи на своем пути, не упускает ничего», — восклицает Стерн.

Большинство переживаний Йорика не отличается возвышенным характером. Он эгоистичен, тщеславен и влюбчив. Много страниц уделяется то ухаживанию его за хорошенькой лавочницей, то его объяснениям с горничной. При этом Стерн не перестает мистифицировать своих читателей, придавая словам и действиям Йорика двусмысленное значение. Так, после встречи и беседы с горничной пастор Йорик патетически говорит о какой-то одержанной им победе; но читателю не ясно, над чем одержал он победу: над своим ли увлечением или над шаткой добродетелью этой девушки.

Йорик необычайно чувствителен, как и полагается сентименталисту. Он проливает слезы по всякому поводу, и сам же умиляется этой своей способностью. «Я слаб, как женщина, и прошу читателей не улыбаться, а пожалеть меня!» — говорит Йорик. «О милая чувствительность! Неисчерпаемый источник всего драгоценного в наших радостях и всего возвышенного в наших горестях!»

Однако этот чувствительный человек достаточно эгоистичен. Стерн вообще настойчиво вскрывает эгоистические пружины человеческих действий. Этим он напоминает Мандевилля, хорошо изучившего природу буржуазного общества.

В самом начале «Сентиментального путешествия» Йорик, пришедший в радостное настроение от выпитого бургундского, чувствует прилив человеколюбия и сострадания к людям и восклицает: «Будь я французским королем, какая подходящая минута для сироты попросить у меня чемодан своего отца!» Здесь, конечно, кроется и прямая насмешка над французским королем, над французскими законами, согласно которым чемодан умершего во Франции путешественника объявлялся собственностью короля. Но еще сильнее здесь ощущается скептическое неверие в человека. В самом лучезарном, в самом великодушно настроенном человеке, по мнению Стерна, способен в лучшем случае не ограбить сироту, если, конечно, сам он при этом ни в чем не нуждается.

Именно в таком настроении Йорик встречает в гостинице странствующего католического монаха, который просит у него денег на свой монастырь. Йорик отказывает ему в патетических и высокопарных выражениях. Он говорит о том, что оставил тысячи бедняков на родном английском берегу и что он не имеет права поощрять тунеядцев. Побуждения Йорика при этом как будто весьма благородны, но Стерн дает понять читателю, что под ними таится простая скупость. Вслед за этим Йорик начинает испытывать бурное раскаяние. Его поражает то достоинство и кротость, с каким монах принял его отказ; перед его

глазами стоит красивая, благородная голова старого монаха, напоминающая картины Гвидо. И вот при следующей встрече Йорик пылко приветствует монаха и отдает ему свою великолепную черепаховую табакерку; монах в обмен дает ему свою простую роговую, при этом «из глаз его струятся целые потоки признательности». Далее следует трогательная история монаха, которого некогда толкнуло в монастырь разочарование в воинской славе и любви. Самое имя монаха — Лоренцо — имеет особый смысл: оно в сущности совпадает с именем Йорика-Стерна — Лоренс — лишний раз напоминает о близости и братстве людей.

Весь этот эпизод достаточно трогателен; поклонники Стерна воспринимали его как доказательство врожденной доброты и чувствительности человека. Однако сам же Стерн вскрывает вторую, эгоистическую причину поступка Йорика: в гостинице появилась красивая дама, незнакомка, в которую Йорик не замедлил влюбиться; эта дама беседует с монахом; Йорик боится, что она узнает о его скупости, и спешит произвести на эту женщину наиболее выгодное впечатление; не сострадание и раскаяние, а тщеславие оказывается подлинной пружиной действий Йорика.

Еще более этот эгоизм, присущий, по мнению Стерна, человеку, подчеркивается в главах, посвященных рассуждениям о Бастилии и о рабстве. Йорик слышит в парижской гостинице крик скворца, сидящего в клетке: «Не могу выйти!», слышит разговоры окружающих о Бастилии. Эти незначительные, непосредственные впечатления вызывают у него по правилам сентиментализма бурную реакцию: он пытается разломать клетку и выпустить скворца, он живо представляет себе изможденного узника, томящегося в Бастилии много лет. Он произносит страстный монолог об ужасах рабства и радостях свободы, — для французских читателей Стерна накануне революции и разрушения Бастилии такой монолог звучал революционно. Но затем весь этот страстный порыв английского поборника свободы завершается... поездкой к министру иностранных дел Франции герцогу де Шуазелю. Все волнение Йорика вызвано главным образом отсутствием у него паспорта и боязнью самому попасть в Бастилию, самому превратиться в узника. Однако мы не должны здесь отождествлять Стерна с его героем. Рассуждения писателя о Бастилии вызваны его искренней ненавистью к деспотизму.

Так, для объяснения самых благородных побуждений и поступков человека Стерн сплетает воедино случайные ощущения, эгоистические расчеты и обостренную чувствительность. Это стремление во всем отыскать эгоистическую подкладку объясняется горькими наблюдениями писателя над буржуазным миром, над его волчьими законами. Вспомним хотя бы рассуждения Стерна (в главе «На улице») о мире, проникнутом духом

вражды, об атмосфере торговых сделок, рождающей чувство ненависти. «Рука твоя занесена на каждого, и рука каждого занесена на тебя!» — таков вывод, к которому с отвращением приходит Стерн.

Несомненный демократизм Стерна проявляется в той критике французского сословно-монархического строя, которую находим в «Сентиментальном путешествии» и которую особенно ценили французские просветители, и в его сочувствии простым людям. Он дает ряд трогательных, привлекательных образов бедняков (крестьянина, потерявшего осла, лакея Ла Флера, помешавшейся от любви поселянки Марии), подробно останавливается на лучших чертах их характера. Однако он преувеличивает покорность людей из народа. Французские крестьяне и ремесленники, задохнувшиеся под бременем повинностей и налогов, были настроены накануне буржуазной революции далеко не так идиллически и пассивно, как изображал Стерн. Мы видим у него обычную для сентименталистов фальсификацию настроений и быта крестьян.

Центральный образ пастора Йорика крайне противоречив и сложен. Незнание мира, отсутствие логической связи между причинами и следствиями проявляются, по мнению Юма, и в непознаваемости человеческой природы. Человек предстает у Юма как нечто непрерывно изменяющееся, не тождественное самому себе, не допускающее определенных и строгих оценок. Именно таков пастор Йорик — то болезненно чувствительный и сострадательный, то исполненный эгоизма. Стерн стремится соединить в его облике насмешливость и чувствительность, пылкость и трусливую осторожность. Поведение человека, помимо врожденного эгоизма, определяется, по Стерну, иррациональной сменой настроений.

В художественных произведениях Стерна отразились с наибольшей полнотой как сильные, так и слабые стороны сентиментализма: отвращение к эгоистическим буржуазным отношениям, интерес к судьбе и переживаниям обездоленных, интерес к сложному внутреннему миру человека — и в то же время пессимистический скептицизм в восприятии мира и сущности человека.

Творчество Стерна сыграло значительную роль в развитии западноевропейской литературы. Недаром Гете говорил, что «каждый образованный человек должен читать Стерна», а Марк и Энгельс превосходно знали его, что видно из их переписки. Стерн был одним из самых остроумных и тонких писателей XVIII века, воспринимавших жизнь в ее противоречивости и сложности. Он был одним из создателей жанра юмористического романа, и в то же время его произведения по обилию поставленных в них вопросов о смысле жизни и сущности человека приближаются к философским повестям Вольтера и

Дидро. Как говорит Белинский, «XVIII век создал себе свой роман, в котором выразил себя в особой, только одному ему свойственной форме: философские повести Вольтера и юмористические рассказы Свифта и Стерна — вот истинный роман XVIII века»¹.

Едкая ирония Стерна, с которой он разоблачает расчетливость и эгоизм как подлинную основу буржуазной добродетели и рационализма, и юмор, с которым он рисует образы благородных чудаков, сыграли определенную роль для развития творческого метода Диккенса и Теккерея.

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, под ред. С. А. Венгерова, т. XI, 1917, стр. 217—218.

Английская литература конца XVIII века

Помимо произведений Стерна, Гольдсмита и других сентиментальных романистов [из них особенной популярностью пользовались Брук с его романом «Знатный простак» (1770) и Меккензи (роман «Человек чувства», 1771)], конец XVIII века в Англии ознаменовался в литературном отношении рядом явлений, близких к сентиментализму. Таково было направление, которое принято называть предромантизмом, предвещающее романтизм начала XIX века.

Самым положительным моментом в предромантической литературе конца XVIII века было обращение к народному творчеству. С негодованием отвернувшись от эгоистичной и пошлой современности, тоскуя о героических и поэтических временах, многие писатели обращаются к народным (английским, шотландским и ирландским) песням, сказаниям и балладам. Быстрое исчезновение этих памятников народного творчества (процесс, связанный с вытеснением и разорением крестьянства) заставляет писателей и ученых бережно записывать еще уцелевшие песни и легенды. В 1765 году выходит первый обширный сборник народных баллад и песен, составленный Томасом Перси, «Памятники старинной английской поэзии», объединяющий исторические, героические и любовные баллады, а также исполненные социального протеста баллады о Робин Гуде.

Позднее (в 1802 году) с подобным же сборником шотландских народных песен выступил будущий знаменитый романист Вальтер Скотт.

В традициях народного творчества созданы произведения двух выдающихся поэтов-стилизаторов конца XVIII века Макферсона и Чаттертона.

Джемс Макферсон Джеймс Макферсон (1736—1796), сын шотландского крестьянина, сельский учитель и собиратель фольклора, выпустил в 1762—1765 годах так называемые «Поэмы Оссиана». В эту книгу вошли две поэмы («Фингал» и «Темора») и несколько стихотворных отрывков. Макферсон приписал эти поэмы и песни шотландскому барду Оссиану, сыну легендарного короля Фингала; сам он выступил лишь как переводчик этих поэм с древнешотландского (гэльского) языка. Но «Поэмы Оссиана» были блестящей литературной мистификацией: автором их был сам Джеймс Макферсон, проникший в дух народной шотландской поэзии и усвоивший ее стиль. Причинами, толкнувшими Макферсона на эту мистификацию, были, видимо, страстная любовь к народному творчеству и материальная необеспеченность: богатые шотландские

покровители Макферсона давали ему деньги на путешествия и поиски фольклорных памятников, но заранее требовали от него колоссальных открытий, нахождения целой шотландской национальной эпопеи, соответствующей «Илиаде» Гомера. Попытка Макферсона опубликовать собственные поэмы не вызвала бы у них никакого сочувствия и поддержки и была бы обречена на провал. И Макферсон опубликовал их под видом той самой народной эпопеи, появления которой ожидали с таким нетерпением.

«Поэмы Оссиана, сына Фингала» имели громкий успех не только в Англии, но и в странах европейского континента. В Англии они вызвали горячую полемику. Многие, в том числе известный критик Джонсон, отрицали подлинность этих поэм. Позднее, действительно, было установлено, что Макферсон лишь косвенно использовал старинные шотландские и ирландские народные песни и на их основе создал самостоятельные произведения. Имена барда Ойсина (т. е. Оссиана) и его отца, вождя Финна Мак-Кумхайль (т. е. Фингала), имеют ирландское происхождение. О них, действительно, пелись в Ирландии и Шотландии песни, незначительная часть которых была записана.

Оссиан выступает в поэмах Макферсона глубоким стариком, пережившим всех своих близких. Он блуждает с арфой среди развалин, в бурю или при печальном лунном свете, и поет о своих прежних соратниках, о давно погибших друзьях юности. В его песнях воскресают былые пиры и походы, когда могучий Фингал управлял страной Морвен и веселился со своими воинами в замке Сельма. Общее настроение песен Оссиана — скорбь о прошлом. В какой-то мере Макферсон нашел это настроение в шотландских и ирландских народных песнях, так как поработанные Англией народы часто слагали печальные песни. Но, несомненно, Макферсон отдал дань и тому духу растерянности и уныния, который вызывало в самой Англии неуклонное развитие капитализма и его противоречий.

Эпический рассказ Оссиана постоянно прерывается лирическими отступлениями, меланхолическими обращениями к солнцу, к звездам и стихиям. Главные эпизоды поэмы носят не героический, а любовный характер. Распространенный в шотландской народной поэзии мотив родовой вражды и гибели двух любовников из враждующих родов особенно часто используется Макферсоном. Прекрасные девушки, о которых поет Оссиан (Кольма, Даура и др.), покидают своих родителей, чтобы бежать с возлюбленными, но погибают, становясь жертвами вражды и коварства врагов. Кольма оплакивает жениха и брата, убивших друг друга в поединке, и умирает от горя; Даура погибает на скале, окруженной морем, в то время как брат, жених и отец тщетно пытаются ее спасти.

Лирические отступления Оссиана пронизаны той же мрачной безнадежностью, что и трагические эпизоды его рассказов. Настойчиво повторяются мотивы бренности всего земного; могилы и развалины упоминаются на каждой странице. Судьба каждого из героев поэм обрывается трагически и заканчивается описанием его могилы.

«Тесно теперь твои жилище! — говорится в поэме об одном из героев. — Мрачно место твоего покоя! Тремя шагами я обхожу теперь твою могилу. А как велик ты прежде был! Четыре камня с мшистыми вершинами — единственный памятник о тебе. Дерево с редкой листвой, высокая шумящая от ветра трава указывают глазам охотника могилу Морара. Да, ты умер, Морар! И нет матери, чтобы скорбеть о тебе, нет девы, чтобы плакала слезами любви. Та, что дала тебе жизнь, мертва. И дочь Марглана погибла»¹.

Поэмы Макферсона, несмотря на присущую им мрачность и слезливо-сентиментальную патетику, имели большое значение для развития литературы. Они привлекли внимание писателей и поэтов к народному творчеству, а для ученых послужили первым толчком для внимательного научного изучения фольклора. В Германии Оссиана долго рассматривали как «каледонского барда», как «северного Гомера», не допуская и мысли о мистификации. Исследователь немецкого фольклора Гердер пишет о нем специальный труд, Гете переводит «Песни Сельмы» из поэм Оссиана и в романе «Страдания молодого Вертера» заставляет своего героя упиваться поэзией Оссиана. В Англии образы Оссиана и его героев воскрешает Байрон. В России Озеров пишет трагедию «Фингал» (1809) на сюжет поэмы Макферсона; позднее Жуковский и юный Пушкин выводят в своих стихотворениях героев оссиановского цикла.

**Томас
Чаттертон**

Одновременно с Макферсоном создает свои произведения, также связанные с народной традицией, юный поэт Томас Чаттертон (1752—1770).

Трагическая судьба этого талантливой юноши послужила впоследствии темой для произведений многих поэтов, главным образом романтического направления. О нем писали в Англии Вордсворт, Кольридж, во Франции Альфред де Вивьи (трагедия «Смерть Чаттертона», 1835). Для всех этих авторов история Чаттертона — трагическое столкновение поэта, мечтателя и идеалиста, с пошлым, не понимающим его обществом бездарностей. Но конфликт, жертвой которого пал Чаттертон, был на самом деле гораздо глубже. Это была социальная трагедия, типичная для буржуазного общества, трагедия талантливого

¹ Перевод Е. В. Балабановой.

бедняка, поэта из народа, вынужденного искать поддержки богатых покровителей и обреченного на гибель.

Томас Чаттертон, выросший в бедной семье в городе Бристоле, работавший мелким писцом в конторе адвоката, рано обнаружил незаурядные способности. Он с восхищением изучал старинную архитектуру бристольских церквей и старинные рукописи, которые ему удалось достать. Он написал в духе народных баллад цикл стихотворений, приписав их несуществующему поэту XV века Томасу Роули, якобы создавшему эти баллады для своего друга и покровителя Каннинга. Имя Роули было в сущности литературным псевдонимом самого Чаттертона (недаром он назвал его Томасом). Но Чаттертон тщетно искал богатого, образованного и великодушного друга, подобного Каннингу. Эта мечта о благородном меценате, навеянная эпохой Возрождения, которую внимательно изучал Чаттертон, была лишь иллюзией молодого поэта.

В своих «Стихотворениях Роули» Чаттертон воскрешает далекое прошлое Бристоля, эпизоды войн Алой и Белой розы, героические подвиги смелых и бескорыстных людей (Чарльз Боуэдин, поднявший восстание против короля и умирающий на плахе, — в балладе «Бристольская трагедия»). В отношении художественной формы Чаттертон использует и народные баллады XV века, и поэзию Чосера, относящуюся к XIV веку. Дух английской поэзии эпохи раннего Возрождения великолепно передан Чаттертоном.

Измученный лишениями и нуждой, мечтая о заработке и славе, восемнадцатилетний Чаттертон отправился в Лондон. Он не решился обратиться к богатым буржуазным «меценатам» со своими стихами, зная, что они отнесутся к ним пренебрежительно и равнодушно. Он попытался снискать их расположение в качестве бристольского антиквара и послал Горасу Уолполу (реакционному писателю, сыну первого министра Роберта Уолпола) несколько своих сочинений, выдавая их за старинные рукописи. Уолпол грубо отказал юному поэту в материальной помощи и посоветовал бросить занятия литературой. Попытки добыть в Лондоне какой бы то ни было заработок оказались тщетными, и, впад в полную нищету, Чаттертон лишил себя жизни.

Перед смертью он написал горькое разоблачительное стихотворение о своих буржуазных «покровителях», о лондонских и бристольских «шутах и олдерменах», бесчувственных не только к искусству и таланту, но и к человеку вообще, дорожащих только наживой.

Слава пришла к Чаттертону после смерти. Его своеобразное дарование было оценено по заслугам уже в 70-х годах, но сам он погиб жертвой холодного бездушия английской буржуазии.

**Творчество
Блейка**

Печатью яркого таланта отмечено творчество Уильяма Блейка (1757—1827), также не пользовавшегося известностью при жизни, умершего в нищете. Поэт, художник и гравер, он сам печатал и иллюстрировал свои произведения, создавая таким образом уникальные книги. Лучшими его сборниками были «Песни невинности» (1789) и «Песни опыта» (1794). Первый из них посвящен детям и пронизан младенчески-радостным восприятием мира. Но трагические «Песни опыта» опровергают наивный оптимизм первого сборника. Блейк насыщает этой полемикой почти каждое стихотворение «Песен опыта». Так, радостному стихотворению «Ягненок» («Песни невинности») противопоставлено мрачное стихотворение «Тигр», где дан великолепный образ жестокого хищника; в стихотворении «Святой четверг» мы видим страдания детей в противовес идиллической картине счастливого детства в одноименном стихотворении первого цикла. Острый социальный критицизм, отрицание самой идеи бога как доброго покровителя характерны для «Песен опыта». В двух своих циклах художник как бы прослеживает эволюцию человеческого мышления от светлых иллюзий детства до горьких выводов зрелости.

Гораздо более туманны созданные Блейком на протяжении 30 лет (1789—1820) «Пророческие книги» («Книга Тель», «Брак Неба и Ада», «Видения дочерей Альбиона», «Америка» и т. д.). Испытывая влияние Микеланджело (в живописи) и Мильтона (в поэзии), Блейк обнаруживает здесь тяготение к титаническим образам и сложной символике. Аллегоричен и наводит на антирелигиозные размышления образ Юрайзена, деспотичного хранителя жестоких законов мироздания; борьба старого и нового воплощена в борьбе Юрайзена с его сыном Орком. Но сквозь туманные образы и космические картины в поэмах Блейка проступает живая действительность его бурной эпохи: французская революция, война за независимость в Америке, промышленный переворот. При всей противоречивости образов, созданных его могучим воображением, Блейк — прогрессивный поэт, горячо сочувствующий борьбе человечества за свободу, предшественник английских революционных романтиков.

**«Готический
роман»**

Своеобразным явлением английской литературы конца XVIII века был так называемый «готический роман». В нем полнее всего отразились идеализация феодального средневековья и стремление представить мир непознаваемым, а человека — игрушкой темных, сверхъестественных сил.

Крупнейшими представителями «готического романа» XVIII века в Англии были Горас Уолпол, Анна Радклиф, Люис (называемый также Монк Льюисом) и Бекфорд. Созданный ими жанр получил название «готического романа» за присущее

ему изображение средневековья, готических замков и происходящих в них кровавых событий. Иногда этот роман называется также «романом и ужасов и тайн».

Не принимая просветительскую философию XVIII века, ее материализм и рационализм, создатели «готического романа» обращаются к изображению сверхъестественного. Уолпол первым потребовал этого в предисловии к своему роману «Замок Отранто» (1765). Уолпол стремится воскресить фантастику и феодальные тенденции рыцарских романов, соединив их с литературным мастерством, достигнутым реалистическим романом, и тем придав им убедительность. Уолполу это не удастся. Художественное мастерство Фильдинга, Смоллета, даже Гольдсмита было несовместимо с мистической фантастикой: реалистическая форма может выражать лишь реалистическое содержание. Уолпол тщетно пытается обставить бытовыми деталями и повседневными разговорами фантастические «ужасы» своего романа.

Все эти «ужасы» производят на читателя скорее комическое впечатление: из носа мраморной статуи герцога капает кровь; по террасам замка прогуливается чья-то колоссальная призрачная нога; всякий раз, когда чести героини угрожает опасность, за нее заступает какой-нибудь выходец с того света — то оживший портрет предка, то скелет отшельника, пролежавший много лет в могиле.

Тяжеловесная фантастика и мистика Уолпола не только приглянулась по вкусу читательским кругам, но и имела продолжателей. Бекфорд написал (на французском языке, стремясь подчеркнуть свою изысканность), «арабскую повесть» «Ватек» (1786). В этой повести изображается жестокий восточный калиф Ватек, совершающий ужасные преступления, продающий душу сатане и наконец попадающий в ад. Изображение мрачных злодеяний Ватека, адских мучений грешников, сверхъестественных явлений преследует одну цель: вызвать у читателя настроение гнетущей тоски, показать бессилие человека, его замыслов и надежд и полную непознаваемость мира.

Анна Радклиф несколько отличается от других создателей «готических романов». Она также стремится (в «Удольфских тайнах» и других своих романах) вызвать у читателя гнетущее настроение, боязнь сверхъестественного, но все странные явления получают у нее реальное объяснение. Героиня ее романа «Удольфские тайны», Эмилия Сент-Обер, томится в итальянском замке своего родственника, преступного Монтони. Она с минуты на минуту ждет покушения на свою жизнь или честь, она слышит страшные истории о призраках, населяющих замок, ее нервы напряжены до крайности. Но всякое мрачное и таинственное явление объясняется неожиданно просто. Героиня чувствует в темноте приближение чего-то ужасного... и к ней на

колени прыгает ее любимая собака. В одной из зал замка она видит в нише полуразложившийся труп, кишачий червями, но оказывается, что это лишь восковая модель, сделанная по приказанию хозяина замка, постоянно обретающегося в мексиканской долине.

Анна Радклиф уделяет основное внимание переживаниям и чувствам своих героев, а также описаниям природы, в которых она достигает значительного мастерства. Это сближает ее с сентименталистами и романтиками. Она, несомненно, гораздо талантливей и тоньше других мастеров «готического» жанра. Недаром ее творчеством увлекался Вальтер Скотт, на которого она оказала известное влияние. Но и романы Анны Радклиф свидетельствуют о болезненном мироощущении. Легенда о том, что Анна Радклиф помешалась под конец своей жизни, изобретая все новые и новые «ужасы» для своих романов, характеризует то нездоровое впечатление, которое производили эти романы на читателей, — впечатление тем более тягостное, что романы эти написаны с несомненным талантом.

Полинее всего реакционные тенденции «готического романа» выразились в творчестве Льюиса. Льюис написал в 1795 г. мрачный мистический роман «Монах», насытив его сверхъестественными явлениями. Никакая добродетель, никакие ухищрения разума не спасают человека от власти злых сил в этом страшном, непознаваемом мире — такова мысль Льюиса. Монах Амброзио подпадает под влияние демонической женщины Матильды, которая на самом деле является злым духом. Матильда совращает его и толкает на ужасные злодеяния. Амброзио лишает чести и убивает свою прихожанку, юную Антонию, убивает и ее мать, защищавшую ее. Впоследствии Антония оказывается его сестрой, а ее мать — и его матерью. За свои преступления Амброзио попадает в тюрьму, но освобождается из нее, продав душу сатане. Однако сатана недолго щадит его: выйдя из тюрьмы, Амброзио погибает в когтях злых духов. Подобное обращение английских писателей конца XVIII века к сверхъестественным, мистическим мотивам, как и расцвет субъективного идеализма в философии, свидетельствует о глубочайшем кризисе буржуазной мысли.

Однако это своеобразное направление далеко не было определяющим в английской литературе XVIII века. В то же время в литературе Англии и Шотландии развивается и демократическое направление, отражающее интересы и чаяния народа, трудящейся, эксплуатируемой массы. Именно это демократическое, прогрессивное направление в условиях растущего рабочего движения и народных восстаний заняло потом главенствующее место в английской литературе начала XIX века, воплотившись в революционном романтизме Байрона и Шелли.

**Подъем соци-
альной борьбы
в Англии
в конце
XVIII века**

Конец XVIII века в Англии ознаменовался бурным подъемом социальной борьбы. Правящие классы Англии, и прежде всего английская буржуазия во главе с Уильямом Питтом Младшим, активно выступили против французской революции, возглавили международную реакцию. Питт организовал военную коалицию, которая пыталась задуть революционную Францию. На английские деньги поддерживались и раздувались всякого рода провокации, диверсии и мятежи в самой Франции. Английская буржуазия, спеша отречься от прежних принципов, пыталась теоретически обосновать свою ненависть к революции: в 1790 году был опубликован реакционный трактат лидера вигов Берка «Размышления о французской революции».

Но в те же самые годы в Англии разгорается упорное, хотя и стихийное народное движение. События французской революции активизируют его. Еще в 60-х годах начинают возникать профессиональные рабочие союзы, пытающиеся оградить экономические интересы рабочих. Тогда же вспыхивают стихийные выступления рабочих, разрушающих машины, фабричные здания. В 90-х годах эти волнения достигают исключительного подъема, предвеляя будущее движение луддитов — разрушителей машин (1811—1812).

В 1797 году вспыхнуло обширное восстание на кораблях английского военного флота, охватившее три эскадры. В 1798 году произошло народное восстание в Ирландии. Английское правительство ожесточенно боролось с народным движением. Восстания рабочих и матросов подавлялись войсками. Принадлежность к рабочим союзам свирепо каралась. За разрушение машин и фабричных зданий выносились смертные приговоры.

Мелкобуржуазные радикальные круги остро реагировали на французскую революцию. В 1792 году возникает Лондонское корреспондентское общество, пропагандирующее идеи французской революции. Значительную роль в нем сыграл революционный демократ Т. Пэн, участвовавший в борьбе Соединенных Штатов за независимость, а позднее ставший членом французского национального конвента. Вслед за Лондонским возникают Эдинбургское и другие корреспондентские общества. Они вели между собой активную переписку по общественно-политическим вопросам (отсюда и самое их название) и охватывали своей деятельностью не только передовых представителей буржуазной интеллигенции и ремесленников, но (в незначительном количестве) и рабочих. Многие члены корреспондентских обществ питали мелкобуржуазные романтические иллюзии. Большинство, повторяя ошибки французских просветителей, мечтало переделать общество, основываясь на отвлеченных принципах разума и справедливости, не замечая того, что в Англии бур-

жуазный строй (цель французской буржуазной революции) уже осуществлен и никому не принес счастья. Трагическое противоречие в какой-то мере подрывало деятельность английских корреспондентских обществ: они поддерживали французскую буржуазную революцию и этим выступали против буржуазно-аристократического строя Англии, создавшегося в результате английских революций. Мечтая о подлинном революционном переустройстве мира в эпоху, когда пролетариат был еще слаб и неорганизован, они оказывались в тупике. Многим из них осталось только бороться за новую парламентскую реформу (которая и была проведена в 1832 году), за окончательное торжество буржуазии над дворянством.

Однако заслугой английских корреспондентских обществ 90-х годов было то, что они боролись с правительственной реакцией и знакомили рабочий класс с событиями и лозунгами французской революции.

Восстание во флоте было организовано участниками корреспондентских обществ. Они с гордостью называли себя якобинцами. В 1793 году ими был создан Всебританский конвент народов трех наций, на котором присутствовали английские, шотландские и ирландские делегаты. Он послал приветствие революционному французскому конвенту, потребовал прекращения войны против Франции и всеобщего избирательного права в самой Англии.

Английское правительство во главе с Питтом жестоко подавило эти революционно-демократические выступления. Специальным законом 1794 года В. Питт отменил на восемь лет так называемый Habeas Corpus Act — закон о неприкосновенности личности. Затем начались беспощадные аресты якобинцев, членов корреспондентских обществ. В 1798 году общества прекратили свою деятельность.

Наиболее ярким представителем радикально-демократического направления выступил в эти годы член Лондонского корреспондентского общества Вильям Годвин (1756—1836), противник монархии и религии, один из предшественников утопического социализма. В 1798 году он написал философско-политический трактат «Исследование о политической справедливости». По словам Энгельса, трактат содержит «многие прекрасные места, где Годвин граничит с коммунизмом»¹. Так, Годвин с уверенностью говорит о таких чертах будущего общества, как распределение по потребностям и уничтожение частной собственности. Протестуя против всех видов угнетения, Годвин справедливо считает частную собственность основой угнетения. Но Годвин, естественно, не мог иметь представления о практических путях

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 27, стр. 26.

переустройства общества. Вслед за французскими просветителями он полагает, что человечество, «познав истину», немедленно уничтожит частную собственность, армии и государства и создаст справедливый общественный строй. Этот общественный строй мыслится им как существование почти не связанных друг с другом мелких общин ремесленников и фермеров. Всякое государство Годвин считает злом, являясь, таким образом, одним из предшественников анархизма. В конечном счете Годвин «решительно антисоциален», как говорит Энгельс¹. Годвин считает, что человечеству общество не нужно, что человек должен эмансипироваться от общества. Представления Годвина об идеальном обществе принадлежат к числу мелкобуржуазных иллюзий конца XVIII века.

Вильям Годвин был автором нескольких романов. Свое отвращение к эксплуататорскому строю Англии Годвин выразил в социальном романе «Калеб Вильямс» (1794), получившем высокую оценку Чернышевского. Герой этого романа, сын бедного фермера Калеб Вильямс, слуга аристократа Фокленда, начитанный и благородный юноша, подвергается преследованиям своего господина, так как проник в тайну совершенного тем преступления. В романе нарисован отвратительный образ помещика Тиррела, грубого, алчного и жестокого, доводящего до гибели бедную родственницу, мисс Мэлвил. Но Годвин идет гораздо дальше в социальном разоблачении, когда он показывает растлевающее влияние власти и частной собственности на «добродетельного» помещика Фокленда. Убив в порыве гнева и негодования Тиррела (которого он мог убить, согласно дворянскому кодексу, только на дуэли), Фокленд потом всеми силами пытается скрыть этот факт, позорящий его феодальную честь. Пользуясь своим богатством и властью в округе, он обвиняет в совершенном убийстве двух бедняков, разоренных фермеров, отца и сына, и ни в чем не повинные люди гибнут на виселице. Фокленд бросает в тюрьму и Калеба Вильямса, случайно проникшего в его тайну.

Феодальный произвол и губительная власть денег, безнаказанность богатых и бесправие бедных мастерски разоблачены в романе Годвина. Попутно он подвергает резкой критике английские законы, тюрьмы, судопроизводство. Творчество Годвина и его политические взгляды сыграли определенную положительную роль в дальнейшем развитии прогрессивной английской литературы.

Ярким носителем демократических тенденций в английской и шотландской литературе конца XVIII века выступил шотландский поэт Роберт Бернс.

¹ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 27, стр. 26.

нике и говорил по-французски. Впоследствии он самостоятельно изучил и латинский язык. Перебравшись на работу в город, учитель Мердок продолжал поддерживать дружбу с Бернсом и снабжал его книгами. Сын беднейшего шотландского крестьянина, Роберт Бернс стал образованным и начитанным человеком.

Его вдохновляла любовь к родной Шотландии, к ее национальным героям, к ее поэтическим сказаниям и песням. Его особенно волновали подвиги и судьба шотландского патриота Уоллеса, возглавившего в XII веке народное восстание против англичан и казненного ими. Жизнеописание Уоллеса было любимой книгой Бернса. Бернс с благодарностью вспоминал старую Бетти Давидсон, жившую в доме его отца и знавшую множество народных легенд, сказок и песен. С детских лет он мечтал помочь родному народу. В одном из первых своих стихотворений он говорит:

Лишь для шотландских бедняков
Я пользу приносить готов
Иль песни петь хотя бы!

С тринадцатилетнего возраста Бернс ходил за плугом, а в пятнадцать лет он уже стал неизменным помощником отца. В эти же годы развилось и его поэтическое дарование. Бернс обычно сочинял стихи в поле, не отрываясь от работы. Родные и соседи, с уважением относившиеся к его таланту, старались не мешать ему в это время. Его стихи, баллады и эпиграммы скоро делались всеобщим достоянием, распространялись по всей округе.

Источником поэзии Бернса стало народное творчество. Он сочинял свои стихи на мотивы старинных народных песен, и это способствовало их успеху. Позднее, даже отрываясь от популярных песенных мотивов, он создавал произведения настолько музыкальные, что они легко превращались в песни. Народные обороты речи, устойчивые эпитеты, повторения, припевы удачно использовались Бернсом. Бернс был в сущности одним из народных певцов, какими всегда была богата Шотландия, но только наиболее талантливым из них. Вспоминая своих предшественников, юноша Бернс писал в дневнике: «В наших старых балладах я нахожу благородную возвышенность и чарующую нежность, которые отличают творения подлинных мастеров; и мне всегда больно думать, что эти славные старые певцы — певцы, обязанные всем лишь природному гению и сумевшие описать подвиги героев, муки разочарования и томления любви такими правдивыми словами, — что певцы эти и самые имена их навеки погребены в забвении!»

Нужда и труд оставались постоянными спутниками Бернса. После смерти отца в 1784 году Роберт и его брат Гильберт

окончательно запутались в долгах. Столкновения с алчным управляющим лендлорда, опись имущества, угроза долговой тюрьмы — все это выпало на их долю. Независимый характер Роберта, его насмешливое отношение к пуританской религии и, особенно, резкие эпиграммы против местных богатеев и церковников создали ему сильных врагов. Священники громили его в своих проповедях, суля ему небесные кары, отводили ему в церкви место «кающегося грешника»; со всех сторон на него сыпались угрозы. Отец девушки, которую он полюбил, зажиточный фермер, наотрез отказался выдать свою дочь за бедняка. В то же время жизнь этой девушки, Джим Армор, в родной семье стала невыносимой. Отец грубо обращался с ней, осыпал ее упреками, но не разрешал ей уйти к Бернсу.

В эти тяжелые дни Бернс решил уехать на Ямайку, где ему обещали место счетовода. Он рассчитывал накопить денег, вернуться и жениться на Джин. Но настроение его было подавленным: разлука с родной страной и любимой женщиной на неопределенный срок пугала его. Его стихотворения этого периода полны печали («Прощание»).

Однако на поездку в колонию у поэта не было денег. Надеясь собрать нужную сумму, Бернс издал сборник своих стихов: «Стихотворения, главным образом на шотландском диалекте» (1786). Грандиозный успех этого сборника изумил самого Бернса, отличавшегося большой скромностью. О нем заговорили во всех кругах шотландского общества. Вместо Ямайки пришлось ехать в Эдинбург, куда приглашали Бернса знатные «покровители искусств». Воспитанные на «Поэмах Оссиана», воспринявшие модный культ народной поэзии, они с жадностью набросились на молодого поэта. Герцогини, профессора, крупные юристы наперерыв приглашали его в свои салоны. Но подлинно народные песни Бернса были восторженно приняты и самим народом. «Простые батраки и служанки на фермах отдавали деньги, заработанные тяжким трудом, чтобы вместо самой необходимой обновки купить книжку Бернса», — писал один из современников.

Бернс не растерялся в новой для него обстановке; он сохранил способность трезво оценивать события и отношение к нему людей, сохранил присущую ему сдержанность и скромность. К аристократическому эдинбургскому обществу он чувствовал недоверие и изрядную долю презрения. В письмах друзьям он признается, что ждет того момента, когда схлынет волна популярности и ему придется вернуться к прежнему бедственному положению. В материальном отношении успех почти ничего не принес Бернсу: никто не ограждал прав поэта, гонорары в конце XVIII века были ничтожными. Значительную часть полученных денег Бернс истратил на памятник одному из своих предшественников, поэту Фергюссону. Это был и знак уважения.

которое Бернс всегда питал к этому поэту, и своеобразный вызов эдинбургской аристократии: Роберт Фергюссон (1750—1774) умер от нужды и лишений на 24-м году жизни, и его заброшенную могилу Бернс с трудом нашел на эдинбургском кладбище. В стихотворении, посвященном его памяти, Бернс восклицает: «Будь проклят, кто, твореньем наслаждаясь, творца на голод обрекать способен!»

В Эдинбурге за Бернсом с благоговением следил будущий великий романист Вальтер Скотт, тогда еще пятнадцатилетний мальчик. Вальтер Скотт пишет в своих воспоминаниях: «Я видел его однажды в кругу литераторов. Конечно, мы, юноши, молчали и только смотрели и слушали. Я видел, как слезы покатались по его щекам, когда он рассматривал картину, изображающую мертвого солдата, лежащего на снегу, и сидящих около него его вдову с ребенком и собаку... Он выглядел здоровым и крепким и держался с достоинством. Его черты были крупнее, чем на портретах; порой в его лице проступало выражение лукавства; одни только глаза обнаруживали поэтический характер и темперамент. Большие и темные, они буквально пылали чувством и интересом, когда он говорил. Я больше не видел других таких глаз».

Второе издание стихов Бернса разошлось с исключительной быстротой и принесло ему известную материальную помощь. Бернс купил небольшую ферму, на которой он рассчитывал поселиться с Джин Армор, остальные деньги отдал матери и брату и отверг место акцизного чиновника, предложенное ему богатыми «покровителями», считавшими, что это вполне подходящая профессия для великого поэта.

Бернс предпринял путешествие по горным районам Шотландии, знаменитым своей красотой. Это была его давнишняя мечта. Вполне понимая свое значение как национального поэта, Бернс хотел хорошо изучить свою родину, воспеть ее героическое прошлое, ее разнообразную природу. Однако и в своем путешествии, как это видно из его дневников, он уделял основное внимание бедственной жизни крестьян, шотландских горцев.

Во время путешествия Бернс написал свое знаменитое стихотворение «В горах мое сердце...», ставшее любимой песней и лучшим воспоминанием о родине для тысяч шотландских бедняков, разбросанных по свету.

Вернувшись из этой поездки, Бернс женился на Джин Армор против воли ее отца. Бернс по крайней мере мог теперь предложить любимой женщине кров и кусок хлеба. Однако нужда и тяжелый труд по-прежнему оставались уделом Бернса. Попрятанному он сочинял стихи, идя за плугом или связывая снопы. Знатное эдинбургское общество совершенно к нему охладело. Оно хотело найти в нем националиста-реакционера, якобита, т. е. человека, преданного изгнанной династии Стюартов. Деды

Бернса когда-то принимали участие в якобитских восстаниях, но и для них, как для большинства шотландских крестьян, это была лишь форма борьбы за национальную независимость против угнетателей-англичан. Сам Бернс при всей своей непримиримости к английскому владычеству был равнодушен к судьбе Стюартов, с явным презрением относился к дворянству и был человеком передовых и демократических взглядов.

Несмотря на исключительное трудолюбие, Бернс снова разорился, как разорялись под натиском буржуазных отношений тысячи английских и шотландских фермеров. В 1791 году ему пришлось продать ферму и принять место мелкого акцизного чиновника в городе Дамфрисе. Здесь, в однообразной и тусклой обстановке, за взиманием пошлин на пиво растрачивались время и силы великого шотландского поэта.

Революционная буря, потрясавшая в это время Францию, пашла горячий отклик в душе Бернса. Он открыто выражал свое сочувствие французской революции. Войдя однажды в эдинбургский театр, он крикнул музыкантам, игравшим гимн «Боже, храни короля»: «Лучше было бы сыграть «Ça ira»¹. Другой эпизод еще более характерен: Бернс вместе с другими таможенными и акцизными чиновниками участвовал в разоружении контрабандистского судна. Пушки с этого судна продавались с аукциона. Бернс купил их и отослал во Францию, в дар Конвенту (революционная Франция вела в это время бои с реакционной европейской коалицией). Орудия были перехвачены англичанами, Бернс подвергся преследованиям. Он с трудом сохранил свое место. Акцизное ведомство прислало ему строгое предписание «служить, а не думать». На обороте этого приказа Бернс написал:

К политике будь слеп и глух,
Коль ходишь ты в заплатах.
Ты знаешь, зрение и слух —
Удел одних богатых!

Отношение Бернса к буржуазной французской республике изменилось после термидорианского переворота во Франции и прихода к власти жирондистов. Бернс понял захватнический характер новой политики крупной французской буржуазии, вскоре выдвинувшей Наполеона, и даже вступил в ополчение, которое должно было защищать берега Шотландии в случае возможной высадки французов. Бернс не возлагал никаких надежд на чужеземных завоевателей. «Только британскими руками может быть исправлено британское зло», — писал он в одном стихотворении.

¹ Гимн французской буржуазной революции.

Здоровье Бернса было подточено непосильным трудом: у него развилась тяжелая форма ревматизма. Когда он уже лежал на смертном одре, торговец, которому он задолжал за сукно, подал на него в суд. У Бернса не было семи фунтов, чтобы заплатить долг, и умирающему поэту угрожала долговая тюрьма. В отчаянии он обратился с первой и последней просьбой о деньгах к Джорджу Томсону, издателю сборника шотландских песен (свои стихи Бернс посылал в сборник бесплатно). Томсон прислал ему требуемую сумму — большей Бернс бы не принял. 21 июля 1796 г. Бернс умер. Ему было только 37 лет. Через несколько дней после его смерти родился его младший сын. Его семья осталась без средств. Но за его гробом шло 12 тысяч человек: простые шотландцы хоронили своего поэта.

Буржуазное литературоведение пыталось превратить Бернса в националиста-якобита, придать его творчеству замкнуто-шотландский характер (отсюда, например, версия «о непереводемости» Бернса, блестяще опровергнутая прекрасными русскими переводами С. Маршака и Т. Щепкиной-Куперник). Его биографы часто искажали факты личной жизни Бернса. Но Бернс остается любимым поэтом не только шотландского, но и английского народа. Он дорог всему прогрессивному человечеству своей искренностью, простотой, своей любовью к труженикам и ненавистью к угнетателям.

Поэзия Бернса Творчество Бернса пронизано смелой революционностью и горячей верой в будущее. В стихотворении «Честная бедность» Бернс противопоставляет скромных честных тружеников богачам и придворной знати:

Король лакея своего
Назначит генералом,
Но он не может никого
Назначить честным малым!

Однако Бернс не ограничивается этим демократическим утверждением. Он твердо верит, что

Настанет день, и час пробьет,
Когда уму и чести
На всей земле придет черед
Стоять на первом месте.

Свое стихотворение он кончает словами:

Могу вам предсказать я,
Что будет день, когда кругом
Все люди станут братья!

Событиям французской революции посвящено стихотворение «Дерево свободы», которое было напечатано только через

40 лет после смерти Бернса. В нем Бернс одобряет казнь короля Людовика XVI и выражает ненависть и презрение к реакционной коалиции, возглавленной Англией и пытавшейся задуть молодую французскую республику:

У деревца хотел Бурбон
Подрезать корешки, брат.
За это сам лишился он
Короны и башки, брат!
Тогда поклялся злобный сброд,
Собрание всех пороков,
Что деревцо не доживет
До поздних, зрелых соков.
Немало гончих собралось
Со всех концов земли, брат.
Но злое дело сорвалось —
Жалели, что пошли, брат!

Бернс выражает надежду, что и в Британии когда-нибудь раскинет свою листву дерево свободы.

Бернс неизменно верит в народ, в его мужество, непреклонность и жажду свободы. Веселая застольная песня «Джон Ячменное Зерно», прославляющая ячмень и молодое пиво, превращается под его пером в прославление мужества и стойкости народа, в призыв к борьбе. В этом стихотворении возрождается песенная традиция эпохи крестьянских восстаний:

Трех королей разгневал он,
И было решено,
Что навсегда погибнет Джон
Ячменное Зерно.

Велели выкопать сохой
Могилу короли.
Чтоб славный Джон, боец лихой,
Не вышел из земли.
Травой покрылся горный склон,
В ручьях воды полно...
А из земли выходит Джон
Ячменное Зерно.
Все так же буен и упрям,
С пригорка в летний зной
Грозит он копьями врагам,
Качая головой.

Бушует кровь его в котле,
Под обручем бурлит,
Вскипает в кружках на столе
И души веселит.
Недаром был при жизни Джон
Отважный молодец —
Отвагу подымает он
Со дна людских сердец!

Поэзия Бернса пронизана пафосом национально-освободительной борьбы. Бернс воскрешает героические образы Роберта Брюса и Уоллеса, боровшихся в XIII веке против англичан. Он клеймит презрением правящие классы Шотландии, продавшие родную страну англичанам:

Мы сталь английскую не раз
В сраженьях притупили,
Но золотом английским нас
На торжище купили.
Но десять раз в последний час
Скажу я без утайки:
Проклятие предавшей нас
Мошеннической шайке! ¹

Множество стихотворений Бернса посвящено дружбе и любви. В них с особенной яркостью проявляется демократизм Бернса и его жизнерадостное материалистическое мироощущение. Его друзья — такие же фермеры, как и он сам, выносливые, энергичные, трудолюбивые крестьяне. Самое их веселье за кружкой пива — лишь краткий отдых после трудового дня, поэтому оно отличается той искренностью и полнотой, которых не знали в своих развлечениях пресыщенные эпикурейцы-аристократы. Героини стихов Бернса — деревенские девушки, скромные, цветущие и прекрасные. Никогда Бернс не воспевал знатных красавиц, никогда не подбирал для описания женской красоты мифологических или изысканных сравнений. Он сравнивает своих героинь с полевыми цветами. Он с гордостью говорит об их красоте, об их превосходстве над светскими дамами. В стихотворении «Босая девушка» он восклицает:

Такие ножки бы одеть
В цветной сафьян или атлас,
Такой бы девушке сидеть
В карете, обогнавшей нас!

В стихах Бернса перед читателем встают обаятельные образы простых шотландских женщин, веселых и лукавых, способных на глубокую любовь. Все эти Мери, Джин, Энни ходят в лохмотьях, работают целый день, а по вечерам выбегают на свидание в росистую рожь или отворяют дверь хижины своему возлюбленному. Любят они самозабвенно, страстно, не боясь ни проклятий церкви, ни бедности своих избранников. Стихотворения, представляющие диалоги влюбленных или монологи девушек, пронизаны лиризмом и то блещут веселым лукавством («Финдлей», «Беспокойный Вилли», «Ночной разговор»), то дышат глубокой и нежной грустью («Песня девушки», «Ты меня оставил, Джеми», «Лорд Грегори» и т. д.).

¹ «Шотландская слава».

Бернс прославляет любовь как величайшее счастье в жизни простого человека, предназначенное самой природой. Этим он бросает вызов и пуританским ханжам, громившим всякое земное чувство с церковных кафедр, и дворянски-реакционным кругам, смотревшим на крестьян как на существ низшей породы. Любовь, по словам Бернса, «для сыновей и дочерей труда и бедности имеет глубокое, серьезное значение: горячая надежда, мимолетные встречи, нежные прощания составляют самую радостную часть их существования». Не удивительно, что жизнерадостные лирические песни Бернса о дружбе и любви запоминались и пелись простыми людьми Шотландии.

В поэзии Бернса искреннее чувство часто противопоставляется материальному денежному расчету и торжествует над ним. Подруга угольщика отвергает предложение знатного лорда, наследница зажиточного фермерского дома ждет много лет и с радостью встречает своего жениха, нищего солдата. Зато горьким негодованием и насмешкой клеймит Бернс браки по расчету и тех, кто обменивает свою любовь на деньги. «За шиллинги, пенни загублена Дженни, обвенчана Дженни с глухим стариком», — говорит он в одном своем стихотворении. В другом он осуждает расчетливую Мэгги, которая

Нашла жениха, дурака и бездельника,
И сердце разбила у бедного мельника.
Был мельник хорош и в труде, и в беседе,
Отважен, как лорд, и прекрасен, как леди.
Другой был невзрачный, пустой паренек,
Да туго набит был его кошелек.¹

Жизнерадостность поэзии Бернса проявляется не только в изображении любви. Его герои не боятся смерти. Это влюбленные юноши или смелые борцы за родину; смерть их не страшит:

За морями, за холмами —
Там, где пушки мечут пламя,
Сердце воина не дрогнуло в бою,
Это сердце трепетало
Только ночью, в час привала,
Вспоминая милую свою!²

Даже приговоренные к смерти, герои Бернса не теряют бодрости:

Так весело,
Отчаянно
Шел к виселице он.
В последний час
В последний пляс
Пустился Макферсон.³

¹ «Мэгги с мельницы».

² «Маленькая баллада».

³ «Макферсон перед казнью».

Самая смерть предстает у Бернса в комическом виде в его балладе «Смерть и доктор Хорнбук». Смерть приведена в ужас и отчаяние действиями врача-самоучки и уступает ему пальму первенства: он излечивает всех, кого она собралась уничтожить, и отправляет в могилу совершенно здоровых людей своими средствами и лекарствами.

Непримиримый враг церковников, Бернс осыпал шотландских пасторов всех толков эпиграммами, комическими элегиями и сатирическими эпитафиями. Его стихотворения «Святая ярмарка» и «Молитва святого Вилли» могут быть названы образцами антиклерикальной сатиры. Против суеверия направлена и поэма «Тэм О'Шентер» (1790). Рассказывая о том, как пьяница Тэм О'Шентер погнал на шабаш ведьм и чертей в заброшенную церковь, как он пленился миловидной ведьмой Нэнни и как она, погнавшись за ним, оторвала хвост у его старой кобылы, Бернс издевается одновременно и над грозными проповедями пасторов, и над суевериями крестьян, и над «готической» литературой, пронизанной мистическими образами, повествующей о призраках и темных дьявольских силах. Привидения и злые духи изображены Бернсом в комическом плане. Грубоватый народный юмор, с которым крестьяне часто осмеивали собственные суеверия, пронизывает жизнерадостную, остроумную поэму Бернса. В годы, когда в литературе подвизались романисты типа Льюиса и реакционные поэты, эта поэма имела большое оздоровляющее значение.

Отличаясь от сентименталистов и предромантических писателей своим оптимизмом, стихийно-материалистическим восприятием мира, Бернс отличался от них и своим отношением к крестьянству. Любовь к труду, раскрытие чувств простого человека не приводили Бернса к слащавой идеализации крестьянской жизни. Правда, у него есть стихотворение «Субботний вечер поселянина» (1785), написанное в идиллических тонах. Бернс прославляет здесь патриархальный быт скромной фермерской семьи. Под отцовский кров собираются в субботу сыновья, работающие батраками на чужих фермах, дочь-служанка, молодой сосед — ее жених. Мать угощает всю семью ужином, отец читает вслух Библию, молодежь поет молитвы и народные шотландские песни.

Буржуазные литературоведы, опираясь на это стихотворение Бернса, безоговорочно относят его к сентименталистам, ставят его в один ряд с Томсоном и Греем. Но «Субботний вечер поселянина» — одно из ранних стихотворений Бернса, занимающее особое место. Здесь в значительной мере отражены воспоминания поэта о вечерах в родительском доме, о горячо любимом отце. Общий демократический пафос стихотворения несомненен: Бернс любит простых людей, их трудолюбием, честностью и видит в них оплот Шотландии. Не удивительно,

что у молодого поэта это прославление простых людей и нежное воспоминание о близких приняло характер апофеоза фермерской жизни. В других стихотворениях Бернс сумел соединить восхищение человеком из народа с социальным протестом. Он правдиво изображает жизнь крестьянина, исполненную нужды, труда и лишений.

У Бернса есть стихотворения, посвященные незначительным эпизодам, — о том, как он, идя за плугом, разорил гнездо полевой мыши, о подрезанной плугом маргаритке. Обычно эти стихотворения приводят в пример необычайной душевной тонкости и мягкости Бернса, его любви к природе. Все эти черты были присущи Бернсу, но мы можем найти их и у сентименталистов. Проявлять чувствительность и проливать слезы по поводу каждой раздавленной букашки было модно в конце XVIII века. Но Бернс, создавая эти стихотворения, думал о постоянно волновавшей его трагедии — о судьбе крестьянства. Оттого эти стихи приобрели большую искренность, теплоту и звучат гораздо серьезнее пустых чувствительных экспромтов. Бернс обращается к маргаритке, но говорит и думает о людях, об их и своей печальной участи:

Одетый в будничный наряд,
Ты к солнцу обращал свой взгляд.
Его теплу и свету рад.
Глядел на юг,
Не думая, что разорят
Твой мирный луг.
Так девушка во цвете лет
Глядит доверчиво на свет
И всем живущим шлет привет,
В глуши таясь,
Пока ее, как этот цвет,
Не втопчут в грязь.

Так и бесхитростный певец,
Страстей неопытный ловец
Не знает низменных сердец,
Подводных скал,
И там находит свой конец,
Где счастья ждал.
И ты, виновник этих строк,
Держись — конец твой недалек.
Тебя настигнет грозный рок —
Нужда, недуг,
Как на весенний стебелек
Наехал плуг!¹

Та же мысль о людях, о бедняках, ежечасно оставляемых без крова, волнует его, когда он обращается к полевой мыши:

Травы, листы увядшей ком —
Вот чем он стал, твой теплый дом,
Тобой построенный с трудом.
А дни идут...
Где ты в полях, покрытых льдом,
Найдешь приют?
Ах, милый, ты не одинок:
И нас обманывает рок,
И рухнет сквозь потолок
На нас нужда.
Мы счастья ждем, а на порог
Валит беда.²

¹ «Горной маргаритке, которую я принял своим плугом».

² «Полевой мыши, гнездо которой разорено моим плугом».

Разорение крестьян, огораживание крестьянской земли превращало вчерашних фермеров в бродяг. Таким бездомным бродягам Бернс посвятил кантату «Веселые нищие» (1785). Он сочинил ее, проведя ненастный вечер в кабачке, где собрались бродяги: герои кантаты списаны им с натуры. За их веселыми песнями, за их беззаботностью скрываются тяжкие бедствия и горькие обиды. Здесь солдат, потерявший в сраженьях руку и ногу, одетый в отрепья старого мундира, никому не нужный, скитающийся по дорогам; здесь немолодая маркитантка, искренне и бескорыстно его полюбившая; здесь старая воровка, которую неоднократно топили в колоде и приговаривали к повешению. Она не может забыть первую любовь своей юности — горца Джона, казненного англичанами. Здесь и бродячий поэт. И, вопреки перенесенным невзгодам, все эти люди живут, веселятся, любят, смело проклинают угнетателей:

К черту тех, кого законы
От народа берегут!
Тюрьмы — трусам оборона,
Церкви — ханжеству приют!

Художественный метод Бернса тесно связан с традициями народного творчества. Значительное число его стихотворений («Джон Ячменное Зерно», «Макферсон перед казнью» и др.) представляет собой переработку шотландских народных песен. Роберт Бернс усилил в них мотивы борьбы и жизнерадостного свободолобия. В других случаях он создавал новые стихотворения на мотив существующих песен, иногда сохраняя при этом их припев (стихотворение «Честная бедность» и др.). Бернс вообще придавал исключительное значение музыкальному мотиву и обычно вначале подбирал мотив к своей будущей песне. Это твердое убеждение, что всякое стихотворение должно стать песней, также роднит его с безыменными народными поэтами. Необычайная музыкальность, напевность его стихов, знакомые мотивы, лежащие в их основе, способствовали их популярности в народе, и они сами становились народными песнями.

Для стихов Бернса характерно повторение припевов или просто отдельных строк или строф — все это Бернс нашел в народной песне. Иногда припев повторяется полностью («Застольная», «Макферсон перед казнью» и т. д.), иногда он изменяется от строфы к строфе, приобретая все более глубокое значение, иногда повторяется только одно слово, имеющее важный для всего стихотворения смысл. Так, в стихотворении «Дерево свободы» рифмующиеся строки оканчиваются словом «брат». Оно усложняет рифму, но придает ей своеобразную прелесть и усиливает впечатление братской солидарности и надежды на будущее. В стихотворении «Робин» настойчиво повторяется слово «Робин», замыкающее каждую строфу, этим подчеркивается

автобиографический характер и гордое, жизнеутверждающее звучание стихотворения.

В веселом, шуточном стихотворении «Финдлей» повторение имени Финдлея в середине и в конце каждой строфы и насмешливое повторение самим Финдлеем слов любимой девушки создает впечатление комического упрямства и настойчивости героя. Иногда настойчивое повторение одного слова создает протяжную, печальную мелодию, передает настроение тоски, как в грустной народной песне («Ты меня оставил, Джемми...»), иногда, наоборот, усиливает впечатление уверенности, бодрости. Таковы повторения в песне «Любовь», представляющей вариант старой солдатской песни. Это прощание с любимой перед походом, но прощание, пронизанное верой в грядущую встречу и неумирающую любовь:

Любовь, как роза, роза красная,
Цветет в моем саду.
Любовь моя, как песенка,
С которой в путь иду!
Сильнее красоты твоей
Моя любовь одна.
Она с тобой, пока моря
Не высохнут до дна!
 Не высохнут моря, мой друг,
 Не рушится гранит,
 Не остановится песок,
А он, как жизнь, бежит.

Параллелизм человеческих переживаний с образами и явлениями природы особенно характерен для Бернса. Этот параллелизм почерпнут им из народной поэзии. Мы встречаем у него сопоставления печали с зимой и ночью, радости и любви — с солнцем и весной, девичьей красоты — с полевыми цветами.

Творчество Бернса имело большое значение для развития прогрессивной английской литературы — для В. Скотта, Байрона, Джона Китса. Бернс был одним из любимых поэтов Маркса.

Шотландский народ свято чтит память своего поэта. Нет ни одного простого шотландца (даже среди безграмотных стариков), который не знал бы наизусть ряда песен Бернса. У нас его творчество хорошо известно. Его переводили многие наши поэты: М. Михайлов, Т. Щепкина-Куперник, Э. Багрицкий. Но широким знакомством с поэзией Бернса советские читатели обязаны прекрасным переводам С. Маршака. Он сумел передать и тонкую задушевность, и богатое разнообразие рифм, и самый ритм поэзии Бернса.

ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦУЗСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

ОБЩИЙ ОБЗОР

Условия
исторического
развития
Франции
в XVIII веке

В XVIII столетии западноевропейский феодализм получил третий, окончательно сломивший его удар. Французская буржуазная революция 1789—1794 годов знаменовала собой почти повсеместный переход к новой социально-экономической системе — капитализму. В предисловии к третьему немецкому изданию «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта» Маркса Энгельс писал: «Франция — та страна, в которой историческая классовая борьба больше, чем в других странах, доходила каждый раз до решительного конца. Во Франции в наиболее резких очертаниях выковывались те меняющиеся политические формы, внутри которых двигалась эта классовая борьба и в которых находили свое выражение ее результаты. Средоточие феодализма в средние века, образцовая страна единообразной сословной монархии со времен Ренессанса, Франция разгромила во время великой революции феодализм и основала чистое господство буржуазии с такой классической ясностью, как ни одна другая европейская страна»¹.

В пору раннего средневековья во Франции, раньше чем в других странах Западной Европы, формируются и получают наиболее законченное развитие все основные жанры и виды, типичные для литературы средних веков (национальный героический эпос, рыцарский роман, фábль, животный эпос, средневековая клерикальная драматургия). В XVII веке во Франции достигает наибольшего по сравнению с другими странами Европы расцвета классицизм (Буало, Корнель, Расин, Мольер).

В XVIII столетии во Франции с огромной силой, полнотой и революционной последовательностью развернулось просветительское движение, давшее миру наиболее типичные образцы просветительской художественной литературы.

«XVIII век — преимущественно французский век»², — писал Энгельс.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 258—259.

² Ф. Энгельс, Анти-Дюринг, Госполитиздат, 1931, стр. 371.

История французской просветительской литературы XVIII века есть одновременно и история ее политических, философских и социальных идей, ибо писатели-просветители были одновременно и философами, и политическими мыслителями.

Французская просветительская литература XVIII века более, чем когда-либо, была окрылена общественными идеями и более, чем когда-либо, была связана с общественной жизнью народа.

Как же складывалась политическая история Франции этого периода?

Почти на всем протяжении XVIII столетия между Англией и Францией в многолетних войнах решался вопрос о первенстве на морях и в колониях. Англия год от года усиливала свои позиции, используя или намеренно создавая конфликты на континенте и втягивая в них Францию (война за испанское наследство 1701—1714 годов, война за польское наследство 1733—1735 годов, война за австрийское наследство 1740—1748 годов, Семилетняя война 1756—1763 годов).

В начале века Франция потеряла ряд колоний в Америке (земли вокруг Гудзонова залива, Ньюфаундленд), после Семилетней войны она вынуждена была уступить Англии Канаду, колонии в Индии и даже разрушить собственный военный порт в Дюнкерке.

Войны ослабили Францию, нарушили внутреннюю экономическую жизнь страны. Государственная казна была опустошена. Народ жил в ужасающей нищете.

Внутренняя политика французского абсолютистского правительства в XVIII столетии была беспомощна, как и политика внешняя.

Государственный долг рос из года в год. Деньги катастрофически падали в цене. Государственные расходы превышали доходы в три, четыре раза. Государство неоднократно объявляло себя банкротом. А между тем двор на одни подарки и пенсии тратил ежегодно 28 миллионов ливров. При дворе множилось различные фиктивные должности. Имелась, например, должность капитана королевских собачек-левреток с весьма солидной оплатой. Некий Дюкро числился парикмахером при мадемуазель д'Артуа, умершей в трехлетнем возрасте. За это он получил пенсию в 1700 ливров. Была должность хранителя королевской трости и т. д.

Все это ложилось на плечи крестьян и немногочисленных тогда еще рабочих. Каждый земледелец ежегодно из 100 франков отдавал 80 казне, церкви и помещику. Трудящиеся массы изнывали под бременем налогов. Правительство неспособно было даже организовать сбор этих налогов и перепоручало это откупщикам, которые, купив у государства право на сбор налогов, взимали их, беспощадно грабя народ.

Три сословия Во Франции в XVIII столетии дворяне и духовенство составляли два первых сословия, которые пользовались всеми привилегиями, хотя имели в своем составе едва лишь одну тридцатую часть населения. Все остальные, а их насчитывалось около 24 миллионов (крестьяне, ремесленники и сравнительно небольшая часть торговцев и предпринимателей-буржуа), относились к категории так называемого «третьего сословия»¹.

Третье сословие не имело политических прав. Представители его не могли занимать высших военных и государственных постов. Правда, с некоторых пор правительство, понуждаемое нехваткой в деньгах, стало продавать должности, дающие право на получение дворянского звания. Это составило важную статью государственных доходов. Крупные буржуа приобрели лазейку для проникновения в среду дворянства, но даже и эти «дворяне мантии» (так назывались тогда буржуа, купившие должность вместе с дворянским званием) пользовались минимальными политическими правами.

Два первых сословия держали в своих руках основные национальные богатства. Главным источником дохода была земля. Дворяне при численности в 200 тысяч человек владели одной третью всей земли, духовенство (140 тысяч) — одной четвертой и крестьяне, насчитывавшие более 20 миллионов человек, имели лишь одну треть земли. Страна была покрыта густой сетью монастырей (813 мужских аббатств, 270 женских). Церковь собирала обильную жатву. Земли, принадлежащие монастырям, давали 125 миллионов ливров дохода в год. Кроме того, каждый крестьянин должен был ежегодно выплачивать церкви одну десятую часть урожая.

Франция была страной мелкого крестьянского хозяйства, в отличие от Англии, где составились крупные помещичьи латифундии. Крестьяне юридически были свободны. Крепостных было сравнительно немного. Однако все крестьяне находились в кабальной зависимости от феодала. Они платили своим трудом за пользование господской мельницей, виноградными пресами, скотобойнями и пр.

¹ Французский историк Тьерри называл «третьим сословием» всю нацию, за исключением дворянства и духовенства, однако следует помнить, что «третье сословие» противостояло дворянству и духовенству как господствующим сословиям лишь до революции 1789 года, когда все социальные группы, входящие в «третье сословие», стремились уничтожить феодальную систему и, следовательно, имели в известной мере общие политические интересы. В дальнейшем же различные представители этого сословия размежевались в антагонистически враждебные классы (рабочих и буржуа). Корни этого антагонизма тянутся еще к XVIII столетию, к дореволюционному «третьему сословию» (см. письмо К. Маркса и Ф. Энгельса от 27 июля 1854 года, Сочинения, т. 28, стр. 319—324).

Кроме прямых налогов, трудящееся население Франции платило обременительные косвенные налоги; наиболее тяжелым из них был налог на соль. Цена на этот продукт, необходимый для жизни человека, была непомерно высока.

Название революционных настроений Страшную картину народной нищеты представляла собой Франция XVIII столетия. По стране бродило около 1,5 миллиона нищих. Цифра огромная, если сопоставить ее с общей численностью населения. В 1739 году герцог Орлеанский показал королю хлеб, выпеченный из травы, заявив, что в его графстве в Турени уже год крестьяне питаются таким хлебом. Крестьянство было доведено до отчаяния. Волна восстаний прокатилась по Франции.

Вначале страну потрясло организованное выступление северных крестьян на юге Франции, вошедшее в историю под названием восстания камизаров (рубашечников), жестоко подавленное в 1705 году. Более четырехсот деревень было сожжено.

Во Франции в XVIII столетии создавался уже рабочий класс, еще немногочисленный (в 1788 году рабочих насчитывалось около 200 тысяч человек).

Рабочие мануфактур, мелкие ремесленники, подмастерья, ученики, испытывающие двойной гнет экономической эксплуатации и полукрепостной зависимости от хозяев и мастеров, жили и трудились в невероятной тяжелой обстановке, работая по 14—16, а то и по 18 часов в сутки, получая гроши.

Рабочие протестовали. В 1744 году происходила стачка лионских ткачей. Были восстания рабочих в городе Невере. В Лионе с 1752 по 1786 год было шесть стачек.

События предвещали революцию.

Проницательные люди той поры это понимали. Старейший Вольтер, не доживший до революции, предсказал ее. Он писал в одном из своих частных писем: «Все, что происходит вокруг меня, бросает зерна революции, которая наступит неминуемо, хотя я сам едва ли буду ее свидетелем.

Французы почти всегда поздно достигают своей цели, но, в конце концов, они все же достигают ее. Свет распространяется все больше и больше; вспышка произойдет при первом случае, и тогда поднимется страшная сумятица. Счастлив тот, кто молл: он еще увидит прекрасные вещи»¹.

То же писал в 1751 году друг Вольтера д'Аржансон: «Смута может смениться бунтом, а бунт может превратиться в полное восстание: выберут настоящих народных представителей, а у

¹ Вольтер, Письмо к маркизу Шовелену от 2 апреля 1764 г. Voltaire, Oeuvres complètes, v. XII, P., 1857, p. 461.

короля и его министров отнимут возможность безнаказанно вредить народу».

В городах Франции медленно, но последовательно развивалась промышленность. Париж с его производством предметов роскоши, Лион с текстильными предприятиями, Марсель и многие другие города превратились в крупные промышленные центры. Предприниматели-буржуа проникли и в деревни, арендуя у феодалов землю, организуя хозяйство на основе товарного производства. Выделились винодельческие районы на юге Франции.

Денежные отношения проникали во все отрасли хозяйства, а внутреннего рынка еще не существовало. В стране между отдельными областями были установлены с незапамятных времен таможенные границы, до крайности затруднявшие торговлю. При вывозе товара из одной провинции в другую нужно было платить таможенные пошлины, а это увеличивало стоимость товара. Современники подсчитывали, что дешевле было доставить товар из Америки во французский порт, чем от французского порта до Парижа.

Старая система сеньеральных повинностей, феодальных ограничений и регламентаций, таможенных барьеров ставила непроходимую преграду мощному напору развивающихся производительных сил общества. Буржуазия, которой феодальные порядки мешали наживаться, роптала.

Знаменитый английский агроном Артур Юнг, посетивший Францию в 80-х годах XVIII столетия, был поражен той картиной бесхозяйственности и экономического застоя, которая открылась его глазам, как только он переплыл Ламанш. Пустовали огромные земельные массивы, зарастали бурьяном плодороднейшие земли, а между тем в стране ощущался острый недостаток хлеба и цены на хлеб были непомерно высоки. Самыми частыми судебными процессами были процессы о разграблении мучных лавок и булочных.

Известно, что революционная атмосфера создается тогда, когда производительные силы не могут дальше развиваться при существующей системе производственных отношений. Именно так произошло в предреволюционной Франции. Штурвал экономической жизни как бы остановился, не в силах повернуть вязкую тину феодальных отношений. Вот что писал в своем путевом дневнике Артур Юнг: «5 сентября 1788 года. Монтобан... Треть той земли, которую я видел в этой провинции, была не возделана и почти вся остальная часть в жалком состоянии». Таких наблюдений немало в дневнике Юнга. Английский путешественник, один из передовых людей времени, смутно догадывался о причинах экономического застоя в стране. «Каким ужасным обвинением против королей, министров, парламентов и штатов выглядят миллионы непроставленных к делу людей, обре-

ченных на голод и праздность отвратительными принципами деспотизма и не менее отвратительными предрассудками феодального дворянства»¹, — пишет он.

Все классы общества были недовольны существующим порядком, даже господствующий класс, дворянство, которое видело, как нищали когда-то богатые знатные фамилии, как оскудевали древние феодальные поместья и золотые запасы сосредоточивались в руках финансистов из «третьего сословия». Дворянство всемерно стремилось упрочить свои позиции, оно в стародавних временах искало для себя образец жизненного уклада.

Необходимость революции назревала. Только она могла разрешить экономические, социальные, политические и культурные проблемы, вставшие тогда перед обществом. И революция, завершившая во Франции длительную историю феодализма и положившая начало господству буржуазии, произошла в 1789 году.

Революционному взрыву предшествовала долгая, напряженная борьба в области идеологии.

Дворянство опиралось не только на штыки своей армии и полиции, судейско-чиновничий аппарат и юридическое закрепление своих имущественных и правовых привилегий; оно использовало авторитет церкви в закабалении трудящихся.

**Католическая
церковь
во Франции
как оплот
феодализма**

Церковь была оплотом феодализма. Она являлась «...наиболее общим синтезом и наиболее общей санкцией существующего феодального строя»², — по определению Энгельса. Именно поэтому с ней считались господствующие классы.

Абсолютный монарх не всегда решался противоречить церковным предписаниям, ибо видел в них огромную силу, необходимую ему для поддержания власти. Передовые люди XVIII столетия это прекрасно понимали. Поль Гольбах в своей книге «Разоблаченное христианство» писал: «Религия — это искусство одурманивать людей с целью отвлечь их мысли от того зла, которое причиняют им в этом мире власть имущие. Людей запугивают невидимыми силами и заставляют их безропотно нести бремя страданий, причиняемых им видимыми силами; им сулят надежды на блаженство на том свете, если они примирятся с своими страданиями в этом мире»³.

Церковь была жестока со всеми теми, кто представлял для нее опасность. Огнем и мечом подавляла она народный протест, выливавшийся в форме ересей. Она тормозила развитие

¹ Artur Young, Voyages en France pendant les années, 1787, 1888, 1789., P., 1866, I, p. 148—149.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 7, стр. 361.

³ Гольбах, Разоблаченное христианство, М., 1936, стр. 336.

науки, выступала против материалистической философии, в которой нуждались растущие производительные силы общества. Церковь, следовательно, как и вся феодальная система, тормозила общественное развитие, являлась оплотом реакции.

В XVIII веке во Франции широкою сеть своих опорных пунктов разбросал монашеский орден иезуитов (Общество Иисуса). Основанный в XVI столетии испанским дворянином Игнатием Лойолой, орден иезуитов вскоре организовал сеть своих филиалов по многим европейским странам. Иезуиты открыли во Франции учебные заведения для аристократической молодежи и поставили себе целью соответствующее воспитание господствующего класса. Иезуиты возвели в принцип подлость, вымогательство, предательство и шпионаж.

**Защитники
феодализма** Французские дворяне в XVIII столетии в массе своей цеплялись за принцип абсолютизма, хотя в ряде случаев понимали бездарность политики двора. Аристократ Реньо, близко знавший Людовика XV и оставивший весьма отрицательный портрет его, тем не менее заключил в своих мемуарах: «Есть один государственный закон, освященный во все века законом божеским, это — обязанность уважать государя даже тогда, когда он творит зло вверенному ему народу».

Адвокат и политический писатель Ленге, яростный противник просветителей, особенно Вольтера, призывал возвратиться к тем временам феодализма, когда не было еще централизованного в общегосударственном масштабе самодержавия, когда не было буржуазии и неукоснительно господствовало крепостничество.

Защитник средневекового мракобесия, Ленге особенно противился идее просвещения широких масс, с которой выступили передовые люди той поры. Он предупреждал господствующий класс: не вздумайте просвещать народ! Пока он знает только одно, что у него есть руки; все погубило, если он узнает, что у него, кроме того, есть и разум, заявлял он.

Как ни сильна была еще католическая церковь, оплот феодализма, каким крепким ни казался государственный аппарат (армия, полиция, суд), стоящий на страже старого, отживающего, как ни усердствовали идеологи реакции — новое неудержимо росло и заявляло о себе.

Основная масса народа была на стороне здравого, разумного и полезного. В народе постоянно живет всепобеждающий, полный неиссякаемых созидательных сил здравый смысл. Поэтому все передовое, несущее обществу пользу и благо, рождается в народе, от его потребностей исходит, к нему обращается.

В этом заключается смысл народности всех могучих культурных движений.

Французские просветители XVIII века — поборники революционного прогресса

Революционное движение, несущее на своих знаменах идею прогресса, возглавили во Франции просветители. Их так назвали потому, что они ратовали за развитие науки, знаний, культуры, образования в широких народных массах. «Великие люди, которые во Франции просвещали головы для приближавшейся революции»¹, —

назвал их Энгельс.

Действительно, Монтескье, Вольтер, Руссо, Дидро, Гольбах, Гельвеций и другие сформулировали общепонятным языком историческую задачу, вставшую перед обществом, облекли смутные догадки и чаяния своих современников в достаточно стройные революционные теории.

Широкое умственное движение, вошедшее в историю под именем Просвещения, росло и крепло вместе с нарастанием революционной ситуации во Франции. Чем более назревала необходимость революционного переворота в обществе, тем громче раздавался голос просветителей, призывавших к свершению революции, тем внятнее этот голос протеста был широчайшим народным массам.

В совершении общественного переворота нуждалась французская буржуазия, она первая и воспользовалась плодами этого переворота.

Но в революции нуждались в большей степени трудящиеся массы деревни и города, на плечи которых ложились тяготы экономического застоя страны. Поэтому буржуазия выступала от имени всего народа, и, создавая иллюзию всеобщего благоденствия, которое якобы должно наступить после революции, она использовала грандиозные революционные силы трудящихся масс.

Просветители были идеологами буржуазии в период подготовки революции 1789 года, «вожаками буржуазии», как назвал их В. И. Ленин².

Первый период французского Просвещения На пороге XVIII века первые симптомы великого движения, долженствующего в скором времени захватить лучшие умы Франции, проявились в творчестве Лесажа. Критика феодализма прозвучала в знаменитой комедии «Тюркаре», в сатирическом романе «Хромой бес» (1707).

В первой трагедии Вольтера «Эдип» (1718) уже был поставлен под сомнение авторитет церкви, оплота феодализма. Монтескье философским романом «Персидские письма» заложил

¹ Ф. Энгельс, Анти-Дюринг. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 16.

² См.: В. И. Ленин, Сочинения, т. 2, стр. 473.

основы Просвещения, поставив на обсуждение общественности важнейшие политические, социальные и философские проблемы времени.

Далее, в течение почти 30 лет, знамя Просвещения несет Вольтер, пока в середине века на помощь ему не подоспеют молодые таланты, могучая когорта революционеров, которая, признав Вольтера своим учителем и вождем, в ряде вопросов значительно опередит его.

Второй период французского Просвещения В 1748 году выходит из печати главный труд Монтескье «Дух законов», одновременно с первым сочинением Мабли «Публичное право в Европе».

Двумя годами раньше Кондильяк напечатал знаменитый философский трактат «Очерк об источниках человеческого познания».

В 1746 году опубликовал свое первое сочинение Дидро, в 1749 году в печати выступил Бюффон («Естественная история», т. I).

Через год появилось первое сочинение Руссо «Рассуждение о науках и искусствах».

В 1751 году Дидро и д'Аламбер публикуют проспект «Энциклопедии» и приступают к ее изданию. А там включаются в борьбу Гольбах («Разоблаченное христианство», 1756), Гельветий («Об уме», 1758) и многие другие противники феодализма. Просветители развернули свои главные силы и сомкнутым строем повели атаку против феодализма.

Талантливые пропагандисты нового мировоззрения, они выступили на штурм прежде всего идеологических основ феодализма. «Религия, понимание природы, общество, государственный строй — все было подвергнуто самой беспощадной критике; все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него»¹, — писал о них Энгельс.

Просветители создали эпоху в истории общественной мысли Франции, ее общественного движения, в истории ее культуры. Идею просвещения пропагандировали в своих произведениях творцы непревзойденных художественных ценностей: выдающийся скульптор Фальконет, создатель бессмертного творения — памятника Петру I на Неве, в Петербурге; драматург Бомарше, композитор Гретри, художники-живописцы Грёз и Шарден.

¹ Ф. Энгельс, Анти-Дюринг. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 16.

Универсальность общественной деятельности просветителей

Просветители были разносторонне образованны и проявили свои недюжинные способности в самых различных областях культуры. Можно сказать без преувеличения, что все отрасли человеческих знаний были охвачены их пытливым и ясным умом, во всех отраслях знаний они сумели сказать новое слово: Вольтер был поэтом, историком, непревзойденным мастером сатирической философской повести, драматургом, философом, ученым-математиком; Дидро — драматургом, великолепным новеллистом, философом, теоретиком искусства, музыкальным критиком, знатоком живописи; Руссо — мастером художественной прозы, политическим мыслителем, композитором. Одаренным математиком был д'Аламбер. В области естественных наук подвизались Бюффон и Ламетри, в политической экономии Тюрго, в юридических науках Монтескье, написавший к тому же философский роман «Персидские письма».

Вольтер, Дидро, Гольбах, Гельвеций подвергли научной критике канонические книги христианской церкви. Просветители многое сделали в области педагогической науки, которая особенно их интересовала в связи с тем огромным значением, какое они придавали роли воспитания в общественной жизни. Наибольшей известностью пользуется педагогический роман Руссо «Эмиль».

Такая универсальность деятельности просветителей позволяла им организовать грандиозное издание свода наук, искусств и ремесел — знаменитой «Энциклопедии».

Просветительская «Энциклопедия» Дидро — главный редактор и поистине создатель «Энциклопедии» — сумел мобилизовать умы Франции той поры вокруг этого многотомного издания, собравшего всю мудрость веков. От больших статей до мелких справочных заметок — все в «Энциклопедии» просветителей было проникнуто идеей штурма отжившей, насквозь прогнившей феодальной системы, все звало вперед.

«Энциклопедия» издавалась в течение 30 лет¹. Несколько раз абсолютистское правительство пыталось задуть начатое дело; д'Аламбер, затравленный церковью и правительством, не выдержал напряжения борьбы и отошел от руководства изданием. Дидро один довел дело до конца. В издании «Энциклопедии» участвовали все просветители: Руссо писал статьи о музыке, Тюрго — о политэкономии, Бюффон — о естественных науках. Статью «Разум» написал Вольтер. Монтескье дал ин-

¹ Семнадцать основных томов в 1751—1765 годах, одиннадцать дополнительных томов — до 1771 года, еще пять томов в 1776—1777 годах и в 1780 году два тома указателей.

тереснейшую работу по эстетике (статью «Вкус»). По вопросам религии писал Гольбах.

«Энциклопедия» просветителей, конечно, отличается от наших современных энциклопедий. Это скорее огромное коллективное литературно-публицистическое, полемическое произведение, чем научный справочник в прямом смысле. Сами материалы «Энциклопедии» просветителей свидетельствуют о том, что не было заранее подготовленного и научно обработанного словника с точным расчетом количества строк, столбцов и пр. в зависимости от важности и значения слова, как это делается в настоящее время при подобных изданиях. Поэтому современному читателю покажется странным, что для слова «Европа» «Энциклопедия» выделила один столбец (т. VI), а рядом термин «Военные эволюции» (*Evolutions militaires*) занял несколько страниц (169—207), что многие важные слова вообще не объяснены: нет, например, статьи о Шекспире.

В ряде случаев материалы, приведенные к «Энциклопедии», не соответствовали даже тогдашнему уровню науки; таковы, например, сведения о России.

Нужно учитывать трудности работы немногочисленных редакторов, не имеющих ни соответствующего штата работников, ни достаточного количества добросовестных авторов. «У вас плохие солдаты при хороших генералах», — писал Вольтер д'Аламберу.

Редакторы иногда сознательно печатали материалы, противоречащие их собственным взглядам (главным образом по вопросам религии и богословия). Для этого они приглашали в качестве авторов самих духовных лиц. Так, например, в «Энциклопедии» долгое время писал по вопросам религии некий аббат Малле, о статьях которого Вольтер говорил, что его «тошнит от чтения их». Дидро и д'Аламбер во вступлении к IV тому «Энциклопедии» специально декларировали свой принцип: «Мы готовы даже допустить печатание противоположных по точке зрения статей на одну и ту же тему, если вопрос этого заслуживает». Они так и поступали: печатали длинную, тошнотворно скучную богословскую статью, а рядом помещали какой-нибудь анекдот о чудесах, смехотворную историю о святых или иронический каламбур по поводу христианской догмы. Читатели, конечно, проходили мимо рассуждений смиренномудрого аббата, зато читали, запоминали и передавали другим какой-нибудь хлесткий антицерковный анекдот.

Замысел энциклопедистов, бесспорно, был разгадан правительством и духовенством. Недаром злейший враг Вольтера и просветителей журналист Фрерон писал о редакторах «Энциклопедии»: «Это опасные волки, перерядившиеся в овец».

Просветители штурмовали феодальную систему и готовили буржуазную революцию. В пределах этой исторической задачи

они действовали единым фронтом: всем им одинаково было ненавистно старое общество, погрязшее в предрассудках реакционного средневековья, все мечтали, надеялись, верили, что оно будет заменено новым.

**Продолжение
великих
традиций
гуманистов
XVI века**

Решая эту историческую задачу, просветители опирались на культурное наследие своих прямых предшественников — гуманистов эпохи Возрождения. Многие вопросы, затронутые просветителями, уже ставились и освещались гуманистами XVI столетия. Просветители продолжали их борьбу с церковью, фанатизмом, средневековой схоластической наукой; они, как и гуманисты Возрождения, подняли на огромную высоту понятие человеческой личности, призвали к физическому и духовному раскрепощению ее. Даже Руссо, противник атеизма, склонявшийся к идеалистическому истолкованию явлений природы, выступал вместе со всеми просветителями против христианской религии и церкви, ибо видел в христианской догме попрание всех человеческих прав на свободу, равенство и счастье на земле.

Любовь ко всему земному, реальному в противовес аскетическим идеалам средневековья, ориентация на материалистическую философию в противовес мистике и идеализму, проповедуемым церковью, были свойственны как гуманистам Возрождения, так и просветителям XVIII века. Просветители проявили интерес к педагогическим вопросам, продолжая и в этом линии гуманистов. Роман Руссо «Эмиль» тесно связан с педагогическими идеями Рабле, наглядно представленными в сатирической эпопее «Гаргантюа и Пантагрюэль», хотя, бесспорно, педагогическая программа Рабле монументальнее и шире программы Руссо.

Просветители, как и гуманисты, были искренни и честны. Они горячо верили в свои иллюзии, в возможность идеального гармонического социального устройства при сохранении в силе принципа частной собственности. Жизнь еще не могла открыть им глаза, показать тщетность их упований и надежд.

Просветители действовали единым фронтом, когда дело шло о ликвидации феодализма, но за пределами этой исторической задачи пути их расходились. Они спорили и подчас доходили до открытой вражды.

Вольтер, прочитав трактат Руссо «Рассуждения о неравенстве», оставил на полях книги пренебрежительную надпись: «...философия оборванца, который хотел бы, чтобы бедняки ограбили богатых».

Руссо, со своей стороны, прочитав поэму Вольтера «О гибели Лиссабона», выступил со всей резкостью против материалистической философии: «Все тонкости метафизики не заставят меня

ни на единый миг усомниться в бессмертии души, в благодати провидения. Я чувствую их, я в них верю, я их хочу, я на них надеюсь, я буду защищать их до последнего вздоха»¹.

Разногласия между просветителями были обусловлены во-все не их личными взаимоотношениями, симпатиями или антипатиями друг к другу. Корни этих разногласий были глубже.

Против феодального строя выступало все «третье сословие», а оно, как было уже сказано, включало в себя буржуазию, крестьян и рабочих.

Крестьяне и особенно рабочие готовы были пойти на самые радикальные преобразования общества, буржуазия же требовала умеренных реформ.

Буржуазия была неоднородна, как неоднородно было и крестьянство, из среды которого уже выделилась значительная прослойка кулачества.

У буржуазии была своя аристократия, крупные финансовые магнаты, откупщики, банкиры, которые тесно были связаны с правящими сословиями, покупали себе дворянские титулы, ссужали деньгами королевский двор и охотно пошли бы на компромисс с дворянством, подобно тому как это сделала английская буржуазия в XVII столетии. Показательна в данном случае биография Неккера, который, приехав из Швейцарии во Францию небогатым человеком, вскоре накопил огромное состояние и стал даже министром финансов в правительстве Людовика XVI.

К финансовым тузам примыкали крупные промышленники и купцы, среди которых были люди с миллионным состоянием (имущество купца Лежандра в Руане оценивалось в 5 миллионов ливров).

Все «третье сословие» в целом нуждалось в ликвидации феодальных установлений: сословных привилегий, таможенных барьеров, цеховых регламентаций, крепостничества. Здесь все социальные группы «третьего сословия» действовали единым фронтом. Что же касается задач, стоящих за пределами названных целей, то различные группы «третьего сословия» вступали по поводу их разрешения в непримиримые противоречия.

Не удивительно, что тот же Неккер в годы революции, когда революционные события развивались по восходящей линии, стремился «ввести революционное движение в тихое русло реформы», хотел, по выражению Маркса, тяжкую болезнь «исцелить розовым маслом»². В то же время Робеспьер, Сен-Жюст, Марат, представители беднейших слоев населения Франции, требо-

¹ Руссо к Вольтеру, 18 августа 1756 года.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 5, стр. 30.

вали наиболее революционных актов и коренной ломки старого общества.

Различие интересов всех этих социальных групп, участвовавших в революции, обусловило разногласия, возникавшие в стане просветителей.

Разногласия между просветителями отражают различные интересы, которые намечались еще в предреволюционную эпоху среди представителей «третьего сословия» и обнаружались с наибольшей силой в годы революции в борьбе жирондистов и якобинцев. В годы революции было выработано два варианта буржуазной конституции. Первая конституция 1791 г., когда у власти стояла крупная буржуазия, отражала политические позиции этой крупной буржуазии, готовой пойти на компромисс с двором и аристократией. Она была создана по проектам Монтескье, стоявшего у правого крыла французских просветителей. Конституция 1793 года была создана якобинцами, последователями Руссо, наиболее радикального из просветителей.

В стане просветителей более умеренных политических взглядов придерживались Вольтер, Монтескье, Бюффон, д'Аламбер, Тюрго. Другие, связанные с наиболее демократическими слоями населения Франции (Руссо, Мабли, Морелли), шли дальше их: они поднимались уже до критики частной собственности. Жан-Жак Руссо в своем трактате «О происхождении и основах неравенства между людьми» вскрывает истинные причины гражданского неравенства, указывая на частную собственность как на основной источник всех общественных бед.

Имелись серьезные разногласия между просветителями и в вопросах философии. Наиболее последовательными материалистами были Дидро, Гольбах, Робине, доходившие до атеизма. В. И. Ленин в книге «Материализм и эмпириокритицизм» писал, что Дидро вплотную подошел «к взгляду современного материализма»¹. Между тем Руссо в философии склонялся к идеалистическому истолкованию мира.

Просветителям был свойствен исторический оптимизм. Подобно своим предшественникам, гуманистам XVI столетия, они уверенно шли вперед, смотрели в будущее открытыми глазами.

Просветители не думали о славе, о лаврах гения, о создании «извечной красоты» в искусстве. Нужды народа и запросы современности — вот что волновало их. Принцип общественной пользы клался ими в основу творческой деятельности.

Надежды просветителей не оправдались. Революция, о которой они мечтали, во имя которой трудились с таким горячим энтузиазмом, принесла благоденствие одной лишь буржуазии.

¹ В. И. Ленин, Материализм и эмпириокритицизм, Госполитиздат, М., 1951, стр. 20.

Народные массы остались в нищете и бесправии, сменилась лишь форма эксплуатации, методы закабаления стали еще более изощренными.

Однако передовая общественность последующих поколений признательно оценила их благородный труд. Французские просветители содействовали общему поступательному ходу истории, они помогли человечеству сделать гигантский шаг вперед, ибо буржуазная революция, которую они готовили, создала условия для роста пролетариата, могильщика капитализма.

Философские позиции просветителей В центре внимания французских просветителей была наука. С научных позиций они подходили к решению политических и социальных проблем. Даже сферу искусства подчинили они научному мировоззрению.

В области философии они начали с пересмотра старых философских систем метафизиков XVII столетия: Декарта, Лейбница, Мальбранша, Спинозы.

Метафизики XVII столетия разработали так называемый дедуктивный метод в философии, когда то или иное суждение о частном явлении ставится в зависимость от общих положений. Это давало простор для построения различных отвлеченных умозрительных рассуждений о потусторонних и вечных сущностях.

Такой метод в ту пору, когда наука стояла еще на очень низком уровне развития, приводил лишь к догадкам, а иногда и к фантастическим выдумкам, ибо открытие какой-либо подлинной закономерности возможно только на основании многократных опытов, отбора и изучения, сопоставления и сравнения множества единичных фактов и явлений. «Я исследую все, часть за частью, и тогда увижу, смогу ли я потом судить о целом», — писал Вольтер, определяя индуктивный метод.

Просветители отказались от дедуктивного метода и призвали философов к индуктивному изучению физического мира, его конкретных, видимых явлений. (Дидро — «Мысли об объяснении природы», Робине «О природе», Морелли «Кодекс природы», Гольбах «Система природы» и т. д.). Примером индуктивного метода в изучении природы является знаменитая «Естественная история, всеобщая и частная» Бюффона, в которой дается конкретное описание минералов, животных и человека.

Довольно общих рассуждений, умствований, отвлеченных систем: факт, реальный и неопровержимый, — вот что необходимо ученому! — говорили просветители.

«Выражаясь точно и прозаически», французское Просвещение XVIII в. и в особенности французский материализм были борьбой не только против существующих политических учреждений, а вместе с тем против существующей религии и теологии, но и открытой, ясно выраженной борьбой против метафизики XVII ве-

ка и против всякой метафизики, особенно против метафизики Декарта, Мальбранша, Спинозы и Лейбница»¹, — писал Маркс. Просветители делали шаг вперед к познанию абсолютной истины сравнительно с метафизикой XVII столетия, однако материалистическое изучение мира еще было далеко от совершенства. Они не смогли подняться от изучения отдельных, единичных фактов до уяснения взаимосвязей, общих законов природы, хотя и понимали необходимость обобщения, систематизации.

Просветители XVIII века использовали достижения философа XVII столетия Гассенди, боровшегося против метафизики своего современника Декарта. Они использовали достижения и самих метафизиков Декарта и Лейбница, в частности теорию света и тяжести, учение о физиологии животных, законы механики Декарта, стоявшего в этих вопросах на материалистических позициях.

Кроме того, французские просветители опирались на английскую материалистическую философию Бэкона и Локка, а также на научные открытия Ньютона.

«Французы наделили английский материализм остроумием, плотью и кровью, красноречием. Они придали ему недостававшие еще темперамент и грацию. Они цивилизовали его»². Французские просветители-материалисты пришли к пониманию вечности материи. «Если нас спросят, откуда явилась материя, мы ответим, что она существовала всегда», — заявлял Гольбах. Они понимали, что материя находится в вечном движении. «Все изменяется, все исчезает, только целое остается. Мир зарождается и умирает непрерывно, каждый момент он находится в состоянии зарождения и смерти», — писал Дидро.

Ограниченность материализма просветителей Однако движение материи просветители представляли себе как совершающиеся в природе перемещения вечных элементов из одного состояния в другое и обратно. Диалектические принципы движения материи им были неизвестны. Отсюда метафизичность и механистичность их материализма.

Некоторые их представления о жизни материи весьма наивны. Так, например, Гольбах полагал, что темперамент человека есть результат своеобразного сочетания жидких и твердых частиц его тела: «Каковы элементы того сочетания, из которого получается сластолюбец, честолюбец, хитрец, энтузиаст, красноречивый оратор, одним словом, человек, способный подчинить себе своих близких и заставить их содействовать своим взглядам? Это незаметные частицы его крови, это неуловимая ткань его фибр;

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 139.

² Там же, стр. 144.

это более или менее едкие соли, щекочущие его нервы; это большее или меньшее количество огненной материи, циркулирующей в его жилах»¹.

Такое наивное представление о жизни материи, о материальной сущности человека объясняется недостаточным запасом научных знаний, имевшихся в XVIII столетии в распоряжении философии.

Трудным вопросом для просветителей был вопрос о мышлении. Они пришли к твердому убеждению, что сознание — вторичное после материи явление мира. Однако механистически представляя себе жизнь материи, они и здесь делали наивный вывод, полагая, что сознание само по себе материально, что идеи, мысли материальны, что они крайне ничтожны по своим физическим размерам и потому могут помещаться в маленькой черепной коробке человека.

**Идеализм
просветителей
в области
общественных
наук**

Просветители отличались своей горячей верой в силы человека, его разум, его волю. Никогда еще до того люди так уверенно не смотрели вперед, как в эпоху Просвещения. Они провозгласили человека творцом истории, отвергая теорию церковников о божественном провидении.

История человечества представлялась им собранием нелепых ошибок и заблуждений. Это, по их мнению, происходило потому, что господствовали ложные мнения, дурные нравы, дурные понятия, насаждаемые церковью и деспотическим правительством. «Необходимо переделать человеческое общество», — думали они и считали, что это могут и должны сделать сами люди. Для этого нужно вооружить их разумом, просветить их, дать им в руководители «философа на троне». Общество, освобожденное от предрассудков и варварства, само установит необходимые для всеобщего блага учреждения. «Мнения правят миром, — говорили они, — следовательно, нужно вооружить людей правильными идеями». И эти правильные, плодотворные идеи они хотели нести в народ.

Просветители чрезмерно преувеличивали силу идей. Они полагали, что идеи могут сделать чудеса в общественном устройстве, произвести переворот в сознании людей, а вслед за тем и в материальной жизни общества. Просветители вступали здесь на идеалистический путь. «Общественное бытие определяет общественное сознание» — этот основополагающий закон Маркса не был и не мог быть ими открыт. Слишком неразвиты были еще общественные науки. Просветители представляли себе взаимоотношения бытия и сознания как раз в обратном порядке: они полагали, что общественное сознание определяет собой экономическое и социальное развитие.

¹ Гольбах, Система природы, ГИЗ, М., 1924, стр. 190.

Это послужило причиной многих заблуждений просветителей. Первым из таких заблуждений была вера в идею просвещенной монархии. Достаточно поставить во главе государства монарха-философа, человека, воспитанного на идеях просвещения, и все социальные конфликты будут разрешены, — так полагали просветители.

Материалист и атеист Гольбах наивно, идеалистически рассуждал: «Велением судьбы на троне могут оказаться просвещенные, справедливые, мужественные, добродетельные монархи, которые, познав истинную причину человеческих бедствий, попытаются исцелить их по указаниям мудрости».

Вольтер в письме к прусскому королю Фридриху II излагал свою точку зрения следующим образом: «Поверьте, что истинно хорошими государями были только те, кто начал, подобно вам, с усовершенствования себя, чтобы узнать людей, с любви к истине, с отвращения к преследованию и суеверию. Не может быть государя, который, мысля таким образом, не вернул бы в свои владения золотой век».

Вера в идею просвещенной монархии, просветители хотели показать своим современникам наглядные примеры осуществимости и правоты этой идеи. Они поддерживали связь с коронованными особами, не скупясь на похвалы и лестные эпитеты, и подчас закрывали глаза на их пороки, недостатки, не желая расставаться с излюбленной теорией.

Просветители прославляли имя Екатерины II. «Дидро, д'Аламбер и я создаем вам алтари», — писал ей Вольтер. «В Париже нет ни одного честного человека, ни одного человека, наделенного душой и разумом, который не был бы поклонником вашего величества», — писал ей Дидро.

Не нужно думать, что просветители так были ослеплены Екатериной, что не замечали ни ее недостатков, ни пороков ее царствования, что они слепо верили ее сообщениям о народном благоденствии в России. Однажды Вольтер писал д'Аламберу о Екатерине II: «Надо сознаться, что философия не может похвалиться такими ученицами. Но что делать? Приходится любить и жаловать друзей со всеми их недостатками». Идеализированная ими «просвещенная» русская государыня должна была являть наглядный образец, подтверждающий «правоту» их теории.

Просветители действовали в данном случае как восторженные мечтатели. Ни тени корысти не было в их лестных письмах к вельможам и венценосным особам. Поистине с детской восторженностью верили они в возможность и осуществимость своей мечты. «Он придет, он придет когда-нибудь, тот справедливый, просвещенный, сильный человек, которого вы ждете, потому что время приносит с собою все, что возможно, а такой человек возможен», — писал Дидро.

Не все просветители, однако, были сторонниками идеи просвещенной монархии.

Руссо определенно высказывался за республику, но и он не исключал возможности просвещенной монархии при идеальном государственном устройстве.

С другой стороны, Вольтер также не отвергал республиканской формы государства. Он даже написал в 1765 году специальное сочинение «Республиканские идеи».

Теория «естественного человека»

Глубоко ошибочна теория просветителей о так называемом «естественном человеке». По их представлению, существуют две категории человеческой личности. Личность, созданная природой, живущая по ее законам в постоянном, непосредственном общении с ней, и личность, сформировавшаяся в обществе, полном самых страшных пороков.

Отсюда возникала задача — вернуть человека к природе, ее естественным законам.

Такого взгляда придерживались все французские просветители. Наиболее четко эту теорию выразил Руссо, отвергая какие бы то ни было положительные стороны цивилизации, видя в ней лишь истоки всех пороков общества и отдельного человека. В своей запальчивости Руссо доходил даже до отрицания необходимости интеллектуальной деятельности человека. «Если природа положила нам быть здоровыми, то я решаюсь почти утверждать, что состояние размышления есть состояние, противное природе, и что человек, который размышляет, есть существо испорченное», — писал Руссо в сочинении «О происхождении неравенства среди людей».

Отрицание необходимости для общества наук, искусств, развития общественной мысли противоречило основным принципам Просвещения. Поборники разума и прогресса, просветители никак не могли согласиться с этим, и Вольтер первый дал Руссо жестокую отповедь. Когда Руссо прислал ему свой трактат «Рассуждение о науках и искусствах», Вольтер написал ему: «Никто еще не употребил столько ума, чтобы изобразить нас животными: когда читаешь ваше сочинение, то зажигаешься желанием поползть на четвереньках. Но вот уже более шестидесяти лет, как я отстал от этой привычки и, к несчастью, чувствую, что мне уже невозможно к ней возвратиться». Вольтер оставил на полях сочинений Руссо самые язвительные замечания.

Критикуя Руссо, Вольтер тем не менее отдал дань теории «естественного человека» в своей повести «Простодушный».

Ошибочность этой теории заключается в непонимании неразрывной связи человека и общества, в непонимании того факта, что не может быть морали «естественной», данной от природы, как не может быть врожденных идей.

**Требование
гражданской
свободы и
гражданского
равенства**

Просветители провозгласили идею свободы и равенства, и эти призывы были написаны на знаменах буржуазной революции 1789 года. Практически буржуазия понимала под ними свободу торговли и развития частной предпринимательской инициативы, свободу от таможенных барьеров, от утеснительных экономических регламентаций, наконец, освобождение трудящихся масс от сеньериальных повинностей, иначе говоря, освобождение рабочей силы от феодальных внеэкономических закреплений. Последнее было нужно буржуазии для свободной купли рабочей силы на рынке труда, для постоянного пополнения этого рынка труда гонимым голодом и нуждой рабочим людом.

Под «равенством» буржуазия понимала всего лишь отмену дворянских привилегий и допуск буржуазии на правах господствующего класса ко всем командным постам в государстве. Эту практическую задачу буржуазия и разрешила в годы революции.

Просветители были, конечно, далеки от предвидения этого. Они искренне мечтали о равенстве и свободе народа. Однако в эти многообещающие слова они вкладывали весьма туманные понятия. Никакого четкого определения, что следует понимать под равенством и свободой, они не дали.

Вольтер в «Мыслях об общественном управлении» писал: «Быть свободным, значит — не зависеть ни от чего, кроме закона».

В таком понимании свободы — широкий простор для самых различных толкований. Конечно, Вольтер имел в виду не закон феодального общества, закон деспотизма и тирании, а закон общества, основанного на принципах следования велениям природы, но и эти «естественные законы» понимались просветителями наивно и весьма нечетко.

Буржуазия поддерживала идею свободы, провозглашенную просветителями. Захватив власть, она даже законодательно закрепила эту идею. Действительно, буржуазный строй формально дал народу свободу. Каждый обрел право распоряжаться своей личностью. Никто не мог силой заставить человека работать на другого, так по крайней мере гласит буржуазный закон. Но взамен палки и кнута — орудий принуждения, действовавших при феодализме, — буржуазия обратила против рабочего более грозное оружие — страх голодной смерти. Буржуазный закон предоставил рабочему свободу выбора между рабским трудом на капиталиста и голодной смертью.

Свобода может быть реальной только в том случае, если не будет частной собственности на средства производства, если не будет материальной базы для эксплуатации человека человеком. Этого как раз и не постигали просветители.

**Отношение
просветителей
к праву
частной
собственности**

Никто из просветителей не решился посягнуть на принцип частной собственности. Наиболее передовые из них доходили до понимания того, что причиной всех социальных бед является частная собственность и что неравное распределение богатств среди членов общества есть величайшая из всех социальных несправедливостей.

Руссо в трактате «О происхождении неравенства среди людей» бичевал богачей и туенядцев и выражал сожаление по поводу того, что в незапамятные времена, когда первый человек огородил клочок земли и заявил: «Это мое!», никто не посмел разметать ограду и ответить: «Плоды принадлежат всем, а земля никому». От скольких преступлений, войн, бедствий и ужасов отвратил бы человеческий род этот мудрый смельчак, рассуждал Руссо.

Но и Руссо все-таки не нашел в себе достаточно мужества, чтобы объявить о необходимости уничтожения частной собственности, как о самой насущной задаче человечества.

Его последователь аббат Мабли высказал несколько смелых мыслей в этом направлении. Он утверждал, что пока существуют классы, пока существует неравенство, неизбежно будет существовать борьба классов, и какой бы порядок ни устанавливался в государстве, не может быть такого положения, чтобы все были довольны, ибо нельзя убедить бедного, что он счастлив, когда на его глазах другие, неизвестно по каким причинам, пользуются всеми благами жизни. Наилучший порядок, по мысли Мабли, — всеобщее имущественное равенство. Но оно недостижимо, как думает он, ибо сильный никогда не откажется от своей власти, богатый — от своего состояния.

Мабли наивно предлагал законодательным путем обуздать одну из наиболее страшных страстей человеческих — жадность, издав законы против роскоши, чтобы не было смысла накапливать богатства («О правах и обязанностях гражданина»).

В годы революции вождь якобинцев Робеспьер, проводя в жизнь программу Руссо, будучи наиболее последовательным сторонником радикальных выводов просветительской мысли, считал уничтожение частной собственности невыполнимой задачей и мечтал лишь об ослаблении поляризации богатства, наивно призывая к «уважению» бедняков.

«Конечно, без революции можно было доказать вселенной, что чрезвычайная неравномерность в распределении богатств является источником многих бедствий и преступлений: но это несколько не уменьшает нашего твердого убеждения в том, что равенство имущества — только химера... Гораздо важнее заставить уважать бедность, чем уничтожить богатство»¹, — говорил Робеспьер.

¹ М. Robespierre, *Oeuvres*, v. I, p. 168—169.

Все просветители, несмотря на различия, разделявшие их во взглядах на частную собственность, сходились в одном, что нельзя посягать на принцип частной собственности. Это было для той поры вполне естественно. Человечество всегда ставит перед собой реальные, посильные задачи и ставит их тогда, когда достаточно уже созрели условия для их разрешения. В те времена, когда жили просветители, задача отмены частной собственности была преждевременной. Для этого не было еще реальных предпосылок. В данном случае можно лишь отметить, что просветители не проявили достаточной исторической прозорливости, ошибочно полагая, что никогда человечество не сможет уничтожить этот бич неравенства распределения богатств.

Эстетические теории просветителей Французские просветители далеко двинули вперед эстетическую мысль. Они много писали по вопросам эстетики. Монтескье подготовил для «Энциклопедии» статью «Вкус» (она была опубликована после смерти философа). Вольтер изложил свои эстетические взгляды в поэме «Храм вкуса». В его «Философском словаре» значительная часть статей посвящена теории искусства. Кроме того, ценнейшим наследием эстетической мысли Вольтера являются его предисловия к драматическим произведениям, а также высказывания в письмах. Крупнейшим теоретиком искусства является Дидро, автор «Салонов», «Парадокса об актере» и других произведений.

По вопросам теории искусства писали Руссо, Гельвеций, Бомарше и другие.

Просветители ставили перед собой практические цели: воздействовать на умы и подвигнуть их на свершение социальных преобразований. Искусство представлялось им наиболее действенной формой борьбы против феодализма. Они сами указали на подчиненную роль своего творчества, несколько не огорчаясь этим обстоятельством, а, наоборот, подчеркивая его. «Мы все солдаты государства. Мы на службе у общества. Мы станем вимса дезертирами, если покидаем его», — писал Вольтер. «Надо давать отчет о своих талантах», — призывал Дидро. Отсюда основным принципом просветительской эстетики было требование активного вмешательства художника в общественную жизнь. Художник не только бытописатель, он — судья, он карает преступников на троне, угнетателей-тиранов, он возвеличивает и прославляет нравственную доблесть народа.

Искусство должно иметь просветительские цели, разоблачать ложь церкви, сказки попов, рассеивать суеверия, выкорчевывать закоренелые предрассудки, религиозный фанатизм, нетерпимость, чувство национальной розни и воспитывать гуманистические идеалы, уважение к бедняку, сознание равенства людей перед великой матерью-природой, любовь к свободе.

Просветители выступили основателями новой эстетики, закладывая основы демократического искусства. Не к отвлеченным, умозрительным идеалам вечной и абсолютной красоты должен стремиться художник, а к правдивому изображению реальной жизни сословий. Просветители ввели в литературу в качестве положительного героя нового человека, не имеющего дворянских титулов и богатства. Бедный учитель Сен-Пре в романе Руссо «Новая Элоиза», слуга Жак в повести Дидро «Жак-фаталист», Кандид в одноименной повести Вольтера, наконец, Фигаро в знаменитой драматургической трилогии Бомарше — все это люди из народа, страдающие от произвола титулованных особ.

Просветители выступили с резкой критикой теории и практики дворянского искусства XVIII столетия. Классицизм, породивший в XVII столетии таких гигантов, как Мольер, Корнель, Расин, теперь, в период кризиса абсолютизма и всей феодальной системы, не мог уже сохранять своих прежних позиций в искусстве. Во второй половине XVIII столетия во Франции широко распространен так называемый стиль рококо. Легкие, фривольные стихи, эротические поэмы, картины Буше, затейливые узоры архитектурных украшений тешили сердца аристократов той поры. Просветители с негодованием отвергли такое искусство как искусство развлекательное и даже более того — как искусство порока. Просветители начали пересматривать нормы классицистического театра.

Просветительский театр Дидро, Бомарше, Мерсье объявили о реформе театра во второй половине XVIII столетия. Они отказались от единств, от жанра трагедии и комедии в том виде, как понимали их классицисты, они создали новый жанр — драму, вводя в нее нового героя — простолюдина.

Вольтер своими произведениями пролагал дорогу драматургической реформе, осуществляемой Дидро, Мерсье и Бомарше. Он написал трогательные комедии: «Блудный сын» (1736), «Нанина, или победенный предрассудок» (1749), «Шотландка» (1760), «Право сеньора» (1762), которые можно поставить в один ряд с драмами Дидро, Мерсье и Бомарше («Евгения», «Преступная мать»).

Однако классицистический театр сохранил свою силу. Почувительная тенденциозность и рационалистичность классицизма позволили ему в годы штурма феодализма оставаться главным художественным методом во Франции. Просветители воспользовались сильными сторонами этого метода.

Театр был трибуной просветителей. Вольтер писал для театра в течение 60 лет. Его трагедии и комедии шли на сценах почти всех европейских театров XVIII столетия. Его республиканские трагедии «Брут», «Смерть Цезаря» вдохновляли парижан в дни революции. Драма, или «серьезная комедия», как

новый драматический жанр, созданный в противовес классицистической трагедии, прославляла демократические идеалы просветителей.

Дидро, Мерсье, Мари Жозеф Шенье произвели просветительскую реформу театра, приблизив его к современности, взяв предметом изображения реальные конфликты социального мира и героем — человека «третьего сословия». Наконец, французский просветительский театр дал миру бессмертные творения — комедии Бомарше «Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро».

Художественная публицистика и философский роман просветителей Просветители в своей публицистической деятельности избрали форму короткой, отточенной, остроумной, политической или философской брошюры, которую можно было массовым дешевым изданием бросить в широкие читательские круги («Философский словарь» Вольтера, «Карманное богословие» Гольбаха, «Диалоги» Дидро и т. д.). Острые, яркие, без тяжеловесной учености и скучного педантизма, эти брошюры просветителей читались с захватывающим интересом, вызывая в народе тот революционный подъем, к которому сознательно стремились просветители.

Просветители создали особый жанр художественной публицистической прозы — философский роман (Монтескье «Персидские письма», Руссо «Эмиль», «Новая Элоиза») и философскую повесть (Вольтер «Кандид», «Задиг», «Простодушный» и др., Дидро «Племянник Рамо», «Жак-фаталист» и др.).

Жанр философского романа, философской повести был длинным детищем просветителей. В нем они достигли несравненного совершенства.

Задача просветительского философского романа заключалась не в том, чтобы всесторонне осветить характер человека или историческую обстановку, как это мы видим в реалистическом романе XIX столетия, а в подчеркнуто тенденциозной, поучительной («просветительской») форме донести до читателя философские идеи автора, сделать эти идеи наглядными, понятными, общедоступными. Монтескье писал по поводу своего эпистолярного романа «Персидские письма» (а роман этот открыл эпоху французского Просвещения): «Автор позволил себе выгоду присоединения к роману философии, политики и морали и связал все это вместе таинственной и некоторым образом незаметною цепью»¹.

Художественные образы привлекаются писателями-просветителями как аллегорические носители определенных философских идей. Таков Эмиль в одноименном романе Руссо и все

¹ Монтескье, Некоторые размышления о «Персидских письмах» (цит. Монтескье, Персидские письма, изд. «Academia», 1936, стр. 353).

герои повестей Вольтера. Просветители мало заботились о реалистической конкретности и художественной полноте изображаемых характеров и событий. Последние играли для них второстепенную роль. Если бы можно было сделать философские доктрины столь же доступными массовому читателю, не прибегая к беллетристическому элементу, они весьма охотно пошли бы на это. «Ах, если уж нужны нам басни, так пускай эти басни будут по крайней мере символами истины. Я люблю басни философские»¹, — писал Вольтер. Отсюда проистекает известная рационалистичность просветительского философского романа. Однако не следует в этом усматривать слабость писателей-просветителей. Избранная ими художественная форма была исторически необходима и требовала огромного мастерства исполнения. Один из представителей французских просветителей младшего поколения Кондорсе писал о философском романе: «Этот жанр имеет несчастье казаться легким, но он требует редкого таланта, а именно — умения выразить шуткой, штрихом воображения или самими событиями романа результаты глубокой философии»².

Просветители охотно прибегали к фантастике, к вымыслу. Герои повестей Вольтера действуют в самой фантастической обстановке, философ использовал образы восточной сказки, однако читатель всегда видит перед собой за аллегорическими картинками реальные факты жизни. Бальзак отметил как важное достоинство просветительского реализма XVIII века «кобиле фактов, трезвость образов, сжатость и точность, короткие фразы Вольтера; особое — отличающее главным образом XVIII век — чувство комического»³.

Просветители ратовали за точность и ясность языка писателя. В точности и ясности изложения они видели главное достоинство прозы. Вольтер ввел в употребление короткую, отточенную, как стрела, фразу. Великие французские реалисты XIX столетия Стендаль и Бальзак не раз одобрительно отзывались об этом, особенно Стендаль, который боролся против туманной, велеречивой прозы Шатобриана, столь модной в первой четверти XIX века.

Пушкин в статье «О прозе» указывает на Вольтера как на великолепного мастера языка: «Вольтер может похвастаться лучшим образцом благоразумного слога. Он осмел в своем «Микромегасе» изысканность тонких выражений Фонтенеля, который никогда не мог ему того простить. Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат»⁴.

¹ Вольтер, Философские повести, М., 1953, стр. 226.

² Кондорсе, Жизнь Вольтера, М., 1882.

³ Бальзак, Этюд о Бейле.

⁴ «Пушкин-критик», М., 1950, стр. 19.

Великолепным мастером художественной прозы является Руссо. Вольтер и Дидро прибегали к тонкой иронии, Руссо — к высокой патетике. Взволнованная, живописная и музыкальная проза Руссо напоминает речь трибуна, недаром в годы французской революции Марат читал сочинения Руссо на улицах Парижа под громкие аплодисменты восставшего народа.

Художественное наследие французских просветителей XVIII века прочно вошло в фонд мировой классической литературы.

Психологический роман аббата Прево (1697—1763)

Просветительская литература составляла главную, столбовую дорогу, по которой шла художественная мысль французского народа XVIII столетия. Но она, эта дорога, не была единственной. Существовали, кроме того, другие, сторонние пути. В пределах настоящей книги нет возможности останавливаться на многочисленных второстепенных именах, значительных для своего века, но ныне забытых. Однако имя аббата Прево, автора романа «Приключения шевалье де Грие и Манон Леско» (1731 год, Амстердам, во Франции впервые напечатан в 1753 году), романа, нашумевшего в свое время и читаемого в наши дни, следует здесь упомянуть.

Тема повествования входила в круг тем, которые были близки просветительской литературе. Трагедия влюбленных, стоящих на разных ступенях общественной лестницы, шевалье де Грие, дворянина, и Манон Леско, падшей женщины, куртизанки: их любовь, их страдания — вот содержание книги.

Просветители благосклонно отнеслись к роману, но не признали его своим. Что же отличало его от философского романа революционеров XVIII века?

Просветительский роман рационалистичен и политически тенденциозен по преимуществу. Книга аббата Прево далека от этого. Автора интересовала главным образом психологическая сторона того социального конфликта, который отразился в судьбе двух влюбленных. Любовь — роковая страсть, она владеет душами, захватывая все существо человека. Перед ней отступают все общественные установления, и мораль, и социальные различия. Она подобна горному потоку, для нее не существует преград.

Аббат Прево с большой тонкостью анализирует психологию любви. Это его роднит, с одной стороны, с Расином, с другой — с писателями-реалистами XIX столетия. Манон любит юного шевалье, любит искренне, чисто, но она куртизанка, взгляды, понятия, моральные представления людей ее круга всецело владеют ею, и она, лукавая перед возлюбленным, продает свое тело другим, не понимая, почему ее возлюбленный так этим огорчается: ведь ее душа принадлежит только ему.

Душевная чистота Манон безупречна, любовь ее благородна, возвышенна, ради нее она пожертвовала бы всем, пошла бы на костер, но разве может она видеть своего милого голодным или показаться перед ним плохо одетой, в дурно сшитом платье? И Манон идет в спальню к развратному аристократу, чтобы добыть денег.

Де Грие не может понять Манон. Он человек иного круга, иных моральных представлений. Их разделяет не только социальная преграда, но и все то, что сформировало их личность. Они разные люди по рождению, по общественному положению, по складу ума и мыслей. Что же их соединяет? Любовь. Что же это за сила, связавшая два противоположных существа, вопреки всем и всему? Сила эта не объяснима имеющимися рассудочными категориями, в ней есть что-то таинственное и роковое для человека. Так полагает автор. Это последнее не могли принять трезвые мыслители, создавшие «Энциклопедию». Им было все ясно в человеке, сыне природы, олицетворяющей для них «высший разум». Роман аббата Прево остался особняком во французской литературе XVIII столетия.

Мопассан в статье «Эволюция романа в XIX в.» намечает три русла, по которым пойдет последующее развитие этого жанра во Франции. Все они исходят, по его мнению, из XVIII века. Лесаж, Жан-Жак Руссо и аббат Прево стоят у истоков, они родоначальники. Первый открывает собой галерею «мечтателей-рационалистов», наблюдающих мир из окна своей комнаты, «насмешливых психологов», изображающих виденное с иронией. Второй ведет за собой романистов-философов, создающих романы для иллюстрации заранее взятых идей. И тому и другому не сочувствует Мопассан. Первый, по его мнению, создает вместо художественных образов «всего только резвых марионеток», второй — красноречивый, искусный, оболыстительный проповедник — мечтателен, расплывчат, мало наблюдателен. И только третий, знаменитый автор романа «Манон Леско», породил «могучее племя наблюдателей, психологов, правдописцев»¹.

Есть доля истины в мыслях Мопассана. Однако всецело на его суд полагаться не следует. Он противник трезвой философии просветителей и уверовал лишь в «относительную ценность идей». «Я не могу помешать себе презирать мысль, настолько она слаба, и ее форму, настолько она несовершенна»², — признается он.

Однако его суждения о достоинствах романа аббата Прево неоспоримы.

¹ Ги де Мопассан, Полн. собр. соч., т. XIII, М., 1950, стр. 281—287.

² Там же, стр. 602.

«Манон Леско», этот неподражаемый шедевр, дает изумительный анализ женского сердца — самый тонкий, самый точный, самый проникновенный, самый полный и, быть может, наиболее разоблачающий из всех существующих...»¹ — с восторгом писал Мопассан.

Роман аббата Прево пользовался исключительной популярностью и при жизни писателя, и позднее. Образ Манон вдохновлял поэтов, композиторов, художников.

Известны оперы Обера, Массне, Пуччини.

¹ Ги де Мопассан, Полн. собр. соч., т. XIII, М., 1950, стр. 283.

Леса́ж

(1668—1747)

Леса́ж, автор знаменитых сатирических романов, родился в Нижней Бретани в 1668 году в семье адвоката. Потеряв в детстве своих родителей, он рано познал и тяжесть нужды, и трудную науку добывать себе кусок хлеба. Окончив иезуитский коллеж, Леса́ж в 1692 году уехал в Париж для продолжения своего образования и там принялся за труд литератора. Он перевел несколько пьес Лопе де Вега, Кальдерона, а также испанский роман — весьма неудачное продолжение «Дон-Кихота», принадлежащее перу беллетриста Авеланеда. Леса́ж работал не покладая рук в качестве профессионального писателя и получал за свой труд скудную плату. Это был поистине поденщик пера. Он не гнушался и ярмарочными театрами Парижа, снабжая их несложными пьесами с несколько грубоватым юмором.

Одно из первых самостоятельных произведений Леса́жа — одноактная комедия «Криспен, или соперник своего господина» (1707). При всей своей примитивности она свидетельствовала уже о сатирических способностях автора. Обедневший дворянин Валер мечтает жениться на дочери богатого парижского буржуа, несколько не заботясь о кастовых принципах дворянства. О любви, конечно, и речи нет, воображение молодого человека воспламеняется лишь тремя каменными домами, которыми владеет его будущий тесть.

Однако его слуга Криспен, затеяв хитрую интригу, решил отбить невесту у Валера и воспользоваться богатым приданым. Пьеса заканчивается разоблачением Криспена и благополучным браком дворянина Валера и мешаночки Анжелики. Положение, в которое ставит писатель дворянина, весьма знаменательно. Соперником его выступает слуга и оказывается куда умнее, предприимчивее своего господина.

«Я служу у молодого человека по имени Дамис; это славный малый; он любит карты, вино, женщин; разносторонний человек. Мы вместе выкидываем всевозможные бесчинства», — рассказывает Лабранш своему другу Криспену.

И эти прожигающие жизнь дворянчики, не способные к труду, проживающие дедовские поместья, спесивые при полном отсутствии каких-либо нравственных устоев, оказываются жалкими игрушками в руках плутов, обманщиков, пройдох.

«Как я устал быть слугой! Ах, Криспен. Это твоя ошибка, ты всегда занимался пустяками, а должен был бы теперь блистать в финансовом мире. С моим-то умом, черт возьми!» — рассуждает слуга в пьесе Леса́жа.

Эпизодическая фигура Криспена, появившаяся в начале XVIII столетия во французской литературе и почти не замеченная, разрастается к концу века в грандиозный образ Фигаро, возвещающий канун буржуазной революции.

«Тюркаре» В следующей, уже пятиактной комедии «Тюркаре» Лесаж показывает откупщика. Система откупов — одна из темных сторон внутренней политики феодального государства. Правительство, избавляя себя от труда собирать налоги у населения, отдавало это право крупным финансистам за высокие денежные авансы. Откупщики получали огромные барыши, увеличивая и без того непосильное бремя налогов.

Вокруг пьесы до ее появления на сцене разгорелась настоящая борьба. Откупщики, крупные банкиры, купцы повели атаку против пьесы, боясь общественного мнения. Они предложили автору, живущему на скудные средства, значительную взятку в 100 тысяч франков, но Лесаж отказался. Пьеса была поставлена в театре 14 февраля 1709 года по разрешению дофина. При дворе увидели в комедии Лесажа злую сатиру на крепнущую буржуазию. Аристократы аплодировали пьесе, в которой предавались осмеянию ненавистные им откупщики, банкиры, ростовщики, ссужавшие их деньгами под огромные проценты и разорявшие их. Однако французские дворяне, радуясь разоблачению махинаций откупщиков, не заметили того обстоятельства, что меткая сатира Лесажа была направлена также и против них.

Здесь все друг друга обманывают: Тюркаре — баронессу, говоря, что он холост и женится на ней, а между тем у него есть жена, которой он платит пенсию, чтобы она не беспокоила его. Баронесса обманывает Тюркаре, говоря, что искренне любит его, а между тем имеет любовника — Кавалера. Кавалер обманывает баронессу, говоря, что обожает ее, а на самом деле продает ей свою любовь, и, наконец, слуги обманывают и обкрадывают своих господ.

Здесь все продается и покупается, и прежде всего — любовь. Тюркаре покупает любовь баронессы, платя ей дорогими подарками и деньгами. Баронесса продает ему себя и на полученные от откупщика деньги покупает любовь Кавалера. Тот продает себя баронессе и увивается за первыми попавшимися красотками. Жена Тюркаре, пошлая провинциалка, продает своему мужу свободу и покупает себе любовников.

Такова среда, изображенная в пьесе. Трудно сказать, кто хуже: откупщики или торгующие собой аристократы; дворянин Кавалер или его лакей Фронтен. «И господин и лакей — оба мошенники», — говорится о них в пьесе. Слуга и господин бравируют своей подлостью. «Однако у вас бывают иногда и честные мысли. Вот уж чего я от вас никак не ожидал!» — развязно

заявляет слуга господину. И тот в тон ему отвечает: «Мне было бы очень неприятно, если бы она отделалась от меня так дешево... если я когда-нибудь порву с ней всякую связь, то уж никак не прежде того, как Тюркаре будет разорен дочиста». — «То есть когда оберут его как липку», — добавляет Фронтен.

Маркиз, Кавалер беспечно прожигают жизнь; они играют в карты, пьянствуют, мошенничают, идут на иждивение к богатым любовницам. Их интеллектуальный и нравственный кругозор весьма узок, они себялюбивы, безвольны и эгоистичны.

Центральная фигура пьесы — Тюркаре. Это миллионер, бывший когда-то лакеем. Он нажил огромное состояние, обманывая, совершая подлоги, разоряя других. «Для того чтобы пробить себе дорогу, вовсе не надо большого ума, — рассуждает он. — Чтобы ловко обдывать карманные дела, нужно только некоторую сноровку. Поглядывай, где что у кого стащить, и не зевай — вот и вся наша наука».

В пьесе Тюркаре поставлен в необычную для него обстановку: он влюблен. К его любви примешивается чувство тщеславия; его любовница — баронесса, дворянка, аристократка; это переполняет его гордостью, он становится щедрым, теряет голову и попадает впросак, сам делаясь жертвой обмана. Тюркаре зарвался, его мошенничество в конце концов разоблачено, его карает закон. Но люди, подобные ему, не ликвидированы. На смену Тюркаре идет лакей Фронтен. Он еще хитрее. Он холоден, расчетлив, умен. Он не способен потерять голову из-за тщеславия или любви.

«Теперь царство Тюркаре прикончено и начинается наше!» — гордо заявляет Фронтен в конце пьесы.

Более широкие и яркие картины современного «Хромой бес» ему социального мира показал Лесаж в романах «Хромой бес» и «Жиль Блас».

«Хромой бес» впервые напечатан в 1707 году. Он вызвал большой интерес у читателя. Книга раскупалась нарасхват, и даже однажды в магазине произошел поединок на шпагах между двумя покупателями из-за последнего экземпляра.

Книгу вряд ли можно назвать романом: это скорее серия блестящих по исполнению фресок, беглых жизненных зарисовок, среди которых вставлены две-три новеллы с более или менее развернутым сюжетом. Чтобы объединить эти зарисовки в нечто целое, автор проводит через всю книгу двух лиц — студента Клеофаса и его проводника беса Асмодея.

Однажды Клеофас долго засиделся у своей возлюбленной. Та оказалась хитрой особой и в сговоре с людьми, имеющими весьма сомнительную репутацию. Она решила женить на себе доверчивого юношу. Клеофасу удалось вырваться, и вот он бежит по крышам Мадрида ночью, спасаясь от преследований. Увидев чердачное окно, он влезает в него и оказывается в ла-

боратории алхимика, сплошь заставленной колбами, склянками, картами и рукописями. В одной из склянок был заключен, к удивлению студента, бес Асмодей, который просил освободить его и за это обещал показать ему много любопытных вещей. Клеофас выпустил беса, и тот в благодарность показывает ему ночной Мадрид, рассказывая тайны каждой семьи, каждого человека. Перед читателем проходят десятки лиц самых различных социальных групп. Каждому из них писателю дает меткую характеристику.

Изображая беса и его собратьев, он смеется над средневековым суеверием. Каждое сословие имеет своего беса. Ад тоже соблюдает иерархию. Левиафан, Бельфегор или Астарот заседают в государственных советах, зажигают факелы войны, наставляют министров и королей. Флажель, душа крючкотворца — бес адвокатского сословия, он вершит дела судей, нотариусов и адвокатов. Люцифер — бес шарлатанов, Уриель — покровитель купцов и жуликов «третьего сословия» и т. д. Даже судебные секретари завели себе собственного беса, маленького черного Гриффазля.

Асмодей, проводник студента, — веселый бес любви. Поэты облекли его в золотые одежды и дали ему красивое имя Купидон, на самом же деле он маленький уродец с козлиными ножками. Он носит яркий плащ, на котором изображены различные картины: мусульманин, окруженный женами своего гарема, английский джентльмен, «учтиво предлагающий своей даме трубку и пиво», и пр. Совсем как на щите у мифического героя древних греков Ахиллеса, «разница лишь в том, — шутливо заявляет писатель, — что фигуры, изображенные на щите, не имели никакого отношения к подвигам Ахиллеса, между тем как рисунки плаща были точным воспроизведением того, что делается на свете по внушению Асмодея». Ирония Лесажа очевидна: любовь идеальная, воспеваемая в поэзии, превращена в действительном мире в торг, обман и разврат, который так же похож на подлинную любовь, как уродец Асмодей на красавца Купидона.

Асмодей показывает студенту целую галерею социальных типов. Вот скупой, вожаденно тянущийся к слиткам золота, а в соседней комнате его наследники спрашивают у гадалки, скоро ли он умрет. Вот старая кокетка, ложась спать, оставляет на столе фальшивые волосы, зубы, брови. Там алхимик, бесплодно ищущий философский камень, кассир, наживший четырехмиллионное состояние и теперь мечтающий искупить свои грехи постройкой монастыря для самых целомудренных и смиренных монахов, и т. д. Картины меняются, как в калейдоскопе.

Клеофас видит тюрьму, в которой вместе с преступниками томятся невинные. Невинные осуждены, а между тем некоторым настоящим преступникам дарована свобода. Асмодей

указывает на злодея-врача, который будет выпущен из тюрьмы, потому что «он родственник госпожи няньки инфанта».

Одни за другим мелькают лица. Их портреты очерчены скупо, но весьма выразительно. Женщины, живущие на содержании, чванливые вельможи, скупые, жестокие отцы, дурно воспитанные дети и т. д. Весьма колоритна фигура ростовщика, берущего огромные проценты. Он набожен и аккуратно прослушивает проповеди церковников. Особенное умиление вызывают у него проповеди, направленные против ростовщичества.

Асмодей показывает Клеофасу сумасшедших. История их безумия поучительна. Один сошел с ума от радости, получив большое наследство, второй — от жестокости возлюбленной. Жена судьи лишилась рассудка от того, что ее однажды называли мещанкой; вдова-купчиха — от огорчения, что ей не удалось выйти замуж за дворянина; старая маркиза — увидев в зеркале свое дряблое, морщинистое лицо. Здесь есть жертвы преступлений: несовершеннолетний юноша, которого объявил сумасшедшим жестокий опекун, желавший воспользоваться его состоянием. Юноша помешался в самом деле, оказавшись среди безумных.

Сумасшедшими полон мир, они спокойно разгуливают по улицам города, и никто не думает их изолировать от общества. Старый холостяк ездит каждый день в приемную первого министра без всякой надобности, желая только уверить других, что он влиятельное лицо. Богатый каноник живет впроголодь, но скупает картины, редкую мебель, драгоценные камни и складывает их в кладовой: он хочет прослыть коллекционером. Старый бакалавр млеет перед маленькой туфелькой, выставленной в лавке башмачника. «Ах, друг мой, вот башмачок, который разжигает мое воображение. Как мала должна быть ножка, для которой он сделан! Я слишком возбуждаюсь, смотря на него». Словом, «куда ни посмотришь, везде видишь людей с поврежденными мозгами», — говорит Асмодей своему спутнику.

Безумными, лишними людьми, паразитами были и те, чьи останки покоятся на кладбище, куда привел студента Асмодей.

Вот гробница придворного. Он в течение шестидесяти лет присутствовал при одевании короля. За это его осыпали наградами, орденами и подарками двора. «Ах, негодяй! Если бы из человеческого общества захотели выбросить лишних людей, надо было бы начать с этого царедворца!» — восклицает студент.

На рассвете Асмодей решил показать Клеофасу сны людей. Сны, отражающие заветные мечты, желания или опасения людей, как нельзя лучше характеризуют те головы, в которых они возникают. Волокита-граф видит во сне актрису; провинциальному дворянину снится, что гранд уступает ему дорогу в пуб-

личной церемонии. Вельможа просыпается в ужасе; ему помешало, что первый министр косо на него посмотрел.

Тщеславие, честолюбие, недостойные чувства и мысли обуравают всех этих людей. Все заражено пороком. Кругом преступления, козни, бесчестные поступки. Искусство, обслуживающее господствующие классы, поддается общему духу. Леса́ж подвергает критике культуру феодализма, лакейство, пресмыкательство писателей, поэтов, драматургов, их далекие от жизни сюжеты, их напыщенные стихи.

На чердаке нищий-поэт заканчивает трагедию под названием «Всемирный потоп». «Его не упрекнешь в том, что он не сохранил единства места, потому что все действие происходит в ноевом ковчеге», — смеется Леса́ж. Поэт настолько беден, что не имеет даже бумаги и исписывает стены своими стихами. Он трудится над посвящением, в котором самыми пышными эпитетами снабжает имя вельможи, его предков и родни. Но он еще не решил, какому из вельмож посвятит свою поэму.

На фоне бездельников, развратников, кутил, скопидомов и воров писатель показал одного честного человека. Это сапожник. «Сын мой, я принес обратно твой кошелек, возьми свои деньги, я хочу жить своим ремеслом. Я умираю от скуки, с тех пор как перестал работать», — заявляет старик, возвращая сыну деньги, которые тот ему отдал, дабы избавить отца от работы.

В среде тружеников живет подлинное бескорыстие, честность, добрые чувства и любовь к труду. Таков вывод Леса́жа.

Много страниц уделяя обличению порока, Леса́ж изображает в двух новеллах человеческие чувства, какими они должны быть. Первая из них — «История любви графа де Бельфлора и Леоноры де Сеспедес», сюжет которой впоследствии Бомарше взял для своей первой драмы «Евгения». Леса́ж показывает в этой новелле нравственное преображение человека под влиянием любви. Графу де Бельфлору приглянулась дочь небогатого дворянина Леонора. Он думает не о женитьбе на ней, ибо социальное положение их различно, а лишь о занимательной любовной интрижке. Однако под влиянием истинного чувства Бельфлор отрешается от порочных представлений, усвоенных им в его среде, отбрасывает сословные предрассудки и женится на полюбившейся ему девушке.

В другой новелле, «О силе дружбы», Леса́ж проводит своих героев через тяжкие жизненные испытания. Благородное чувство дружбы все побеждает. Сила этого чувства делает человека бескорыстным, самоотверженным, избавляет его от эгоистических наклонностей, помогает ему находить мужество в трудные минуты жизни.

Рисуя физическую и духовную красоту своих героев, Леса́ж как бы говорит читателю: «Мир мог бы быть прекрасен, когда б не порок и подлость, царящие в нем!»

«Жиль Блас де Сантьяна» В 1715 году вышли первые части основного труда Лесажа — знаменитого романа «Жиль Блас де Сантьяна».

Здесь, как и в других его произведениях, арена действий — Испания. Лесаж так сжился с обычаями, нравами, историей этой страны, что полагал самым удобным для себя одевать своих героев-французов в испанские плащи и давать им испанские имена, подобно тому как делали римские драматурги, которые, не решаясь выводить гордого римлянина на сцену, прибегали к греческим одеждам и греческим именам. Это была своеобразная маскировка, дабы обмануть бдительность цензуры. Однако эта маскировка повлекла за собой самые неожиданные последствия: писателя обвинили в плагиате, в искусном использовании испанского оригинала. Примерно через пятьдесят лет после опубликования полного текста романа «Жиль Блас» некий патер Иела перевел его с французского на испанский под заглавием: «Приключения Жиль Бласа де Сантьяна, похищено с испанского, приспособлено господином Лесажем к французскому языку, возвращено отечеству и родному языку ревностным испанцем, который не потерпит, чтобы осмеивали его страну»¹.

Потребовались многие годы и весьма тщательные исследования, чтобы восстановить истину.

Роман «Жиль Блас» создавался в течение двадцати лет. Лесаж печатал его частями. В начале книги Жиль Блас — неопытный юноша, в заключительных главах ее — это уже пожилой человек, испытавший многие превратности судьбы.

Роман отличается от «Хромого беса» развернутой характеристикой персонажей, тщательной отделкой деталей, более стройной композицией. Это уже не беглые зарисовки, как в предыдущем романе, а большое социальное полотно, над которым писатель трудился долго, основательно, стремясь вырисовать с достаточной четкостью каждое отдельное лицо, а их сотни в романе.

Писатель ставит перед собой чисто нравственные цели, облачает порочные нравы, порожденные корыстолюбием, тщеславием, алчностью, сословной спесью дворянства. Лесаж нигде не поднимается до гневного лафоса, до обличительного сарказма, не доходит до угрюмого пессимизма. Шутка его весела и изяшна, он всегда жизнерадостен, и легкая тень грусти, которая иногда находит на лицо его героя Жиль Бласа, быстро сменяется светлой улыбкой веселого, неунывающего и верящего в свое счастье человека.

Роман, состоящий из двенадцати книг, представляет собой, по сути дела, историю жизни и приключений человека из

¹ Мадрид, 1787.

«третьего сословия». Это вовсе не роман приключений, а скорее нравственная биография героя и вместе с тем нравственная характеристика целого общества.

Жиль Блас — сын конюха, получивший скромное образование при помощи своего дяди-каноника. Достигнув совершеннолетия, достаточного умный и с добрым сердцем, он покидает родительский дом и отправляется на поиски своего места в жизни. Мир ему кажется прекрасным, а также и люди — все без исключения. Его юношескую благородную мечту о действительности сразу же разбивает жизнь. Неопытного Жиль Бласа обманывают, обворовывают, над ним потешаются, как над деревенским простофилей, поражаясь его легковерию. Жиль Блас попадает к разбойникам, потом в тюрьму, где служители закона его обирают ничуть не снисходительнее самых отъявленных рыцарей с большой дороги.

На его пути попадаются и бескорыстные, честные люди, которые оценивают по достоинству хорошие качества его натуры, но таких мало в людском море, в котором неумело барахтается юноша; больше он встречает хитрых, корыстных, расчетливых и коварных, которые обращают во вред его доверчивость.

Жиль Блас прозревает. Он понимает, что с его прекраснодушием не проживешь в этом мире, и становится «малую толику пикаро», как назвал его впоследствии один из персонажей романа герцог Лерма. Жиль Блас устраивается помощником шарлатана-врача, а потом и сам, облачившись в соответствующую одежду, начинает «врачевать», не имея ни должного образования, ни опыта. Жиль Блас становится далее слугой знаменитой актрисы, приобщается к свободным нравам ее среды и утрачивает быстро остатки своей неопытности в обращении с женщинами. Далее, вынужденный обстоятельствами, он водит знакомство с ворами и сам участвует в воровских операциях. Однако, умея вовремя осудить себя и свои проступки, он покидает дом актрисы, порывает с ворами.

Несмотря на то что Жиль Блас испытывает много неудач и часто обманывается в людях, он все-таки еще верит в добрую природу человека. Вот он служит управляющим в доме знатного вельможи, не за страх, а за совесть отстаивает хозяйское добро от воришек-слуг. Он так усердно служит вельможе, что тяжело заболевает. Хозяин распорядился вынести его, больного, из дома в какой-то чулан и бросил там на произвол судьбы.

Приятель Жиль Бласа, Фабриций, в далеко не лестных выражениях отзывается о дворянских титулах: «Ты знаешь ведь наших соотечественников, испанцев! Они не обращают ни малейшего внимания на порядочного человека, у которого, к несчастью, не имеется аристократических предков и наследственных капиталов. Могу сказать также, что мне приходится здесь

ежедневно сталкиваться с несметным множеством бог весть какого люда. Каждый прохвост заставляет себя величать: дон Франциско, дон Габриэль, дон Педро, дон Черт меня побери и т. п., так что я поневоле должен признать дворянский титул вещь самую обыденной и прихожу даже к заключению, что талантливый простолюдин делает нашему испанскому дворянству много чести, зачисляя себя в его ряды» (глава XIV, книга VII).

Так «третье сословие» Франции в лице Лесажа смело атаковало святая святых господствующего класса эпохи феодализма.

Талантливый простолюдин Жиль Блас попадает наконец ко двору. Он любимый секретарь всемогущего первого министра герцога Лерма, холодного честолюбца, который возненавидел даже родного сына, заметив симпатию к нему короля. «Королевский испанский двор обладает теми же свойствами, как и пресловутая река Лета: он заставляет забывать родных и друзей, находящихся в бедственном положении», — горько заявляет Жиль Блас.

Жиль Блас, поняв механизм придворной жизни, начинает обогащаться. Он раздает рукой Лермы должности и чины, беря за это крупные взятки; половина их идет первому министру. Окунувшись в этот смрадный мир придворных интриг, закулисных бесчестных махинаций, он портится день ото дня. Он узнался, забыл о своих друзьях, о своих родителях, не желая им ничем помочь, хотя был уже достаточно богат. «Прежде чем попасть ко двору, я был от природы человеком сострадательным и услужливым, но при испанском дворе вскоре исцелился от этих слабостей и сделался черствым, как камень», — говорит о себе Жиль Блас. Лесаж рисует испорченность двора. Лерма затеял крупную игру с наследным принцем, выдавая ему тайно от короля крупные суммы денег на забавы. Через Жиль Бласа он находит ему любовницу, девицу легкого поведения. Король узнал о той игре, которую проделывали с его сыном, и приказал посадить Жиль Бласа в мадридскую тюрьму. Герцог Лерма, чтобы не скомпрометировать себя, не захотел помочь исполнителю своих замыслов. «Такой именно благодарности могут ожидать себе все мелкие клеветы и наперсники, которые служат сильным мира сего посредниками в тайных и опасных интригах», — горестно, но поздно заключает Жиль Блас.

С большим трудом удалось Жиль Бласу освободиться из тюрьмы. Через некоторое время он — деревенский помещик, благодаря покровительству знатных друзей, которым оказал в свое время значительную услугу. Но вот старый король умер, его сменил сын. Первым министром стал граф Оливарес, такой же честолюбивый, как и Лерма. Жиль Блас снова при дворе

и снова любим всесильным временщиком. Многому научился Жиль Блас. Он не хочет вязываться в грязные дела, вмешиваться в политику. Однако нельзя быть при дворе и не запятнать себя каким-нибудь бесчестным поступком. Жиль Блас становится орудием гибели маленькой Лукреции, четырнадцатилетней девочки, очаровательной и нравственно чистой дочери его давнишней приятельницы актрисы Лауры. Жиль Блас по настоянию Оливареса свел ее с молодым королем, и она, не в силах перенести бесчестия, умерла от горя, а Жиль Блас получил дворянство за «особые заслуги перед королем». «Мне казалось скорее унизительно, нежели почетно, пользоваться такою честью», — сообщает он о своих чувствах.

Жиль Блас покидает двор. Ему опротивели нравы, царящие в среде, окружающей короля. Похоронив Оливареса, у которого он служил после его отставки, Жиль Блас поселяется в деревне, в своем маленьком поместье, вторично женившись, и воспитывает своих детей. «Я веду блаженное существование, окруженный людьми, столь дорогими моему сердцу», — заключает свое повествование Жиль Блас. Лесаж нашел своему герою идиллический уголок мира, прекрасный, но не реальный. Финал романа сообразуется со всем складом мыслей писателя, который верит в возможность такого мирного разрешения социальных противоречий.

Лесаж показал дворянское сословие, начиная с мелкопоместного дворянина до короля, однако героем своей книги он избрал простолюдина. Жиль Блас, какие бы ошибки и проступки он ни совершал, всегда предстает перед читателем нравственно оправданным, ибо все дурное, что делает он, исходит не от него, а от вышестоящих лиц, его хозяев. Наоборот, слуга, используя слабые струнки своих господ, тщеславие, корыстный интерес, заставляет их делать иногда добрые дела. Он оказывается во много раз умнее, благороднее, честнее всех тех, кто наделен и богатством и знатностью. И в этом смысл книги Лесажа. Она становится прославлением простого человека из народа. Выдвигая в своем романе на первое место простолюдина, наделяя его всеми лучшими качествами характера в противовес разлагающемуся дворянству, Лесаж тем самым объявляет незаконными и противоестественными привилегии дворянства, выступает против сословной иерархии феодального государства за гражданское равенство людей. В этом сказывается просветительский характер его книги.

Однако Лесаж еще далек от мысли о буржуазной революции, он еще верит в неизбежность социального порядка феодализма и критикует этот социальный порядок без резкости и ожесточения. Несмотря на свое интеллектуальное и нравственное превосходство перед всеми властью имущими, Жиль Блас все-таки всегда только слуга. Он искренне считает себя ниже

Лермы, Оливареса и многих других, проявляет к ним поистине недостойную преданность, умиляется до слез при виде малейшего знака внимания к нему с их стороны.

Леса́ж верит, что социальное зло можно поправить, призвав дворян к нравственному перевоплощению, к честности, бескорыстию, уважению личных достоинств простого человека. Ради этой мысли выводит он в романе дон-Альфонса де Лейва, который подарил Жиль Бласу поместье и смотрит на него, как на друга. Альфонс де Лейва представлен писателем в качестве единственного в романе положительного представителя дворянства. Однако и к нему Жиль Блас все-таки относится не как к равному, которому к тому же он оказал куда более серьезные услуги, а как к благодетелю.

Леса́ж в романе «Жиль Блас» осуждает придворное искусство. К этому вопросу он возвращается в книге неоднократно. Напыщенность языка, неестественность речи, ложность, нежизненность положений и характеров вызывают осуждение писателя.

Леса́ж хотел писать так, как его герой Жиль Блас, получивший за свою записку от герцога Оливареса, любившего «выражения изысканные и туманные», такую похвалу: «Стиль у тебя сжатый, даже изящный, я нахожу только, что он немножко слишком прост». Но как раз к этой простоте и призывал писатель.

Реализм Леса́жа в сравнении с реализмом Стендаля, Бальзака и Флобера, бесспорно, еще очень несовершенен. Характеры, выведенные в его романе, даны бледно, подчас одни только контуры их выступают в книге. В романе много вставных эпизодов и новелл, отягощающих его; лица, однажды появившись, исчезают бесследно, многие напоминают друг друга. Леса́ж часто рассказывает, но не показывает, излагает сюжет, но не раскрывает его в действии.

Монтескье

(1689—1755)

Леса́ж первый в XVIII столетии начал просветительскую критику феодализма в художественной литературе, однако он не поставил еще вопроса о социальном и политическом переустройстве общества. Это сделал в своих сочинениях Шарль Монтескье. Продолжая традиции Рабле, Монтеня, Пьера Бейля, Монтескье уже достаточно четко сформулировал основные принципы французского Просвещения.

По происхождению и по общественному положению Монтескье принадлежал к дворянству, высшему, господствующему классу Франции XVIII столетия. Это, бесспорно, наложило определенные черты на мировоззрение писателя и мыслителя, однако основная направленность его литературной деятельности была антифеодальной, антикрепостнической, и он по праву может быть поставлен в ряды зачинателей того могучего идейного движения, которое подготовило буржуазную революцию.

«Есть во Франции три сословия: церковь, шпага и мантия. Каждое из них глубоко презирает два других», — писал Монтескье.

Действительно, господствующий класс Франции той поры делился на три разряда: дворянство шпаги, наиболее близкое к королю, кичившееся древностью своих родов, занимавшее главным образом придворные и высшие воинские должности; духовенство, включавшее высших церковных сановников, состоявшее в большинстве случаев из младших сыновей дворянских семей, которые по закону старшинства не могли получить отцовского наследства и избирали себе поэтому прибыльную духовную карьеру; третий разряд — дворянство плаща: это государственные чиновники, которые покупали свою должность и передавали ее по наследству или продавали; должность эта давала право на дворянский титул. Таким образом, состоятельные буржуа имели лазейку для проникновения в привилегированное сословие.

К дворянству плаща принадлежал и Монтескье. Он был сыном небогатого дворянина де Секонда. Родился в замке де Ла Брэд, недалеко от города Бордо. Его бездетный дядя Монтескье, парламентский президент в Бордо, завещал ему свое имя, состояние и должность. Это предопределило жизненный путь будущего писателя.

Шарль Монтескье был отдан в духовное училище — коллеж оратории Жюлли около Мо, в котором пробыл пять лет — до 1705 года, и потом уже принялся за изучение права, гото-

вась к деятельности судьи. «Когда я вышел из коллежа, мне дали в руки книгу по правоведению, и я стал искать идею права», — вспоминал он впоследствии. Серьезное изучение французского законодательства и жизненные наблюдения позволили Монтескье заметить экономические, социальные и политические беспорядки в стране.

Многолетние исследования социального вопроса вылились в книгу «Дух законов», сыгравшую значительную роль в истории общественной мысли Франции.

Вступив в должность, унаследованную от дяди, он вскоре был избран членом Бордосской академии, в трудах которой принимает самое деятельное участие.

Монтескье выступает с рядом исследований по самым разнообразным вопросам гуманитарных и точных наук: «О морском приливе и отливе», «О тяжести», «О прозрачности тел», «Об относительном движении», «Проект физической истории земли в прошлом и настоящем» и др. Наряду с этим он пишет о «Политике римлян в религиозных делах», «О системе идей» и т. д.

«Персидские письма»

В 1720 году Монтескье заканчивает «Персидские письма», которые издает анонимно в следующем году. Весь комплекс идей, вошедших в «Персидские письма», впоследствии был изложен им в «Размышлениях о причинах величия и падения римлян» (1734) и в виде разработанной, достаточно стройной системы — в «Духе законов» (1748).

Не выходя из рамок эпистолярного романа, Монтескье превращает свое произведение в политический трактат. Его книгу следует отнести к жанру философского романа, созданного французскими просветителями XVIII века.

Автор «Персидских писем» не задавался целью всесторонне осветить характеры людей, ему важно было в острой публицистической форме, с художественной конкретностью довести до читателя свои философские и политические идеи.

Монтескье рассматривает в книге два типа государства, как он себе их представлял: восточную деспотию и европейскую монархию, и критикует оба эти типа государства во имя республики. «Монархия есть полное насилия состояние, всегда вырождающееся в деспотизм... Святилище чести, доброго имени и добродетели, по-видимому, нужно искать в республиках и в странах, где позволено произносить имя отечества», — говорит Узбек, один из персонажей романа.

Композиционная книга строится в двух планах: с одной стороны, деспотическая Персия, с другой — монархическая Франция. Автор встает на сторону неотчуждаемых прав личности, данных ей природой прав на свободу, на гражданское равенство, на независимость в следовании законам природы.

Он формулирует здесь политическую программу французского Просвещения.

Сюжет романа разворачивается следующим образом: богатый и знатный Узбек и его друг Рика отправляются в Европу, чтобы познакомиться с чуждыми им нравами и культурой. На родине Узбек оставляет друзей, роскошный дворец (сераль), загородные дома и многочисленный штат жен, содержащихся в гареме под неусыпным и жестоким наблюдением белых и черных рабов-евнухов. В письмах Узбека, его друзей, евнухов и жен перса раскрывается содержание романа. Такая форма повествования давала автору большую свободу, тем более что приходилось касаться весьма острых политических вопросов и необходимо было в какой-то степени обмануть бдительность королевской цензуры, облечь тенденциозное политическое выступление в легкую и увлекательную переписку «дикарей», обменивающихся мнениями о европейской «цивилизации».

Несмотря на чрезвычайную беглость характеристик, перед читателем встают яркие образы персов. Умный, изнеженный и избалованный поклонением своих рабов Узбек, увлекающийся Италией и античной древностью Рика, страстная, чувственная Заши, простоватый, недалекий внуч Нарсит и суровый, пронизывающий Солим.

В деспотии все подчинено одному человеку. Только один может пользоваться правами, остальные же и телом, и душой служат ему. «Да кто вы, как не низкие орудия, которые я могу сломать по своей прихоти! Вы существуете лишь постольку, поскольку умеете повиноваться, вы на свете лишь для того, чтобы жить в моем подчинении или умереть, как только я прикажу; вы дышите лишь постольку, поскольку мое счастье, моя любовь, даже моя ревность нуждаются в вашей низости; вам нет, наконец, иной доли, кроме подчинения, другой души, кроме моей воли, другой надежды, кроме моего благополучия», — обращается Узбек к своим слугам. В деспотии люди настолько угнетены и физически, и духовно, что принимают такой порядок вещей за должное и покорно несут ярмо рабства. Изредка прорывается лишь сдержанный ропот. «Боже! Как много для того только, чтобы сделать счастливым одного человека», — восклицает однажды евнух.

В письме IX рисуется потрясающая картина насилия над природой человека. Главный евнух рассказывает другу историю своей жизни. Еще в юности испытал тяжесть рабского труда, он опрометчиво позволил оскорбить себя и потом десятки лет провел за стенами гарема, который стал для него мрачной тюрьмой. В нем замолк навсегда голос совести и сострадания к человеку. Сам жертва деспотизма, он превратился в его орудие и бесчеловечно притесняет вверенных ему женщин, вымещая на них сожаление о своей неудавшейся жизни. «Я ненавижу

их с тех пор, как стал смотреть на них хладнокровно и как мой разум позволяет мне видеть все их слабости. Хотя я охраняю их для другого, удовольствие заставлять их подчиняться доставляет мне тайную радость: когда я всего их лишаю, мне кажется, что я делаю это для себя, и от этого получаю косвенное наслаждение», — признается евнух.

Деспотизм развращает самих рабов. Подобно тому как растение, помещенное в неблагоприятные условия, искривляется, приобретая не свойственные ему уродливые формы, так женщины, оторванные от естественной обстановки, обреченные на насильственное воздержание от исполнения естественных потребностей, прибегают к противоестественным связям, унижающим их, оскорбляющим их человеческое достоинство (письмо ХХ). Деспотизм нивелирует людей, подавляет свободное развитие индивидуальных черт характера. Образованный Узбек, умом и сердцем принадлежащий к системе деспотизма, не может тем не менее не замечать ее рокового воздействия на формирование человеческого характера.

«У нас все характеры однообразны, так как все они вымучены: совершенно не видишь, каковы люди на самом деле, а видишь их только такими, какими их заставляют быть. В этом рабстве сердца и ума слышишь только голос страха, — у него же лишь один язык, — а не голос природы, которая выражается столь разнообразно и проявляется в столь многих формах».

Устами своего героя говорит сам автор, призывая к природе, которая для него единственный критерий истины в человеческих отношениях. Страстным обвинением деспотизма и горячей защитой естественных и священных прав человека является письмо Роксаны к Узбеку, заключающее роман.

Роксана — глубокая натура, честная, искренняя, правдивая. Брошенная к ногам повелителя, беззащитная, окруженная рабами, готовыми в любую минуту ее погубить в угоду господину, она упорно борется в течение нескольких месяцев, не в силах подавить в себе чувство ненависти и отвращения к Узбеку. Она сопротивляется молча, ничем не выдавая своих чувств. Избалованный Узбек, видя в ее поведении лишь проявление застенчивости, чувство женской стыдливости, находит в самом сопротивлении Роксаны утонченное наслаждение для себя. Однако смелая, сильная волей Роксана сумела преодолеть преграды гарема и соединиться с возлюбленным. На борьбу с жестокостью рабства она призывает хитрость — надевает на себя маску покорности и усыпляет бдительность евнухов. Развязка тем не менее ужасна: юноша, проникший в потаенные покои гарема, схвачен. Он смело сражается, презрев смерть. Он хочет лишь умереть на глазах своей возлюбленной. Роксана жестоко мстит за его смерть, отравив убийц.

«Как мог ты считать меня настолько легковерной, что я буду воображать, будто единственное назначение мое в мире — обожать твои прихоти, будто ты имеешь право подавлять все мои желания, в то же время все себе позволяя. Нет, я могла жить в неволе, но всегда была свободна: я заменила твои законы законами природы, и ум мой всегда сохранял независимость. Ты еще должен быть благодарным мне за жертву, которую я тебе принесла: за то, что я унизилась, притворяясь верной тебе, трусливо скрывала в своем сердце то, что должна была бы открыть всему миру, и, наконец, осквернила добродетель, допуская, чтобы этим именем называли мою покорность твоим фантазиям. Ты удивлялся, что не находил во мне упоения любовью: если бы ты знал меня лучше, ты бы догадался по этому отсутствию восторга о всей силе моей ненависти к тебе».

В письме Роксаны Монтескье высказал просветительский идеал естественного человека. Роксана нарушила закон, установленный деспотом. Но законы, противоречащие природе, преступны сами по себе, и нарушения их требует сама природа. Наоборот, покорность таким противоестественным законам есть преступление. Роксана считает, что осквернила добродетель, подчиняясь Узбеку. Восставая против притеснения Узбека, она следовала велениям природы, и в этом ее неоспоримая нравственная правота.

«Если государь, вместо того чтобы создать своим подданным счастливую жизнь, вздумает их угнетать или унижать, то повод к повиновению прекращается: их ничто больше не соединяет, ничто не привязывает к нему, и они возвращаются к своей естественной свободе», — пишет Монтескье.

Таков первый план книги «Персидские письма».

Второй план составляет критика другого типа государства, монархии, в данном случае феодальной Франции.

Монархия имеет, по воззрениям Монтескье, ряд преимуществ перед деспотией. В ней больше свобод, что отмечает в своих письмах Узбек, в ней женщина не в таком угнетенном состоянии, как в Персии. В монархии господствующим стимулом, сдерживающим или побуждающим людей, становится честь, тогда как в деспотии таким стимулом является страх. Однако в любое время монархия может легко переродиться в деспотию. В этом ее порок.

Критика Монтескье смела и основательна. Он берет под обстрел самые существенные стороны феодального государства — королевскую власть и католическую церковь. В письме XXXVII Монтескье рисует далеко не привлекательный портрет незадолго до того умершего «короля-солнца» Людовика XIV. Человек бездарный и тщеславный, смотрящий на турецкое и персидское деспотическое правление как на образец для себя, он любит славу в военные трофеи и вместе с тем боится поставить

во главе войск хорошего генерала: он отличает лакея и ни во что не ставит заслуженного патриота. Наконец, он всецело во власти своей восьмидесятилетней любовницы (госпожи де Ментенон). Впоследствии Монтескье назвал Людовика XIV «калчным по отношению к своему народу».

Письмо XXIV также посвящено королю. Монтескье разоблачает теорию божественного происхождения королевской власти, смеется над тем диким суеверием, распространяемым в народе, что личность короля имеет чудодейственную силу и наложение его руки может исцелить больных.

«Этот король — великий волшебник: он простирает свою власть даже на дух своих подданных, он заставляет их мыслить по его, короля, желанию. Если у него в казне только один миллион экю, а ему нужно два, то ему стоит только убедить их, что один экю стоит двух, и они поверят. Если ему приходится вести трудную войну, а денег у него вовсе нет, ему нужно только вдолбить им в голову, что кусок бумаги — деньги, и они немедленно с этим соглашаются. Он доходит даже до того, что заставляет их верить, что, касаясь рукою, излечивает их от всякого рода болезней: столь велики сила и могущество его над умами».

Здесь Монтескье намекает на грандиозную аферу, произведенную королем при помощи ловкого финансиста шотландца Джона Ло, «каледонской нимфы», как называет его в книге писатель Джон Ло выпустил акции на огромную сумму денег без материального обеспечения. В результате произошло массовое банкротство вкладчиков, держателей акций. Джон Ло бежал за границу, и все выгоды мошеннической коммерческой операции выпали на долю королевской казны, которая фиктивными векселями выплатила государственные долги.

С еще большим сарказмом нападает Монтескье на служителей культа и религию.

В письме XXIX дается уничтожающая характеристика католической церкви, папе, ее верховному владыке, епископам, церковным законникам. Их функции сводятся к разрешению верующим нарушать законы за соответствующие денежные взносы. Такова же функция и папы — «старого идола, которому кадят по привычке».

Любопытно, что Монтескье впоследствии сам на собственном опыте испытал правоту своей характеристики, данной им церковным сановникам.

В 1728 году, находясь в Риме, он представился папе. Тот принял его весьма любезно и даже разрешил ему и всей его семье в течение всей жизни не соблюдать постов. Монтескье рассыпался в благодарностях за столь лестную привилегию. Однако на второй день папа прислал ему бумагу об освобожде-

нии от постов и счет на солидную сумму. Насмешливый писатель возвратил буллу и счет обратно, заявив, что он верит папе на слово.

Монтескье резко осуждает религиозную нетерпимость Людовика XIV, отменившего Нантский эдикт Генриха IV. Он заявляет, что религиозная нетерпимость породила бесчисленное количество кровопролитий, преступлений, безрассудных войн. «Я могу уверить, что никогда не было царства, в котором происходило бы столько гражданских войн, как в царстве Христа».

Монтескье касается не только церкви, но и религии. К разрешению религиозного вопроса он подходит как материалист и атеист. Он заявляет, что земля — «атом», «только точка во вселенной», что боги — не что иное, как порождение фантазии самого человека, создающего их по своему образу и подобию. «Кто-то очень хорошо сказал, — пишет он, — что если бы треугольники сделали себе бога, то они придали бы ему три стороны».

Более смелого отрицания религии в ту пору не появлялось во Франции. Недаром духовенство так ополчилось на книгу Монтескье, и в 1751 году некий аббат Готье издал даже специальную брошюру против писателя — «Персидские письма», изобличенные в кощунстве».

Монтескье позволяет себе остроумные шутки и каламбуры по адресу священной персоны бога. «Богу часто не хватает какого-нибудь несовершенства, которое могло бы придать ему великое совершенство, — пишет он, — так, например, хотя бог и всемогущ, он не может ни нарушать своих обещаний, ни обманывать людей».

Монтескье поддерживает учение о материальности мира и движении материи.

«Мир, дорогой Реди, отнюдь не неизменен. Даже небеса. Астрономы собственными глазами убеждаются в происходящих изменениях, являющихся вполне естественными результатами всеобщего движения материи.

Земля, как и другие планеты, подчинена законам движения; она страдает внутри себя самой от постоянной борьбы ее собственных составных частей», — пишет Узбек.

Письма Узбека полны остроумных изобличений тунеядства, тщеславия, страсти к щегольству, болтливости, любопытства и прочих пороков французских дворян.

Вот, например, ядовитая характеристика французского аристократа, которая перекликается с меткими прозаическими эпиграммами, рассыпанными в «Хромом бесе» Лесажа: «Вельможа — это то лицо, которое видит короля, разговаривает с министрами и теми, у кого есть предки, долги и пенсии. Если при этом он умеет скрывать свою праздность за хлопотливым видом

или за притворной привязанностью к удовольствиям, то считает себя счастливейшим человеком».

Следует отметить, что впоследствии (после пребывания в Англии) Монтескье откажется от своих нападок на привилегированное сословие.

Монтескье смеется над цитаделью феодальной культуры — Французской академией, громоздким учреждением, где процветает болтовня, страсть к панегирикам, полным иносказательных выражений, метафор и антитез. Время — бич академии, оно «ежеминутно колеблет и уничтожает все, что она сделала». (Впоследствии он много сил потратит на то, чтобы стать членом этой академии.)

Монтескье решительно осуждает захват чужих земель, колониаторскую политику так называемых «цивилизованных» государств, бесчеловечную жестокость в обращении с туземцами. Колонизаторов он называет «варварами», которые показывают миру, до каких пределов может доходить жестокость. Торговля рабами, насильственный вывоз негров в Америку находят в нем самого непримиримого противника. Он признает только два вида справедливых войн — защиту отечества от агрессора и помощь атакованному союзнику. Все остальные войны по самому своему существу несправедливы и противозаконны. Противозаконен союз двух государств для притеснения третьего. Неприкосновенность народа, его суверенность есть его естественное право, так же как и его право на мирную жизнь. «Мирные договоры столь священны для людей, что являются как бы голосом природы, заявляющей свои права», — пишет он.

Монтескье в письмах своих героев совершает подчас экскурсы в историю, рассуждает о правах народов. Часто рассуждения эти наивны и идеалистичны. Так, например, его заявление о том, что «справедливость вечна и несколько не зависит от человеческих законов», не выдерживает никакой критики. Это заявление целиком согласовано с общей просветительской идеей естественных прав человека.

Непосредственно из этой теории об априорности понятия справедливости вытекает насквозь идеалистическая мысль Монтескье о том, что идея справедливости, внутренне свойственная всем людям, является великим социальным фактором, противодействующим злоупотреблениям деспотизма и тирании.

«Мы окружены людьми, которые сильнее нас, они могут вредить нам тысячами различных способов и притом в большинстве случаев безнаказанно. Какое успокоение для нас сознавать, что есть в сердце этих людей некое внутреннее начало, которое постоянно борется за нас и ограждает от их козней».

Монтескье противоречит себе: Узбек, изрекающий его мысли, не нашел в себе, очевидно, этого внутреннего начала спра-

ведливости, когда обрекал своих жен бесчеловечным пыткам и наказаниям. Монтескье не признал того факта, что в классовом обществе справедливость — понятие классовое.

По понятиям феодала, крепостничество есть справедливый порядок взаимоотношений между помещиком и крестьянином. По понятиям буржуазии и ее идеолога Монтескье, этот порядок несправедлив, зато справедлив принцип частной собственности, порядок имущественного неравенства, ведущий к той же системе угнетения, только на иных началах.

Заблуждается Монтескье и тогда, когда заявляет, что «душа властелина — форма, по которой отливаются все другие». Слишком преувеличенное значение, которое придавали все просветители роли монарха в государстве, породило абсолютно ложную теорию так называемой просвещенной монархии.

Просветители ошибочно полагали, что достаточно просветить короля, чтобы преобразовать все государство, они не понимали того обстоятельства, что сам монарх является выразителем и исполнителем воли господствующего класса, что стоит ему хоть несколько отклониться от курса, заданного ему господствующим классом, как он будет немедленно смещен под самым благовидным предлогом.

Как идеолог буржуазии, Монтескье превыше всего ставит принцип частной собственности. Он заявляет, что там, где неприкосновенность частной собственности не обеспечена законом, там не может быть общественного благосостояния, там не может быть прогресса. Подвергая справедливой критике деспотизм турецкого правительства, он видит причину одичания и запустения страны в том, что в ней «земельная собственность не обеспечена и тем самым сдерживается стремление повысить ценность земли».

На страницах своей книги Монтескье развертывает полемику между Узбеком и его другом Реди по вопросу, который впоследствии поставит Дижонская академия и ответом на который станет первый трактат Жан-Жака Руссо «Способствовало ли развитие наук и искусств очищению нравов?». Этот вопрос волновал современников Монтескье. Реди — противник цивилизации. Он полагает, что каждое новое изобретение только помогает тиранам. «Одно только изобретение бомб отняло свободу у всех народов Европы», — заявляет он. Огромные опустошения на земле произвела химия; изобретение компаса и открытие Америки принесло людям только новые болезни (венерические, которые были завезены в Европу впервые из Америки матросами Колумба). Реди полагает, что рано или поздно будет открыто такое средство, которое уничтожит все человечество. Он заключает свое пессимистическое отрицание наук и искусств призывом, с которым через тридцать лет после того выступит Руссо: «Блаженно невежество детей Магомета! Милая простота,

столь дорогая нашему пророку, ты всегда напоминаешь мне простодушие первобытных времен и спокойствие, царившее в сердцах наших праотцев».

Узбек (и вместе с ним автор книги) оспаривает мысли, высказанные Реди. Он, наоборот, утверждает прогрессивный характер развития наук и искусств, однако подходит к этому вопросу с чисто буржуазной точки зрения. Двигателем прогресса является, по его мнению, страсть к обогащению; эта страсть проходит через все слои общества, начиная от ремесленника и кончая министрами. Страсть к наживе порождает труд и изворотливость; «денежный интерес — величайший монарх на земле», — утверждает он.

Здесь он высказывается именно о том «сокровеннейшем жизненном принципе буржуазного общества», о котором писал Маркс в «Капитале»¹. Монтескье придерживается этого буржуазного принципа. Он доходит даже до того, что в самом имущественном неравенстве между людьми видит стимулы к прогрессу. «Чтобы один человек жил наслаждаясь, нужно, чтобы сотня других работала без отдыха», — заявляет он.

Государство, в котором признавались бы только искусства, служащие необходимым потребностям человека, и отвергались бы искусства, вызванные стремлением к роскоши и наслаждению, было бы самым жалким и погибло бы в конце концов, «кончился бы оборот капитала и рост доходов» частных лиц и т. д.

Под этими строками подписался бы любой буржуа, сторонник развития так называемой «частной инициативы».

Однако, подходя к оценке их исторически, следует заключить, что для Франции XVIII столетия, косневшей в давно изживших себя формах феодальных отношений, идеологическая подготовка Монтескье отношений буржуазных была, бесспорно, необходимой и по тому времени прогрессивной.

Монтескье высказывает глубокие мысли, касающиеся эстетики. Такова, например, мысль о собирательном значении художественного образа.

«Опыт о вкусе» После смерти Монтескье была опубликована его статья «Опыт о вкусе», в которой обращает на себя внимание материалистический подход мыслителя к искусству. Если бы органы чувств у нас были иные, то и вкусы также отличались бы от тех, какие мы ныне имеем. Если бы у нас зрение было острее, мы любили бы в архитектуре тонкую отделку мельчайших деталей, если, наоборот, слабее, то, очевидно, в архитектуре сохранялись бы лишь общие формы, и т. д.

Однако о вкусе Монтескье говорит как об общечеловеческой категории, не видя в нем социальной обусловленности и исто-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 23, стр. 143.

ричности, поэтому иногда впадает в противоречие, ставя готическую архитектуру ниже древнегреческой, он видит в ней лишь недостатки и забывает о том, что эта архитектура была во вкусе раннего средневековья.

«Персидские письма» Монтескье имели поразительный успех у современников. «Книгопродавцы пускались на все, чтобы заполучить продолжение их. Они хватали за полу всех встречаемых и поперечных: «Сударь! — говорили они, — сочините мне «Персидские письма», — вспоминал потом писатель. Имя автора «Писем» вскоре стало всем известно. Легкая, изящная и несколько фривольная форма изложения открыла книге доступ и в аристократические салоны, где, читая ее, увлекались описанием жизни восточных сералей, намеками на скандальные стороны придворной жизни Франции, не вникая в истинный смысл сочинения.

Церковники, однако, раскусили зерно книги и увидели в ней величайшую опасность для существующих устоев. Когда кандидатура Монтескье была выдвинута во Французскую академию, «Персидские письма» послужили серьезным препятствием для его избрания академиком. Книга была подвергнута церковному запрещению.

После «Персидских писем» Монтескье уже не обращается серьезно к художественному творчеству. Правда, он написал две галантные поэмы в духе тогдашней классицистической поэзии — «Храм в Книде» и «Путешествие на Пафос». Этим поэмам сам Монтескье не придавал большого значения.

Путешествие Монтескье Мысли, изложенные в «Персидских письмах», не переставали волновать писателя. Он хочет проверить правильность своих взглядов на политические учреждения, законодательство, различные государственные системы и для этого совершает путешествие по Западной Европе. В течение трех лет (с 1728 по 1731) он живет вне Франции, изучая серьезно и основательно социально-политическое устройство Италии, Голландии, Германии и особенно Англии.

Монтескье сумел в какой-то степени заметить пороки буржуазной системы, установившейся в Голландии и Англии. Всецело поддерживая стремление к всемерному развитию торговли и буржуазного денежного хозяйства, он тем не менее отмечает: «Мы видим, что в странах, где один только дух торговли одушевляет людей, все человеческие дела и даже моральные добродетели становятся предметом торга» («Дух законов», книга XX, глава II), и далее в другом сочинении: «Деньги в Англии в большом почете, честь и добродетель ценятся мало, и подкупность проникла во все сословия» («Заметки об Англии»).

Однако в целом Монтескье остался весьма удовлетворенным порядками, установившимися в Англии после «славной револю-

ции», и вернулся во Францию убежденным сторонником английских политических учреждений. Он даже парк свой разбил во вкусе английских парков и писал друзьям: «Для меня будет праздником поводить вас по моему имению Ла Брэд, где вы найдете замок, прекрасно украшенный по идее, заимствованной мною в Англии».

В Англии Монтескье встречался с видными политическими деятелями той поры — лордом Уолполом, первым министром, лордом Болингброком. С графом Честерфильдом он даже совершал вместе путешествие по Европе. У Честерфильда Монтескье познакомился с прославленным писателем Свифтом и поэтом Попом. Он был представлен также и королеве. В Англии он был избран членом ученого королевского общества. Словом, расчетливая английская буржуазия приняла знаменитого путешественника с парадного подъезда, стараясь ослепить его показным блеском своих «свобод». И это ей удалось.

Монтескье, вернувшись во Францию, несколько поправел. Классовый компромисс между дворянством и буржуазией Англии, установленный в 1688 году, представляется теперь Монтескье самым лучшим выходом. Он отстаивает привилегии дворянства. Обращаясь к министрам, он пишет: «О вы, которым вверены интересы французского дворянства, не направляйте завистливых взоров на почетные права этого сословия и не протягивайте хищнических рук на его имущество».

Он заботливо составляет генеалогию своего рода, тогда как раньше, в «Персидских письмах», смеялся над теми, кто стремится «пообчистить предков и украсить дверцы карет».

Монтескье издает вскоре по приезде во Францию «Размышления о причинах величия и падения римлян». Эта книга заслуживает внимания как первая попытка увидеть в истории какой-то закономерный процесс. Не рок и случай, а глубокие причины, лежащие в жизни народа, обуславливают ход истории. Впоследствии он формулировал свою мысль следующим образом: «Я установил общие начала и увидел, что частные случаи как бы сами собой подчинялись им, что истории всех народов вытекали из них как следствия». Он рассуждает, что, если бы Цезарь и Помпей сходились во взглядах с Катоном, другие бы выступили в их роли. Исторический процесс совершился бы, республика, обреченная к гибели, погибла бы, но только это было бы сделано не руками Цезаря и Помпея.

Римляне были сильны и могущественны, пока придерживались принципов свободы, — деспотизм их погубил. Он развратил римлян, ослабил их силы, изнежил в безрассудной роскоши, подорвал нравственные устои общества.

Философия истории Монтескье была в данном случае призвана решать политические вопросы его современности. Книга

его была направлена против французского абсолютизма, и, учитывая популярность и авторитетность Монтескье в тогдашней Франции, можно с уверенностью сказать, что она наносила значительный урон идеологии абсолютизма.

«Дух законов» Монтескье более двадцати лет работал над новым трудом всей своей жизни — книгой «Дух законов», которая в окончательном виде представляет систему взглядов автора на причины и историю формирования законов. Монтескье утверждает, что закон, подлинный, настоящий, справедливый, исходит из естественных прав человека. Закон фиксирует необходимые отношения, вытекающие из самой природы вещей. Закон является общественной совестью. Определив таким образом сущность закона, Монтескье обращается к отдельным народам и государствам и делает вывод, что закон связан с историей народа, его бытом, привычками, его обычаями и культурой, климатом и физическими особенностями территории, на которой живет народ.

Закон должен быть поставлен превыше всего. Свобода народа и отдельной личности проявляется в подчинении закону. Монтескье обращается к системе государств, устанавливает три типа их — республику, монархию, деспотию. Тот тип государства наиболее приемлем, который в наивысшей степени обеспечивает неприкосновенность закона от посягательств тирана. Для этого Монтескье теоретически учреждает порядок разделения властей, контролируемых друг друга, объявляющих в необходимых случаях вето и независимых друг от друга, — законодательную, исполнительную, судебную.

Маркс критиковал эти «юридические иллюзии»¹.

Французские просветители не были удовлетворены книгой Монтескье. Их интересовала судьба Франции, и они хотели найти ответ на вопрос, какое государство следует установить вместо существовавшего тогда феодально-абсолютистского режима. Дидро и Гельвеций критически отнеслись к идеям Монтескье. Они не сочувствовали стремлениям его сохранить привилегии дворянства, попыткам решить насущные социальные вопросы Франции в духе английского компромисса 1688 г. Гельвеций писал Монтескье по выходе его книги из печати: «Вспомните, как я оспаривал ваши принципы в замке Ла Брэд; я говорил тогда, что эти принципы исходят из существующего порядка вещей, а между тем писатель, желающий быть полезным людям, должен больше заниматься раскрытием истинных принципов лучшего устройства будущего, чем сохранять старые принципы, кои так опасны, особенно сейчас, когда предрассудки овладевают ими, чтобы заставить их служить себе, сделать их вечными».

¹ К. Маркс, Капитал, т. I, Госполитиздат, М., 1953, стр. 621, подстрочные примечания.

Книга Монтескье быстро распространилась по Европе. Прусский король Фридрих II демонстративно испещрял ее поля своими размышлениями. Екатерина II разыграла даже шумную комедию составления «Наказа», якобы по принципам Монтескье, заявляя, что «изрядно пообобрала господина президента для блага своих подданных».

Во Франции правительство не предприняло никаких мер против автора «Духа законов», но когда один профессор (Ла Бомель) в датском университете выступил с пропагандой изложенных в книге идей, французское правительство добилось ареста его в Пруссии (полицейский поклонник Монтескье Фридриха II), выдачи его Франции и посадило смелого профессора в Бастилию.

Монтескье почел своим гражданским долгом помочь Ла Бомелю. Он покидает замок Ла Брэд, приезжает в Париж, но в хлопотах по этому делу заболевает и умирает 10 февраля 1755 года. Дидро в одной из статей «Энциклопедии» высказал глубоко сожаление о том, что гении, прославившие Францию, не только не были оценены при жизни, но, наоборот, подвергались унижению и преследованиям со стороны власть имущих. «Я записал эти размышления 11 февраля 1755 года, по возвращении с похорон одного из величайших наших соотечественников, потрясенный утратой, которую понесла в его лице нация и литература, и глубоко возмущенный преследованиями, которым он подвергался», — писал Дидро.

В пятом томе знаменитой «Энциклопедии» было помещено «Похвальное слово Монтескье» и анализ его книги «Дух законов» за подписью д'Аламбера. Просветители чтили своего старшего товарища, смелого и глубокого мыслителя.

Мысли Монтескье были восприняты с искренним восторгом мировой и русской передовой общественностью. Почти все сочинения философа были переведены на русский язык еще в XVIII столетии. Русский поэт-сатирик Антиох Кантемир перевел «Персидские письма». Текст перевода, к сожалению, не сохранился, как и текст перевода Радищевым «Рассуждения о причинах величия и падения римлян».

Поэт Кантемир, будучи русским послом в Париже, принимал у себя, как гласит предание, французского просветителя.

Радищев в своих сочинениях неоднократно обращался к идеям французского философа, которого называл «мужем бессмертным», «славным Монтескье». Радищев критически отнесся к теории «равновесия властей», или, как он писал, «мнимого разделения правления», но всецело поддерживал борьбу французского просветителя против «тиранства злого, лютого», лицемерно прикрываемого законом.

Вольтер (1694—1778)

Жизнь Вольтера

Вольтер родился в Париже в 1694 году. Настоящее его имя — Франсуа Мари Аруэ (Вольтер — литературный псевдоним). Его отец, состоятельный буржуа, был сначала нотариусом при судебной палате, потом чиновником казначейства. Образование Вольтер получил в аристократическом училище — иезуитском коллеже Людовика Великого. Вольтер впоследствии весьма сурово осудил школу, в которой учился и которая ничего не дала ему: «Мне была даже неизвестна та страна, в которой я родился; я не знал ни основных законов, ни нужд моей родины; я не знал ничего из математики и ничего про здравую философию. Я знал только латынь и глупости».

Еще в детстве обнаружил он блестящие способности и большую склонность к чтению. Рано начал он упражняться в стихосложении. Мечты стать драматическим поэтом увлекали его еще в коллеже. Однако как только он окончил коллеж, отец заставил его учиться в школе правоведения.

Вольтера охотно приглашают в свой круг представители аристократической золотой молодежи; он весел, речь его блестяет эпиграммами и остротами, сатирические его экспромты передаются потом из уст в уста.

Одна злая сатира на Филиппа Орлеанского и его дочь герцогиню Берийскую дошла до ушей регента, и молодой поэт в 1717 году был посажен в Бастилию, где просидел почти одиннадцать месяцев. Так впервые столкнулся Вольтер с французским абсолютизмом.

Поэт давно уже задумал эпическую поэму о Генрихе IV и трагедию «Эдип». В тюрьме он работал над ними. 18 ноября 1718 года состоялось первое представление трагедии на сцене парижского театра. Впервые писатель назвал себя Вольтером, и это имя уже после «Эдипа» прочно вошло в литературу. На молодого поэта стали смотреть как на достойного преемника Корнеля и Расина.

Через пять лет Вольтер издал «Поэму о Лиге» — первый вариант будущей «Генриады». Напечатана она была тайно, в Руане. «Я слишком настаивал в моем произведении на терпимости и миролюбии в области религии, я высказал слишком много горьких истин римскому двору и излил недостаточно желчи по адресу реформаторов, чтобы питать надежду на разрешение печатать его на родине». — говорил Вольтер.

Распространяемая в списках, поэма Вольтера вскоре стала широко известна среди читателей. Вольтера провозгласили

лучшим поэтом Франции, гордостью нации, ставили его выше Гомера и Вергилия. Молодой поэт был на вершине славы. Аристократы заискивают перед ним. Герцог Сюлли, предков которого прославил в поэме Вольтер, проявляет дружеское расположение к нему. Однако какими бы талантами и заслугами перед родиной ни обладал человек, он был абсолютно незащищен от происков любого светского нахала, если его имя не было связано с вереницей титулованных предков. Так случилось с Вольтером. Он имел неосторожность возбудить недовольство ничтожного дворянчика де Рогана, и слуги последнего избili поэта палками у порога дома герцога де Сюлли. Оскорбление человека, составлявшего гордость нации, осталось безнаказанным. У светских «друзей» и «почитателей» Вольтера, в том числе и у Сюлли, происшествие вызвало лишь веселую улыбку.

Правительство, чтобы уберечь де Рогана от мести Вольтера, поторопилось посадить поэта в Бастилию, а потом выслать за пределы Франции. Так снова Вольтер столкнулся с абсолютизмом, кастовыми привилегиями и полным бесправием простого человека в условиях феодализма.

Вольтер в Англии

Вольтер едет в Англию. Он отмечает ряд преимуществ в жизни простого человека и во всей политической и экономической жизни Англии сравнительно с тогдашней Францией. Англия, проделав буржуазную революцию, перешагнула в новый этап исторического развития, чего тогда еще не сделала феодальная Франция.

В Англии Вольтер прожил три года. Он много работает, изучает английскую материалистическую философию, литературу, знакомится с достижениями научной мысли страны. Особенно сильное впечатление произвели на него сочинения философа-материалиста Локка и ученого Ньютона. Впоследствии Вольтер стал горячим популяризатором того и другого. «Я первый посмел понятным языком растолковать своему народу открытия Ньютона. Когда я похвалил Локка, поднялись вопли и против меня, и против него», — говорил он.

Вернувшись во Францию, Вольтер вскоре тайно в Руане издает «Письма об Англии». Книга была осуждена и сожжена публично.

Вольтер в Сирее

Скитаясь некоторое время по Франции, писатель наконец поселился надолго у своей приятельницы маркизы дю Шатле в старом, уединенном замке Сирей. Эмилия дю Шатле, одна из образованнейших женщин Франции той поры, много читала, изучала точные науки, переводила на французский язык Ньютона.

Вольтер много сделал за четырнадцать лет жизни в Сирее. Интеллектуальные интересы его были весьма разносторонни.

«Я люблю все девять муз и стараюсь по мере сил добиться успеха у каждой из этих дам»¹, — шутил поэт. Вольтер пишет трагедии и комедии, труды по истории, сочинения по математике и философии. Он пишет здесь знаменитую сатирическую поэму «Орлеанская девственница».

Период большой и напряженной работы в достаточно спокойной и благоприятной обстановке в Сирее окончился для Вольтера со смертью Эмилии дю Шатле в 1749 году. Он тяжело пережил эту утрату. Эмилия дю Шатле была единственной женщиной, которую он горячо любил и в которой видел умного, заботливого друга.

Вольтер давно уже приглашал к себе король прусский Фридрих II. Маркиза дю Шатле удерживала поэта. Теперь, когда ее не стало, Фридрих II удвоил свои старания, и Вольтер согласился поселиться в Берлине.

Не самолюбие, не поиски материальных выгод привели Вольтера ко двору прусского короля, а наивное убеждение в том, что на земле можно осуществить мечту о просвещенной монархии, что король-философ (а таким он одно время считал Фридриха II) сумеет произвести коренные социальные преобразования для блага всей нации. Вольтер совершенно искренне полагал, что он выполняет роль наставника королей, и считал эту миссию необходимой. Справедливо по этому поводу писал Ф. Меринг: «Вольтер как придворный не переставал быть передовым бойцом буржуазии. Проводить свои цели при дворе, осуществлять их при помощи государей — такая тактика характеризует определенную историческую и довольно продолжительную фазу развития буржуазного просвещения. Государи и их дворы остаются всегда для этого просвещения только средствами для осуществления их целей. Что они были только такими и для Вольтера, лучше всего доказывает та непримиримая вражда, которой кончались его отношения со всеми государями и дворами»².

Вольтер, однако, вскоре убедился, как ошибся он в прусском короле. Воспитанный в душевной атмосфере деспотизма и пресмыкательства, Фридрих II, вступив на престол, заменил цинично-откровенную тиранию отца тиранией, замаскированной фразами, взятыми напрокат у Вольтера и его соратников.

¹ У древних греков было девять муз — мифических покровительниц наук и искусств, дочерей Зевса и богини памяти Мнемозины: Каллиопа — муза эпической поэзии, Эвтерпа — лирики, Эрато — любовных песен, Мельпомена — трагедий, Талия — комедий, Терпсихора — танцев, Клио — истории, Урания — астрономии, Полигимния — священных гимнов.

² Ф. Меринг, Слово о Вольтере, Литературно-критические статьи, т. I, М. — Л., 1934, стр. 740—741.

Вольтер понял, что, кроме плохих французских стихов, которые в изобилии посылал ему король на правку, да философических тирад, от Фридриха II ждать для дела просвещения нечего. Впоследствии Вольтер описывал свои впечатления от двора прусского короля: «Этот своеобразный способ управления, эти нравы, еще более странные, это противоречивое сочетание стоицизма с эпикурейством, суровой военной дисциплины — с распушенностью дворцового быта; эти пажы, с которыми развлекались у себя в кабинете, и солдаты, которых под окнами монарха и на его глазах прогоняли по тридцать шесть раз сквозь палочный строй, речи о высокой нравственности и разнузданный разврат — все это в общей совокупности являло диковинную картину, в ту пору знакомую лишь немногим».

Проведя некоторое время при дворе Фридриха II и совершенно разочаровавшись в нем, Вольтер не преминул вскоре довести до сведения многочисленных читателей свое отношение к прусскому самодурству. Неустомимый борец за дело раскрепощения человеческой мысли от пут средневекового мракобесия, религиозных предрассудков и суеверий, Вольтер осмелел официальную науку прусского государства в лице президента Берлинской академии Мопертюи. Тот выпустил книгу, в которой предложил вниманию ученого мира несколько проектов, смехотворность которых была очевидна всякому здравомыслящему человеку, например создать такой город, в котором говорили бы только по-латыни, чтобы облегчить филологические изыскания; пробуровать дыру до ядра земли; лечить больных, обмазывая их смолой, дабы приостанавливать потерю ими жизненной силы; анатомировать мозги у патагонцев для изучения свойств души и т. д.

Вольтер написал памфлет «Диатриба доктора Акакия», в котором с неподражаемым сатирическим мастерством осмеял глупость президента Берлинской академии. Книга Мопертюи могла бы пройти незамеченной, но теперь он стал общим посмешищем, а вместе с ним и вся цитадель прусской официальной науки — Берлинская академия. В смешном виде предстал и сам «просвещенный» монарх Фридрих II, в вотчине которого совершались подобные благоглупости. Король рассвирепел от выходки своего придворного философа и приказал сжечь памфлет рукой палача у окон дома Вольтера. Чего было еще ждать? Вольтер отослал королю все знаки своего придворного звания — ключ камергера и орден, а вслед за тем поспешил покинуть пределы Прусского государства. Во Франкфурте полиция Фридриха подвергла его месячному аресту и унижительному обыску. Больной, оскорбленный и униженный философ переступил, наконец, границу Пруссии. Таково было новое столкновение теперь уже с иноземным абсолютизмом.

**Вольтер
в Фернее**

Перед Вольтером встала задача дальнейшего устройства своей жизни. Связывать себя с каким-либо другим европейским государем, приглашавшим его к себе, он опасался, убедившись на горьком опыте в обманчивости монарших «милостей». Во Франции, где Людовик XV проявлял к нему самое недружелюбное отношение, оставаться было нельзя. В Швейцарии, куда направил свой путь философ с надеждой обосноваться на жительство, он столкнулся с женеvскими кальвинистами, организовавшими его травлю. Вольтер решил найти такое местечко на земле, где мог бы иметь относительную независимость.

Располагая достаточными средствами, он купил небольшое поместье на границе Франции с Швейцарией и здесь прожил последние годы жизни. «Свое существование я в конце концов обставил так, что пользуюсь независимостью и в Швейцарии, на женеvской территории, и во Франции», — писал он.

Из старинного Фернейского замка раздавался голос главы французских просветителей, «фернейского патриарха», как стали называть Вольтера. Он был в курсе всех событий. Почта приносила ему ежедневно корреспонденции со всех сторон. Кроме того, не было дня, чтобы отовсюду не стекались люди к гостеприимному хозяину. Ферней стал местом паломничества, «европейским постоянным двором», как шутливо называл его Вольтер.

В Фернее был устроен домашний театр. Ставились пьесы Вольтера. В этом театре играл и сам автор. Приезжали сюда и лучшие французские актеры — Клерон и Лекен. Здесь бывали гости из России: граф А. П. Шувалов, князь Н. Б. Юсупов, которому впоследствии Пушкин посвятил свое знаменитое стихотворение «К вельможе», князь Б. М. Салтыков, княгиня Дашкова, В. И. Полянский и многие другие.

Великолепные зарисовки жизни Вольтера этой поры оставил швейцарский художник Жан Гюбер. Проникнутые добродушным юмором картины художника показывают фернейского патриарха в том образе, какой неподражаемо описал Пушкин:

...с плешивой головой,
С очами быстрыми, зеркалом мысли зыбкой,
С устами, сжатыми наморщенной улыбкой.

Картины Жана Гюбера, несколько раздосадовавшие Вольтера, когда он их увидел, хранятся ныне в Ленинграде, в Эрмитаже, вызывая добрую улыбку у зрителя.

Вольтер, старик с немощным телом, был полон неиссякаемой энергии. «Говорят, что г. Пигаль должен приехать, чтобы лепить мое лицо, но, мадам, — шутливо обращался философ к г-же Неккер, — надо, чтобы это лицо у меня имелось; с трудом можно угадать сейчас, где оно: глаза ввалились на глубину

трех дюймов, щеки похожи на ветхий пергамент, плохо приклеенный к костям, которые вообще ни к чему не прикреплены. Немногие зубы, которыми я обладал, исчезли»¹.

Вольтер до конца дней работал много, руководя из фернейского далека мощным, возрастающим движением Просвещения. Он оставался его неутомимым бойцом.

Плоды деятельности просветителей Вольтер отмечал с восторгом. «Мир яростно освобождается от глупости. Великая революция в умах заявляет о себе повсюду», — писал он д'Аламберу.

Религиозное изуверство, фанатизм самым беспощадным образом подвергались его уничтожающей насмешке. «Смех — одно из самых мощных орудий разрушения; смех Вольтера бил и жег, как молния»², — писал Герцен. И действительно, Вольтер нанес католической церкви сокрушительный удар. Ненависть его к церкви была настолько велика, что он даже частные письма свои подписывал ставшим знаменитым девизом: «Раздавите гадину!»

Вольтер взял из судебной практики феодальной Франции наиболее вопиющие факты религиозного изуверства, дикости, жестокости, идущей от нетерпимости и фанатизма, и сделал их достоянием широкой общественности. Он пригвоздил к позорному столбу самого бога, во имя которого совершались преступления. «Со времени смерти сына святой дэвы не было, вероятно, почти ни одного дня, в который кто-либо не оказался убитым во имя его»³, — писал он Екатерине II.

Дело Каласа В Женеве Вольтер познакомился с семьей казенного протестанта Жана Каласа, бежавшей из Тулузы от преследований властей. Вольтер узнал подробности страшного преступления церкви, совершенного в целях разжигания фанатических чувств в народе. Сын Жана Каласа, Марк Антуан, запутавшись в долгах, повесился. Кто-то высказал предположение, что это не самоубийство, а казнь, совершенная отцом якобы за то, что сын собирался принять католичество. Самоубийца был объявлен святым мучеником, тело его было перенесено в церковь, где оно, по слухам, стало творить «чудеса исцеления». Жан Калас и его семья обвиненные в преступлении против христианской церкви, были арестованы и подвергнуты пыткам. 9 марта 1762 года на городской площади, на глазах у огромной толпы, Жана Каласа колесовали, а потом сожгли.

«Тулузские судьи колесовали самого невинного человека. Почти весь Лангедок стонет от ужаса», — писал возмущенный

¹ Вольтер — г-же Неккер, 21 мая 1770 года.

² Герцен, Собрание сочинений, т. V, Пг., 1915—1919, стр. 12.

³ Вольтер — Екатерине II, 18 ноября 1771 года.

Вольтер. Неумоимо, с благородным энтузиазмом борца Вольтер принялся за разоблачение убийц в судейских мантиях. Он привлек на свою сторону общественность всей Европы. Его гневные статьи в защиту жертв фанатизма будили революционное сознание масс. Правительство, напуганное шумом, поднявшимся вокруг дела Каласа в связи с деятельностью Вольтера, отменило решение тулузских властей. Жан Калас был посмертно оправдан.

Вольтер и просветители торжествовали победу: они нанесли удар религии, а вместе с ней и всей средневековой идеологии, показав народу преступления церковников. Не случайно на вопрос, заданный прохожим на улице Парижа при виде огромного стечения людей перед каретой Вольтера, — «Кто это?» — одна старушка ответила: «Спаситель Каласа».

В сознании простых людей Вольтер был прежде всего защитником угнетенных.

В годы революции имя Каласа, его трагическая судьба послужили сюжетом некоторых литературных произведений, например, трагедии М. Ж. Шенье «Жан Калас».

Вольтер поднимал свой голос в защиту других жертв фанатизма, но безуспешно. Так, несмотря на вмешательство философа, был сожжен девятнадцатилетний юноша де ля Бар, обвиненный вместе со своим другом д'Эталондом в осквернении деревянного распятия на мосту в Абвиле. Юноше вырвали язык, отрубили правую руку и потом сожгли на площади города. Решение суда утвердил король Людовик XV. Одной из улик против де ля Бара явилась книга Вольтера «Философский словарь», найденная у юноши.

«Арлекины-людоеды!.. Спешите от зрелища костра на бал и с Гревской площади в комическую оперу; колесуйте Каласа, вешайте Сирвена, жгите бедных юношей... я не хочу дышать одним воздухом с вами», — негодуяще писал Вольтер.

Эти факты из внутренней истории Франции убедительно показывают, в каких условиях приходилось действовать просветителям, какую гигантскую и благородную задачу они взяли на себя: произвести переворот в идеологии, судить судом разума и просвещения невежество, обскурантизм, дикие нравы, насаждаемые церковью.

Вольтер, старший из просветителей по возрасту, стоявший во главе их благодаря своему авторитету, неустанно побуждал своих единомышленников к энергичной борьбе против феодальных порядков.

«Спешите, мужественный Дидро и неустрашимый д'Аламбер, напасть на фанатиков и негодяев: опровергайте их глупые разглагольствования, их презренные софизмы, историческую ложь, противоречия, бесконечные нелепости; препятствуйте тому, чтобы здравомыслящие люди стали рабами тех, кто не

имеет разума; рождающееся поколение будет обязано вам своими правами и своей свободой»¹.

Чем больше падал в общественном мнении престиж абсолютизма, чем сильнее становилась в народе ненависть к феодальному режиму, тем выше и выше поднимался авторитет Вольтера. Во Франции была проведена подписка на статую философа, и лучший скульптор страны Пигаль выполнил работу.

Возвращение в Париж Людовик XVI, занявший трон в 1774 году, недалекий, богобоязненный человек, воспринял от своего предшественника Людовика XV ненависть к просветителям, но ничем не мог помешать приезду в 1778 году в Париж Вольтера. Прибытие философа в столицу Франции, где прошла его молодость, где впервые он столкнулся с абсолютизмом, изведав и палочные удары, и застенки Бастилии, где впервые вызвал восторг зрителей, рукоплескавших его «Эдипу», — въезд в столицу этого престарелого кумира французов был триумфален. Толпы ликующего народа приветствовали его. Чествование философа явилось демонстрацией возросшего значения просветительских идей. «Прибытие Вольтера в Париж произвело точно такое в народе здешнем действие, как бы сошествие какого-нибудь божества на землю», — писал Фонвизин, находившийся тогда в Париже.

Вольтер на краю могилы, в возрасте 84 лет, задумывал грандиозные планы и был полон юношеской энергии. На представлении своей последней трагедии «Ирина» он присутствовал сам. Актеры вынесли на сцену бюст его и увенчали лавровым венком; зрители устроили бурную овацию в честь автора.

Вольтер работает над новой трагедией «Агафокл». Он побуждает Французскую академию к составлению академического словаря французского языка. На себя берет букву А. Силы его молодости как бы возвратились к нему здесь, в столице его родины, от которой он был оторван столько лет. Но годы взяли свое, Вольтер скончался 30 мая 1778 года. Тело его тайно было вывезено в Шампань и похоронено в аббатстве Сельер. Похороны в Париже правительство запретило. В дни революции, в 1791 году, останки Вольтера были торжественно перевезены в столицу. На катафалке были начертаны слова: «Он подготовил нас к свободе».

Ныне прах философа покоится в Пантеоне великих людей Франции. Урна с его сердцем хранится в Национальной библиотеке в Париже. «Сердце мое здесь, а дух везде», — начертано на урне.

Библиотеку Вольтера, собрание его рукописей купила Екатерина II у наследницы его г-жи Дени. Ныне она хранится в Ленинградской публичной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина.

¹ Вольтер — Дамилавилу, 19 ноября 1765 года.

**Философские
взгляды
Вольтера**

Литературная деятельность Вольтера чрезвычайно многообразна. Он философ, ученый-историк, поэт, автор сатир, лирических стихов и поэм, великолепный новеллист и, наконец, драматург.

Собрание его сочинений составляет десятки томов. Бомарше, первый издавший полное собрание сочинений философа, напечатал их в 70 томах. Более десятка томов составляют его письма, блестящие, остроумные, полные мысли и энергии.

Вольтер занимался естественными науками. Он написал сочинения «Опыт о природе и распространении огня», «Рассуждение о переменах, происшедших на земном шаре» и др. Вольтер является автором многих философских сочинений в собственном смысле этого слова¹. Он был материалистом, правда, недостаточно последовательным. Вслед за Локком и Ньютоном он признавал существование материи. Однако перед ним встала дилемма: или признать материю первичной, рожденной из самой себя, то есть вечной, или допустить, что она создана каким-то высшим существом — богом. Вольтер склонился ко второму, ссылаясь на Ньютона. «Вся философия Ньютона с необходимостью ведет к признанию некоего Высшего существа, которое все создало и все свободно устроило»², — пишет он.

**Деизм
Вольтера**

Отсюда идет философская религия Вольтера — деизм. Мир создан богом. Раз создав мир, он больше не вмешивается в его дела. Каков он, этот бог, мы не знаем и вряд ли можем узнать. «Где находится этот вечный геометр, находится ли он на одном месте или повсюду, не занимая определенного пространства? Об этом я ничего не знаю. Своей ли собственной субстанцией он сотворил все сущее? Я этого совсем не знаю. Необъятен ли он, не имея ни пространственности, ни качественности? Я этого ничего не знаю», — пишет Вольтер. Поэтому все религии, выдумавшие какого-то конкретного бога, нелепы. Жертвы, приносимые кровожадными церковниками этому выдуманному ими богу, вопиют о преступлении.

«Христианская религия стояла человечеству более семнадцати миллионов жизней, т. е. по миллиону казней в столетие»³, — писал Вольтер. Религия и разум не могут существовать вместе.

Неутомимый борец против фанатизма и нетерпимости, Вольтер был объявлен церковниками атеистом. Его деятельность, несомненно, подрывала основы церкви, основы религии. Однако,

¹ «Трактат о метафизике», «Философские письма», «Основы философии Ньютона», «Философский словарь», «Поэма о естественном законе».

² Цитируется по книге К. Н. Державина «Вольтер», изд. АН СССР, 1946, стр. 105.

³ Voltaire, Dictionnaire philosophique, статья «Athée».

склоняясь сам, по сути дела, к отрицанию бога и отождествлению его с природой, Вольтер вовсе не хотел того, чтобы идея карающего бога перестала жить в народе. «Если бы бога не было, его надо было бы выдумать»¹, — сказал он однажды.

«Несомненно в интересах всего человечества, чтобы существовало некое божество, которое карает то, что не может быть пресечено человеческим правосудием: столь же ясно, вместе с тем, что лучше не признавать бога, чем поклоняться варвару, требующему человеческих жертв, как это происходит у стольких народов», — писал он в «Философском словаре».

Исторические труды Вольтера Вольтер был автором выдающихся в его дни исторических трудов². Он одним из первых стремился поставить историческое исследование на строгую научную базу. «История никогда не нуждалась так в достоверных доказательствах, как в наши дни, когда столь нахально торгуют ложью», — писал он в предисловии к «Истории России в царствование Петра Великого». Совершенно справедливо и по достоинству оценил его Пушкин. «Вольтер первый пошел по новой дороге — и внес светильник Философии в темные Архивы Истории», — писал он Вяземскому в 1824 году. «Я обязал себя, насколько это возможно, написать историю нравов, наук, законов, обычаев, суеверий. Я вижу почти повсюду только истории королей; я хочу написать историю людей», — писал Вольтер.

Цели его исторического исследования имеют воспитательный характер. «Сколь жалким является изучение того, что не может ни наставить, ни нравиться, ни сделать нас лучшими», — замечал он.

Вольтер выразил общую почти всем просветителям точку зрения. Все они хотели видеть в историческом повествовании назидательные картины, способные помочь им в борьбе со средневековым мировоззрением. Дидро, прочитав «Всеобщую историю» Вольтера, в великом восторге писал автору: «Другие историки повествуют о фактах только для того, чтобы показать нам эти факты. Вы — для того, чтобы возмутить нас до глубины души против лжи, невежества, лицемерия, суеверия, фанатизма и тирании»³.

Оценивая бесспорно значительный вклад Вольтера в дело правильного понимания и изучения исторического процесса, его попытку отметить в историческом процессе определенные закономерности, мы тем не менее должны заключить, что для него

¹ «К автору книги о трех обманщиках» (1769).

² «История Карла XII», «Век Людовика XIV», «История России в царствование Петра Великого», «Опыт о нравах и духе народов», «История Парижского парламента», «Опыт о всеобщей истории».

³ Дидро — Вольтеру, 28 ноября 1760 года.

«...история, в лучшем случае, являлась не более как готовым к услугам философов сборником иллюстраций и примеров»¹, — как писал Энгельс.

**Эстетические
взгляды
Вольтера**

Вольтер не порвал с эстетикой классицизма, хотя и начал уже критиковать ее основные принципы. Он разделял положение классицистов о том, что прекрасное — это идеализированная правда, доставляющая нам наслаждение, и что искусство должно быть идеализированным подражанием природе. В одной из статей «Философского словаря» он писал: «Мы называем прекрасным лишь то, что наполняет наши чувства и душу наслаждением и восторгом».

Однако общий рационалистический характер эстетических воззрений классицистов и Вольтера не должен скрывать от нас революционно-просветительского содержания эстетических взглядов философа. Вольтер не только отстаивает свой идеал прекрасного, во многом отличный от идеала классицистов, но и подходит к признанию его историчности.

Краеугольным камнем в нормативной эстетике классицистов была теория о вечности и абсолютности идеала красоты. Поэтому подражание древним поэтам, нашедшим якобы эти вечные образцы прекрасного, возводилось классицистами в принцип.

Вольтер опроверг эту теорию. «Обычай, язык, вкусы народов, даже если они живут в самом близком соседстве, всегда различны между собой. Да что я говорю? Один и тот же народ становится неузнаваемым через три-четыре столетия. В искусствах, всецело зависящих от воображения, происходит столько же революций, как и в государствах: они изменяются на тысячу ладов, в то время как люди стараются придать им неподвижность», — писал Вольтер в «Опыте об эпической поэзии».

Отсюда следует, рассуждал Вольтер, что можно и должно восхищаться прекрасными образцами искусства древних, но слепо подражать им было бы большим заблуждением, ибо жизнь французов XVIII столетия несколько не походила на жизнь древних греков.

Вольтер указывал на различия национального характера, нравов, вкусов, привычек, обихода и быта народов, которые сказываются в искусстве и создают в каждом народе, в каждую эпоху своеобразное понимание красоты. «Как же можно подчинить искусство общим законам, когда над искусством властен быт, то есть величина непостоянная?» — спрашивал Вольтер.

Выступая против основ классицистической эстетики, Вольтер в то же время не отвергал классицистических канонов, относящихся

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 288.

к жанровым формам. Последние он хотел усовершенствовать и поставить на службу целям пропаганды просветительских идей.

Вольтер был полон самых восторженных чувств по отношению к Корнелю и Расину. «Эти два человека учили нацию мыслить, чувствовать и выражать свои душевные переживания», — писал он о них. Он ценил высокий гражданский пафос драматургии Корнеля, благородные чувства и сильные характеры его трагедий. «Корнель — древний римлянин среди французов — создал школу величия души», — писал он. И эти здоровые черты французского классицизма поры его расцвета Вольтер воспринял и развил в свете просветительских идей.

Вместе с тем он несколько не преувеличивал достоинств французской классицистической трагедии. «У французов трагедия — это обычно ряд разговоров на протяжении пяти актов, связанных любовной интригой».

Вольтер в восторге от проникновенных страниц Шекспира, которые «возбуждают воображение и трогают сердце», но он не может принять пусть привлекательного, но грубого игнорирования правил искусства этим «гениальным дикарем». «Французы могут принять простоту, но не низкую и не грубую», — заявляет он. Шекспиру он противопоставляет классика Аддисона, «друга благопристойности и правил». Однако Вольтер не мог не заметить, что хоть в «Катоне» «стихи прекрасны, суждения благородны и справедливы, но пьеса холодна». Чего же не хватает классицистическому театру, по мнению Вольтера? Страсти живых диалогов и действий, не хватает жизненной правды.

«Мне вспоминается, — писал он, — одна сцена из некогда виденной мной в Лондоне пьесы, почти совсем неправильной по своему построению, почти во всех отношениях дикой. Сцена происходила между Брутом и Кассием. Они ссорились и, я готов это признать, довольно непристойно; они говорили друг другу такие вещи, которых у нас порядочным и хорошо воспитанным людям выслушивать не приходится. Но все это было так полно естественности, правды и силы, что очень меня растрогало. Никогда не тронут нас так те холодные политические диспуты, которыми наш театр некогда приводил зрителей в восторг» (речь идет о трагедии Шекспира «Юлий Цезарь»).

В своей драматургии Вольтер стремился осуществить своеобразное сочетание положительных сторон классицистической и шекспировской драматургии и даже допускал иногда смешение трагического и комического, столь характерное для Шекспира.

Вольтер не всегда был последовательным в своей критике теории классицизма. Справедливо писал Плеханов: «Вольтер, который в своей литературной деятельности являлся глашатаем нового времени, враждебного «старому порядку», и который дал

многим своим трагедиям «философское» содержание, заплатил огромную дань эстетическим понятиям аристократического общества»¹.

Поэтическое наследие Вольтера Исторические труды Вольтера посвящены пропаганде теории просвещенной монархии, популяризации идей просвещения, разоблачению губительной роли церкви и христианской религии в жизни народов.

Этой же задаче посвящено почти все поэтическое наследие Вольтера. Вольтер-поэт — такой же непримиримый враг средневековья, как и Вольтер-историк, только здесь его оружием является ясный, отточенный, легкий и изящный стих.

Поэтическое наследие Вольтера разнообразно по жанрам. Он написал эпические, философские и ирон-комические поэмы, политические и философские оды, сатиры, эпиграммы, стихотворные новеллы и лирические стихи. Просветительская направленность его поэзии проявляется во всех его поэтических произведениях: «Ни одной строки нет, которая бы не была пропитана его мыслью, все равно: панегирик ли это датскому королю, или комплимент м-м Шатле — везде одно и то же»², — отзывался Герцен.

Шутливой эпиграммой «На ковчежец с мощами» он осмеивает христианскую церковь:

Был поднесен ковчежец ей
В дар Глупости от Предрассудка;
Про то Уму болтать не смей:
Честь Церкви, милый мой, не шутка.³

Композитору Гретри, талант которого не был оценен по достоинству официальными кругами Франции, Вольтер пишет:

Париж венком обвинил твой лоб,
Но принял двор тебя посуше;
Частьню у больших особ,
О мой Гретри, большие уши.³

Когда умерла знаменитая французская актриса Адриенна Лекуврер и парижское духовенство отказало в погребении ее, возмущенный Вольтер написал протестующую оду «Смерть м-ль Лекуврер». Ода является и поныне образцом высокой политической лирики, сочетающей гневное обличение пороков церкви с горячим прославлением идей просвещения. Одой «На войну русских против турок» Вольтер славит русских воинов, сражающихся за свою родину. Просветительская критика мили-

¹ Г. В. Плеханов, Искусство и литература, Госполитиздат, 1948, стр. 169.

² А. И. Герцен, Собрание сочинений под ред. М. К. Лемке, т. IV, стр. 418.

³ Перевод А. Кочеткова.

таризма, в данном случае — захватнической политики Турции, звучит здесь с яркой и убедительной силой.

Сатиры Вольтера с просветительских позиций подвергают критике современную ему официальную Францию. Такова его знаменитая сатира «Русский в Париже», в которой он устами Ивана Алетова, приехавшего из России, критикует французские порядки.

Вольтер отдал дань и фривольной поэзии, излюбленной в кругах светских либертинов. Однако и здесь он остается самим собой: за вольной эротической шуткой, иногда скабресным каламбуром проглядывает иронический выпад против церковного аскетизма, ханжеского отрицания земных наслаждений и любви.

В интимной лирике, где звучат чувства любви, раздумья, печали и сомненья, Вольтер — всюду мыслитель, прославляющий разум. Стансы, обращенные к маркизе Дю Шатле, написанные, очевидно, в минуту размолвки, в виде ответа стареющего Вольтера на горький упрек любимой женщины, были переведены Пушкиным.

Ты мне велишь пылать душою:
Отдай же мне протекши дни,
С моей вечернею зарею
Мое ты утро съедини...

Счастливым резвым, молодым,
Оставим страсти заблужденья;
Живем мы в мире два мгновенья —
Одно рассудку отдадим.

Пушкин перевел знаменитый мадригал Вольтера, посвященный принцессе Ульрике прусской («Недавно обольщен прелестным сновиденьем»). Гениальные строки Пушкина были потом переложены на музыку Римским-Корсаковым.

Вольтер является автором эпической поэмы «Генриада». Создавая это единственное в своем роде произведение, он ставил перед собой две задачи: дать Франции достойный ее национальный эпос, как сделали это Вергилий, Тассо, Камюэнс, подражавшие Гомеру, и вместе с тем прославить разум, поразить фанатизм, воспеть идеального государя, установившего в стране веротерпимость, потушившего религиозные войны, короля-страдальца, погибшего от руки фанатика.

Вольтер, подражая Вергилию, допустил целый ряд творческих ошибок, которые прославили его имя как величайшего эпического поэта среди современников, но уничтожили его поэму в глазах потомков. Он ввел в действие аллегорические фигуры Раздора, демона Фанатизма, тень святого Людовика и т. п. Его Генрих IV совершает путешествие в ад, где томятся тираны, на небеса, в храм судеб и пр. Вольтер не постиг той исти-

ны, что сказочный элемент в поэмах Гомера подкупает читателя детски-наивной верой древнего певца в изображенные им мифологические образы, и поэтому они несколько не теряют своей художественной правды. Не то у философа-просветителя, отвергавшего глупые рассказы монахов о чудесах и провидении. Аллегорический элемент в данном случае кажется неестественным, а потому убийственно скучным и пошлым. Сам Вольтер в какой-то мере доходил до понимания этого. «Я не мог призвать себе на помощь фантазию, как это часто делают Ариосто и Тассо. Строгость и мудрость нашего века не позволили этого. Кто пытался бы среди нас злоупотребить их примером, смешивая старые басни с серьезными и интересными истинами, тот создал бы только урод».

Это подражание древним без учета своеобразия и неповторимости исторических эпох критикует Маркс. Он пишет с иронией: «Так как мы в механике и т. д. ушли дальше древних, то почему бы нам не создать и эпоса? И вот является Генриада взамен Илиады!»¹

Некоторые проницательные современники Вольтера чутко уловили фальшивые ноты поэмы. Умный, тонкий ценитель подлинных достижений искусства, Монтескье писал: «Чем более «Поэма о Лиге» представляется «Энеидой», тем менее она оказывается ею».

Итак, первая задача, которую поставил перед собой Вольтер, создавая «Генриаду», не была и не могла быть выполнена. Он должен был бы помнить печальный пример своего предшественника Пьера Ронсара, безуспешно пытавшегося создать эпическую поэму наподобие «Энеиды». Тем не менее ослепленные современники приняли поэму с восторгом, видя в авторе ее нового Вергилия.

Вторая задача, поставленная Вольтером в работе над «Генриадой», была им выполнена с блеском, что в большинстве случаев склонило умы прогрессивных современников к признанию поэмы, что заставляет и нас терпимо относиться к ее недостаткам. «Генриада» основана на разуме и ужасе перед суеверием и фанатизмом, писал Вольтер. Он изобразил в поэме одну из самых трагических страниц в истории Франции, когда в XVI столетии, после блестящего, но кратковременного расцвета наук и искусств, появления могучих талантов Клемана Маро, Бонавентура Деперье, Рабле и других, смело бросивших вызов средневековью, радостно принявшихся за благородный труд возрождения погребенной обскурантами-монахами светлой и жизнерадостной античной культуры, оптимистически поверивших в торжество разума и здоровых начал в жизни общества, — наступает мрачная эпоха феодально-католической реакции. По-

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». Сборник, М. — Л., 1938, стр. 89.

гибает при загадочных обстоятельствах Клеман Маро, бросается на острие своей шпаги Бонавентур Деперье, тяжелую духовную драму переживает Маргарита Наваррская, затравленный, но непокоренный умирает Рабле. В царствование дегенеративных сыновей Екатерины Медичи религиозные смуты раздражают страну. Чудовищная резня в 1572 году, в ночь на праздник св. Варфоломея, — массовое убийство гугенотов (протестантов) по приказу полубезумной в своем фанатизме матери-королевы. И вслед за тем долгие, кровопролитные религиозные войны.

Безвременье кончилось воцарением Генриха Наваррского (IV), объявившего знаменитый Нантский эдикт, дающий свободу вероисповедания. Прекратились религиозные войны. Обнищавшая, обескровленная страна облегченно вздохнула. Началась нормальная жизнь. Торжествовал принцип веротерпимости, подорвавший основы фанатизма. Но церковь не мирится с покоем и благоденствием народа. Фанатик Равальяк убивает короля.

Вольтер показал идеализированный образ Генриха IV, устроителя народного счастья, гуманного человека, мудрого правителя, борца против религиозной нетерпимости. Он сам прекрасно понимал, что Генрих IV был не таким, каким выглядит он в поэме, но дело было вовсе не в портретном сходстве, не в историческом правдоподобии. Необходимо было уничтожить оплот феодализма — церковь, и фигура достаточно мудрого (в сравнении с дегенеративными Карлом IX и Генрихом III) правителя, ставшего жертвой зверского убийства, совершенного проповедником христианства, как нельзя более подходила для политических целей Вольтера.

Рисуя трагическую эпоху в жизни французского народа, Вольтер возбуждал ненависть к церкви, виновнице стольких народных бедствий.

Особой силы эпическое повествование достигает в рассказе Генриха Наваррского о страшной резне Варфоломеевской ночи.

Поэма Вольтера содержала в себе революционный элемент протеста против господствующей феодальной идеологии; не случайно она была запрещена абсолютистским правительством Франции.

Просветители именно за эти качества оценили ее. Младший из них, философ Кондорсе, написавший первую биографию Вольтера, высказывал о поэме следующее мнение: «Ни одна поэма не имеет такой глубокой философии, такой чистой морали, такой высокой гуманности, свободной от вульгарных страстей и предрассудков. Из всех эпических поэм одна «Генриада» имеет нравственную цель, потому что она дышит ненавистью к фанатизму, терпимостью и любовью к человечеству. «Генриада» явилась в век разума; чем больше будет прогресс разума, тем больше будет почитателей у этой поэмы».

**«Орлеанская
девственница»**

Той же просветительской теме разоблачения и осмеяния предрассудков и религиозного кликушества посвящена знаменитая героиня-комическая поэма Вольтера «Орлеанская девственница», пародия на поэму официального поэта Франции предшествующего столетия Жана Шапелена «Девственница, или освобожденная Франция» (1656). В памяти французского народа крестьянская девушка Жанна д'Арк, героически погибшая в Руане в 1431 году на костре англичан, оставалась всегда образцом бескорыстного и самоотверженного служения родине.

Вольтер сам с глубокой симпатией относился к исторической Жанне д'Арк. В своей «Генриаде» он называет ее «храброй амазонкой», «позором англичан». В сочинении «Опыт о нравах» он пишет о ней как о «мужественной девушке, которую инквизиторы и ученые в своей трусливой жестокости возвели на костер».

Жанна д'Арк жила в тяжелую для французского народа эпоху Столетней войны между Францией и Англией (1339—1453). Глубоко религиозная, любящая преданно и нежно свою родину, которую она отождествляла с родной лотарингской деревушкой Домреми, где родилась и провела свое детство, она поверила сну, чудесному видению, поразившему ее экзальтированное воображение, и объявила себя призванной избавить Францию от нашествия врагов. Ей поверили не менее ее суеверные люди. Король Карл VII, отчаявшийся победить врага и цеплявшийся, подобно утопающему, за соломинку, одел ее в рыцарские доспехи белого цвета, дал ей белое знамя с королевскими лилиями и вручил ей свои войска.

Солдаты, видевшие в ней ангела, сошедшего с неба, шли за ней на явную смерть, слепо повинувшись ей и совершая чудеса храбрости. Победоносная народная героиня освобождала французские города, теснила врагов, пока не попала в плен и не была сожжена на костре, обвиненная в колдовстве. Светлый ее облик навсегда запечатлелся в памяти народной. Церковь объявила ее святой. Между тем богословы из Сорбонны участвовали когда-то в ее осуждении. Духовенство использовало образ народной героини для вящей славы религии. Вольтер, негодуя на лицемерие попов, которые сначала возвели героическую девушку на костер, а потом объявили ее святой, излил свою ненависть к человеконенавистническому мракобесию, кровожадному изуверству церкви в потрясающей по своему сарказму поэме.

Картины, полные злой иронии, сменяются гневными выпадами автора против католицизма. Поэт восклицает:

Ах, глупость, Франции сестра родная!
Должны лишь в ад и в папу верить мы
И повторять, не думая, псалмы.

(Перевод Н. Гумилева.)

Вольтер нанес чувствительный удар церкви, применив против нее самое сильное оружие — смех. Он знал силу смеха. «Смешное побеждает все. Это самое сильное оружие», — говорил он.

Святую мать-игуменью в юдоли
Земной — увы — преследовал Амур.
«Сестра»-студент в покое и богатстве
Довольно весело жила в аббатстве.

(Перевод Г. Иванова.)

Вольтер разил церковь, поднимая ее на смех. Читатель смеялся над лицемерными и похотливыми монахами, и ореол святости спадал с католической церкви. Сытые тунеядцы, присосавшиеся к телу народа, — такими выглядели монахи в поэме. Цель Вольтера была — развенчать церковь; средство, избранное им, — смех. Он делал это вполне сознательно.

«Сказка о бочке» больше навредила католической церкви, чем Генрих VIII», — говорил Вольтер о произведении Свифта и метод его использовал сам. Недаром правительство применило строгие меры для пресечения распространения поэмы: книга была публично сожжена, а несколько рабочих типографии, набиравших ее, отправлены на каторгу.

Пушкин в молодости отдал дань всеобщему увлечению поэмой, в которой неподражаемое остроумие Вольтера достигло своего апогея. Он даже перевел первые двадцать пять стихов ее.

Однако потом, раздумывая о судьбе национальной героини Франции, он резко изменил свое мнение. «Новейшая история не представляет предмета более трогательного, более поэтического жизни и смерти Орлеанской героини; что же сделал из того Вольтер, сей достойный представитель своего народа. Раз в жизни случилось ему быть истинно поэтом, и вот на что употребляет он вдохновение! Он сатанинским дыханием раздувает искры, тлевшие в пепле мученического костра, и, как пьяный дикарь, пляшет около своего потешного огня... Все с восторгом приняла книгу, в которой презрение ко всему, что почитается священным для человека и гражданина, доведено до последней степени кинизма»¹, — писал Пушкин.

Нельзя не разделить здесь чувств русского поэта. Вольтер осмеивал церковь, ханжество и фанатизм. Но в карикатурном виде представала перед читателем и народная героиня.

В поэтическом наследии Вольтера имеются также философские поэмы. Размышления о сущности вещей запечатлены здесь в ясный, отточенный стих. Такова написанная Вольтером еще

¹ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, изд. АН СССР, 1949, стр. 513—514.

в молодости поэма «За и против», в которой он раскрывает несостоятельность христианской версии о всеблагом боге. Если бог всеблаг, почему в мире существует зло? — спрашивает он.

Слеп в милостях своих, слеп в ярости своей,
Едва успев создать, он стал губить людей,¹ —

пишет Вольтер о христианском боге.

К жанру философской поэзии следует отнести и «Поэму о гибели Лиссабона», в которой Вольтер сокрушает ложные теории церковников о том, что мир поконится на основаниях добра и справедливости, ибо он якобы создан богом и находится под его неусыпной опекой.

Драматургия Вольтера Наибольшей известности в широких народных массах Вольтер достиг через свой театр. В течение шестидесяти лет жизни он давал французской сцене великолепные по художественному мастерству и просветительской направленности пьесы. Его справедливо можно поставить рядом с классиками французской трагедии — Корнелем и Расином.

Классицистический театр Вольтера, продолжая здоровые традиции выдающихся драматургов Франции в то время, когда абсолютизм превратился в тормоз общественного развития, стал проповедником новых идей, нового мировоззрения.

Театр Вольтера целиком посвящен одной цели — рассеять смрад суеверий и предрассудков, воспитать ненависть к фанатизму и тирании. В первой трагедии он заявляет устами героев: «Наши жрецы — вовсе не то, что думает о них народ, их сила поконится на нашем невежестве».

«Брут» В 1730 году Вольтер написал трагедию «Брут». Взяв в основу один из эпизодов полупоэтической истории древнего Рима — изгнание народом царя Тарквиния, он в художественной форме утверждает идею республиканской доблести. Брут — верный исполнитель воли народа. Он ненавидит деспотизм, он предан республике, общественный долг для него превыше всего, и народ чтит в нем честного и преданного патриота. У Брута два сына. Одним из них, Титом, он особенно гордится. Тит, несмотря на свою молодость, прославил уже свое имя, героически защищая родину.

Брут учит сына: «Отдай свою кровь за Рим, ничего не требуя у него для себя, будь всегда героем и даже более того — будь гражданином!» Сын благоговейно принимает благородные наставления отца. Но он молод и неустойчив, к тому же имел несчастье пылко влюбиться в дочь изгнанного царя, Туллию. Тайну юности ловко используют хитрые интриганы — друг его Мессала и посол тосканского царя, давшего приют Тарквинию.

¹ Перевод А. Кочеткова.

Они склоняют Тита на предательство, обещая ему руку Туллии. Тит с негодованием отвергает постыдную сделку с врагом, но мысль о том, что он навсегда теряет возлюбленную, терзает его. Хитрые интриганы последовательно и методично опутывают юношу, искушая его соблазнительным обещанием возможного счастья. К нему обращается сама Туллия, и Тит, проклиная свою слабость, осуждая себя, сдается — становится предателем. Вскоре заговор раскрыт, силы врагов разгромлены. Тит схвачен республиканцами. Сенат в знак уважения к государственным заслугам Брута поручает ему самому судить сына.

Произнесеня беспощадный приговор, Брут говорит последнее прощание тому, кого воспитывал в духе патриотизма и республиканской доблести, в ком надеялся найти опору родины и кто так жестоко обманул его ожидания: «Встань, обними отца, он должен был обречь тебя на смерть... Иди! Приемли казнь достойно!»

Потрясенные республиканцы выражают сочувствие доблестному патриоту-отцу, отдавшему родине самое дорогое для него, но Брут прерывает их: он не хочет утешений. «Рим свободен, и этого довольно!»

Трагедия Вольтера сыграла огромную революционную роль. Она прославляла общественные идеалы, свободолобие, патриотизм; она воспитывала в зрителе высокие гражданские чувства и ненависть к деспотизму. В дни революции она воодушевляла массы, штурмовавшие твердыни абсолютизма.

Наиболее яркой антиклерикальной пьесой Вольтера является трагедия «Магомет». В целях маскировки он взял для изображения враждующих с христианством служителей ислама и его основателя Магомета (Мухаммеда). Однако для него это — обобщающая фигура служителя любой церкви вообще. Магомет — обманщик, грязный плут, гнусный самозванец, негодяй — такими эпитетами характеризует его мудрый и благородный правитель Мекки Сафир. Магомет ловко использовал суеверные чувства толпы, веру в сверхъестественное, порожденное нуждой и невежеством. Темный плут, едва избежавший казни за мелкую подлость, теперь он ведет за собой толпы иступленных, фанатически поклоняющихся ему людей. Сафир, древний старец, для которого родина и счастье народа превыше всего, скорбит (а вместе с ним и Вольтер) о том, что жертвами фанатизма становятся подчас честные и благородные люди.

И лучшие сердца опустошит
Упрямая жестокость суеверья!

¹ Цитаты из трагедии «Магомет» даны в переводе С. Боброва.

И этих благородных людей, жертв гнусного обмана, показывает Вольтер в лице детей Сафира. Пальмиру и Сеида еще в детском возрасте похитил у отца злой Магомет. Он воспитал их в беспрекословном подчинении себе, сделал из них фанатических последователей ислама. Они привыкли видеть в нем наместника бога на земле и суеверно трепетали перед ним. Связанные общей судьбой, не зная родителей, своих родственных отношений, они дружескую привязанность друг к другу приняли за любовь, и Магомет, зная тайну их рождения, покровительствует преступной любви. Он лелеет коварный план. Сеид должен погубить своего отца — единственного человека, понимавшего Магомета.

Основатель ислама не только тиран, но и «учитель тиранни», как говорится о нем в трагедии. Такова роль церкви лютого вероисповедания: она учит смирению — рабов, произволу и насилию — господ.

Кто думает — тот верить не рожден;
Послушное молчанье — вот закон! —

поучает Магомет. Он не признает никакой морали, навязывая мечом и кровью целым племенам свою волю, свои законы. Он презирает народ, для которого, по его мнению, совершенно безразлично, правду или ложь проповедают ему жрецы, только бы они его убеждали и сулили чуда.

Я знаю свой народ. Он ждет обмана,
Ложь или правда — вера им нужна, —

говорит он Сафиру. Магомет, желая подчинить себе Мекку, пускается на хитрость и обещает Сафиру вернуть ему похищенных детей.

Старик в волнении: он считал их навсегда потерянными. Перед ним встает страшный вопрос: какой ценой он должен купить их возвращение? Он готов отдать жизнь, пойти в добровольное рабство. От него требуют предательства. На это не способен благородный Сафир. Предать родину? Никогда, лучше он убьет и сына, и дочь своими собственными руками!

Отцовских чувств сердечное волненье!
Найти через пятнадцать лет детей,
Прижать их к сердцу, зная, что в смертный час
Они тебя утешат, — о блаженство!
Но если... должно родину предать
Или своей рукой детей убить...
То мой ответ тебе уже известен.
Прощай.

Тогда Магомет приводит в исполнение свой преступный план: Сеид, сын Сафира, должен убить отца по приказу

Магомета. Сеид колеблется, ему симпатичен благородный старик, покоряющий честные сердца своей искренностью и добротой. Прибегают к влиянию Пальмиры, и во имя любви к ней решается он убить неузнанного отца. Пальмира, обманутая Магометом, сама толкает брата на страшное преступление, становясь участницей отцеубийства. Все выясняется. Истекающий кровью старик обнимает детей. Сеид отравлен Магометом, для которого он теперь помеха. Магомет питает преступную страсть к прекрасной Пальмире и торопится сделать ее своей наложницей. «В мои объятия пусть через прах неведомой родни придет она». Но узнав страшную правду Пальмира проклинает пророка, которому недавно так горячо и трепетно поклонялась, и закалывает себя мечом. Магомет, гонимый страхом разоблачения и казни, на трупах обманутых им людей воздвиг себе трон, но счастья не обрел:

— Я царствовать над миром должен! Если ж
О человеке вспомнят, — мне конец.

Таков финал трагедии. В эти последние слова Магомета Вольтер вложил глубокий смысл. Век Просвещения поднял вслед за деятелями эпохи Возрождения знамя гуманизма.

Во имя человека, духовного и физического раскрепощения его просветители организовали борьбу против духовенства и феодальных порядков. Торжество гуманизма означало для них конец господства церкви, невежества и суеверий.

В трагедии Вольтера «Заира» поставлена психологическая проблема любви и ревности. Вольтер осуществлял свои эстетические принципы: «Трагедия требует страстей, угрызений совести и кровавых катастроф», — полагал он. Известное влияние на него оказала трагедия Шекспира «Отелло».

«Все упрекают меня в том, что я не уделяю места любви в моих пьесах. На этот раз они ее получают, клянусь вам, но это не будет галантной любовью», — писал Вольтер в одном из частных своих писем. Так появилась «Заира», и она восхитила и растрогала современников.

Даже враг театра Руссо назвал ее «чарующей». Просветитель Вольтер и здесь, в этой чувствительной трагедии, не обошел политических проблем. Трогательная любовь Заиры и Оросмана из-за религиозных предрассудков цепью ошибок и недоразумений идет к трагической развязке. Вольтер противопоставляет любовь и религию. Религия становится препятствием к счастью двух прекрасных во всех отношениях влюбленных.

В пышном дворце иерусалимского султана, на фоне экзотического Востока, разворачивается действие пьесы. Оросман полюбил одну из своих невольниц, прекрасную Заиру. Она любит его тоже. В ее глазах он герой, мужественный, великодуш-

ный воин и правитель. Но ее подруга по плену Фатима напоминает ей о суровом долге. Не пристало юной христианке любить последователя ислама. Из Европы прибывает христианский рыцарь Нерестан. Когда-то, пленясь его отвагой, великодушный Оросман разрешил ему вернуться на родину и привезти выкуп за себя. Нерестан привез золото и хочет выкупить десять христиан. Оросман освобождает без выкупа сто и среди них старца Люзиньяна, одного из иерусалимских принцев, двадцать лет протомившегося в неволе. Заира отказывается ехать с христианами. Нерестан в ужасе от ее вероотступничества. Сердце девушки терзает Люзиньян, узнавший в ней и Нерестане своих давно потерянных детей.

Я шесть десятков лет во имя божьей славы
Сражался; я видал, как пал в резне кровавой
Господень храм, в тюрьме я двадцать лет провел
И о семье молил, кропя слезами пол.
И вот, когда мне бог детей вернул сегодня,
Я узнаю, что дочь — отступница господня!
О, как несчастен я...¹

Заира колеблется. Она любит всех этих христианских рыцарей, столь доблестных и благородных, она мечтала возвратиться в страну, которую не знает, но в мечтах своих уже наделила всеми прекрасными качествами. Теперь перед ней старик, умирающий на чужбине, — ее отец, он молит ее вернуться к своей вере. Но Заира не в силах покинуть Оросмана.

Султану приносят перехваченное письмо Нерестана к Заире. Тот вызывает ее на свидание. Оросман в смятении. Он не знает, что это брат Заиры, мучается и ревнует. Оросман благороден: может быть, Заира благодарность свою к нему приняла за любовь и, вопреки себе, увлечена теперь другим? Пусть скажет искренне и честно. Он отпустит ее. «Откройтесь мне, и в миг ужасный я буду милостив», — просит он ее, еще не веря в лживость девушки, боясь потерять вместе с любовью и уважение к ней. Заира, оскорбленная подозрением, высказанным султаном, горячо и красноречиво говорит о своей любви. Этим она только окончательно убедила его в своей измене. Отпустив девушку, он горестно размышляет: «В грехе столь ясная, столь нежная во лжи».

Оросман еще колеблется. Он велит передать письмо по назначению. Может быть, Заира не пойдет на свидание, может быть, это пустая мечта христианского рыцаря, в которой девушка не принимает никакого участия? Раб, посланный к Заире с письмом от Нерестана, возвращается с ответом: «Она будет ждать». Последние сомнения исчезли. Заира изменила, и Оросман решил отомстить, жестоко покарать ее за ложь. Финальная

¹ Перевод здесь и ниже Г. Шенгели.

сцена полна драматического напряжения: испытывающий жестокие муки ревности, уязвленный в своем доверии Оросман и трепещущая Заира, которая ничего еще не знает и думает лишь о том, чтобы помочь своим братьям по религии. Она зовет Нерестана. Но, слыша ее голос, к ней бросается разъяренный султан и убивает ее. Приводят закованного в кандалы христианского рыцаря. Истина разъясняется. Оросман, в ужасе от своей роковой ошибки, закалывает себя. Христианский рыцарь, освобожденный вместе со всеми своими соотечественниками умирающим Оросманом, пораженный трагедией, разыгравшейся у него на глазах, в недоумении обращается к своему суровому богу. Он не знает, восхищаться ли гневом бога, так жестоко обрушившимся на его сестру и султана, или обратиться к этому же богу с жалобой как к виновнику всех несчастий:

Веди меня, господь! Не знаю, что со мной.
И гневом ли твоим я должен восхищаться
Иль жалобой к тебе на скорбь мою подняться.

Трагедия заканчивается словами, полными глубокого значения: суровый фанатизм, все подавляющая вера губит человека. Отец и брат в своей фанатической приверженности к христианскому богу не хотят видеть в Заире человека, они мучат и терзают ее. Во имя этого бога они влекут ее к гибели, предпочитая видеть мертвой, чем отказавшейся от веры. Заира не может понять этой суровой нетерпимости, она хочет, выйдя замуж за Оросмана и приняв его веру, быть защитницей христиан и всех обездоленных.

Я буду облегчать страдания людские,
Стоять за христиан, — они ведь мне родные, —
Я буду им как мать всех скорбных и больных...

Но фанатикам далек этот гуманистический идеал, они видят в ней лишь «дочь, презревшую отца и родовую честь и бога». Нерешительная, робкая, мягкая Заира никнет под тяжестью обрушившихся на нее сложнейших вопросов жизни и становится жертвой не ревности султана, а по сути дела фанатической нетерпимости отца и брата. Оросман отнюдь не тиран. В нем Вольтер показал гуманного, великодушного правителя и умного, чуткого, доверчивого человека. Это, как и подражание Вольтера Шекспиру, подметил Пушкин: «Отелло от природы не ревнив, напротив: он доверчив. Вольтер это понял и, развивая в своем подражании создание Шекспира, вложил в уста Оросмана следующий стих: «Je ne suis point jaloux... Si je l'étais jamais!» («Я не ревнив совсем... О если б им я был!»)¹. Вольтер на-

¹ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, изд. АН СССР, 1949, т. VII, стр. 515.

звал Оросмана «самым страстным, самым неистовым, самым нежным, самым великодушным, самым ревнивым, самым жестоким и самым несчастным из всех людей».

Трагедия Вольтера, раскрывающая традиционную тему любви и ревности, была далека от пьес с галантной любовью, преимущественно отвергаемых поэтом, не потому, что в ней изображены были сильные страсти, острые по своему драматизму конфликты, а главным образом благодаря силе просветительских идей, пронизавших ее от начала до конца.

Художественные особенности трагедий Вольтера

Театр Вольтера был трибуной просветителей, откуда они в лице своего старшего и наиболее популярного представителя обращались к французскому народу, воспитывали его, готовили к восприятию грядущей революции.

Трагедии Вольтера отличаются стройностью композиции и чрезвычайно динамичны. Диалоги не осложнены длиннотами. Вольтер, как и все просветители, требовал от драматургии назидательных картин: «Трагедия не должна быть простым зрелищем, которое трогает сердца, не исправляя их».

Метафизичность мировоззрения французских просветителей XVIII века отразилась и на эстетике, и на художественном творчестве Вольтера. Герои Вольтера в большей степени, чем это может быть замечено в героях Корнеля и Расина, являются рупорами его идей. Перед зрителями выступают не люди с их страстями и сложными, подчас противоречивыми характерами, каких мы видим в гениальных творениях Шекспира, а большей частью выразители заданной автором мысли, исполнители данной им роли.

Не следует думать, что в этом была только слабость просветительского театра. Подходя исторически к пьесам Вольтера, учитывая цели, какие ставил перед собой драматург, можно понять и оправдать его. Вольтеру важно было не столько показать диалектику человеческого характера, сколько подвести зрителя к определенным, не допускающим никаких кривотолков политическим истинам. И эту задачу драматургия его выполнила.

Комедии Вольтера

Вольтер написал несколько комедий. Вопреки тому, что можно было бы ожидать от его сатирического таланта, комедии ему не удавались.

Правда, некоторые из них пользовались в его время большим успехом. Вольтер и здесь оставался все тем же страстным поклонником идей Просвещения.

Хвастливые, глупые, безнравственные аристократы, показанные в комедиях Вольтера («Нескромный», «Чудаки»), вызывали у зрителей чувство неприязни ко всему классу, представителями которого они выступали. Наоборот, простолюдины (слуги, служанки, крестьяне), действующие в пьесах, будили симпатии

своим наивным простосердечием, честностью, трудолюбием («Блудный сын», «Нанина»).

Вольтер пошел по новому пути в комедийном жанре: он отказался от классицистической «чистой» комедии, в которой не допускался серьезный и возвышенный элемент, и сочетал в своих комедиях смешное и трогательное.

В данном случае он вступал в конфликт с эстетикой классицизма. Недаром блюститель классицистических канонов, забытый ныне поэт Жан Батист Руссо, который к тому же не смог никогда простить Вольтеру колких отзывов об его одах, забил тревогу. Он опубликовал три «Послания к Талии». В этих «Посланиях» он доказывал все «неприличие и недопустимость» соединения в комедии трогательного и комического.

Вольтер, написав комедию «Блудный сын», сообщал одному из своих корреспондентов: «Я хотел доказать этому фламандскому доктору, что комедия может прекрасно соединять трогательное и смешное».

Наибольшей известностью пользуются комедии Вольтера «Нанина» и «Шотландка». Они снискали шумное одобрение современников Вольтера.

«Нанина» В пьесе «Нанина» (1749) Вольтер ставит проблему равенства людей. Аристократ граф д'Ольбан полюбил простую девушку, не имевшую ни дворянского звания, ни богатства, служанку Нанину. Он честен, умен, у него передовые политические убеждения, он — исключение в своей среде. Граф д'Ольбан считает пустым предрассудком сословную спесь и несколько не стыдится своей любви к простолюдинке. Для времен Вольтера такое поведение аристократа было почти невысказано. Однако автор еще более обостряет этот первоначальный драматический конфликт. В Нанину влюбляется Блез, садовник графа. Слуга простодушно рассказывает барину о любви к девушке, и обескураженный граф видит в садовнике своего счастливого соперника. В горе он готов верить, что девушка отдала предпочтение садовнику. Вольтер придавал этой коллизии принципиальное значение. Соперничество графа с простолюдином не вызывает смеха, ибо несколько не унижает д'Ольбана. Последний рассуждает: «Что ж! Почему бы и нет? Блез — человек, он любит, и он прав!»

Граф д'Ольбан относится к Нанине, как к равной себе, и добивается ее согласия на замужество, как если бы ему пришлось иметь дело с девушкой из дворянской семьи. Когда люди его круга ему говорили, что он «унижает знатность», подрывая принципы сословности, граф отвечал: «Зато я возвышаю гуманность».

«Нанина» — лучшая комедия Вольтера. В 1778 году, в дни пребывания поэта в Париже, она ставилась в театре. В 1791 году ее ставили в связи с торжеством по случаю перенесения праха

Вольтера в Пантеон. «Нанина» была впервые переведена на русский язык в 1766 году Н. Богдановичем. Пьеса шла на русской сцене.

Вольтер прибегал к комедийному жанру и в тех случаях, когда ему необходимо было осмеять своих литературных врагов, а их было много. Фрерон, Дефонтен и другие преследовали его своими пасквилями, доносами, клеветой, стремясь выслушаться перед двором и церковью. Вольтер зло высмеял Фрерона, сделав его героем своей знаменитой комедии «Шотландка». Продажный пасквилянт, вымогатель, бесчестный обманщик и тупоголовый реакционер Фрерон (в комедии Фрелон) был уничтожен. Скандальная слава, которую он приобрел, попав под язвительное перо Вольтера, сделала его имя синонимом нравственной нечистоплотности в быту, в политике, в литературе.

Повести Вольтера, с их тонким, язвительным юмором, разносили по Европе дух «Энциклопедии», завоевывали сердца и умы новых и новых сторонников Просвещения. Эти повести имели особые задачи, а в связи с этим и свое художественное своеобразие.

Философские повести характерны для позднего периода творчества Вольтера. Первая повесть, «Мир, как он есть, или видение Бабука», написана в 1746 году, когда он еще не выступал решительно против оптимистической концепции Лейбница, Болингброка, Шефтсбери, Попа, полагая, что мир подчиняется законам необходимости и сочетает в себе дурное и хорошее в одинаковой пропорции. Вольтер, впрочем, несколько не оправдывает зло, господствующее на земле.

Эти взгляды Вольтер проповедует своей многочисленной европейской аудитории в изящной, шуточной сказке «Видение Бабука». Могучий дух Итуриэль посылает мудрого скифа в город Персеполис, погрязший в разврате и пороках. Имеется в виду, конечно, Париж. Бабук потрясен тем, что пришлось ему видеть в Персеполисе. «О несчастный город! Можно ли пасть так низко?! Люди, покупающие должность судьи, торгуют, конечно, и своими приговорами! Гнусная неправда во всем!» — восклицает он.

На глазах Бабука совершается война. Бессмысленное кровопролитие возмущает гуманного скифа. «Это не люди, это звери!» — негодует он.

Развернув перед читателями мрачную сторону действительности, полной пороков и несправедливости, Вольтер вовсе не склонен делать пессимистических выводов, несовместимых с его просветительской верой в возможность изменения жизни. «Мир не так уж плох, есть и здоровые начала», — полагает он. Вольтер отнюдь не хочет глядеть на мир, как на тюрьму человечества, избавление от которой оно найдет лишь на небесах, и его мудрец Бабук, изучив жизнь и нравы обитателей города, пришел

к заключению, что не только одни пороки царят в городе, но есть и добродетели и что поэтому нет необходимости уничтожать город, как сделал это в библейские времена христианский бог с Содомом и Гоморрой. Здесь Вольтер не преминул выступить против христианской догмы о предопределенной греховности земного мира и наказании людей за эту греховность. Вольтер обличает реальные пороки феодально-абсолютистского строя, а не воображаемые грехи людей.

Бабук возвращается к пославшему его в Персеполис Итуриэлю и вместо ответа ставит перед ним статуэтку, сделанную из самых различных металлов. «Неужели уничтожишь ты эту прекрасную статуэтку только потому, что она состоит не сплошь из благородных металлов?» — сказал он ему, и тот, поняв аллерию, оставил город в покое, ибо нельзя наказывать все человечество, если какая-то его часть состоит из негодяев и мерзавцев.

Той же теме посвящена и вторая повесть Вольтера, «Задиг, или судьба» (1748). Она состоит из серии новелл, объединенных вокруг одного героя. Здесь снова проблема добра и зла, снова мотив терпимости к людским недостаткам и обличение общественных порядков.

В обстановке сказочного Востока действуют персонажи, изображенные в повести. Молодой человек по имени Задиг, наделенный красотой и умом, испытывает самые невероятные жизненные перипетии: он проходит школу жизни. Задиг сдержан в наслаждениях, нравственно чист, искренен и, что особенно дорого Вольтеру, он вовсе не претендует на абсолютную правоту своих мнений и «умеет уважать человеческие слабости».

Жизнь постоянно ставит перед ним неразрешимые загадки. Самые неожиданные последствия венчают его поступки: за то, что он проявил чудеса наблюдательности, угадав по следам конских копыт достоинства и отличительные качества королевской лошади, ему пришлось уплатить штраф; поправившись королю и став его первым министром, он чуть не погиб от руки того же короля, когда тот заподозрил свою супругу в тайной симпатии к нему; защитив женщину от избиения мужчины, он в награду получил от пострадавшей брань и оскорбления; он попадает в рабство и т. д.

Задиг не может разобраться во всей сложности людских отношений. «Мои знания, честность, мужество были постоянно только источником моего несчастья», — раздумывает он о себе. «Он готов поверить, — пишет Вольтер, — что миром правит злой рок, который угнетает добрых».

Отшельник, встретившийся Задигу на пути и оказавшийся ангелом Иезрадом, поучает его: «Нет такого зла, которое не порождало бы добра». — «А что, — спросил Задиг, — если бы

совсем не было бы зла и было бы только добро?» — «Тогда, — отвечал Иезрад, — этот мир был бы другим миром, сцепление событий протекало бы в другом премудром порядке». И ангел советует Задигу перестать бороться против того, перед чем должно «благоговеть». Героя повести и ее автора не удовлетворяет этот вывод о непререкаемости «судьбы», но свое сомнение Вольтер не выразил прямо. Задиг, повинувшись повелению Иезрада, идет в столицу, где царствует его возлюбленная, но достигает счастья не волей провидения, а собственной мудростью и силой, победив на турнире перед лицом народа своего злого соперника. Так Вольтер иносказательно намекает на путь, каким, по его мнению, может быть установлено царство «справедливости и любви».

В повести рассыпаны острые критические замечания, которые бьют по всем сложившимся понятиям средневекового мира, всем охранительным правовым нормам той поры.

«Я приходил в отчаяние, видя, что на земле, которая одинаково принадлежит всем людям, судьба не оставила ничего на мою долю», — говорит один из персонажей повести.

Другой персонаж повести, намекая на сословные предрассудки дворянства, заявляет: «Разум старше предков».

Идея борьбы просвещенного разума против земного зла и предрассудков получает дальнейшее развитие в повести «Микромегас»¹ (1752). Сущность вещей, границы человеческих познаний, жизнь и смерть, врожденные идеи — такие проблемы обсуждает Вольтер в форме легкого, остроумного повествования о путешествии на нашу Землю двух великанов, жителей Сириуса и Сатурна. Великаны поражены чрезвычайно малыми размерами земных существ. Людей они могли видеть только через увеличительные стекла, а между тем эти маленькие существа имели изумительные познания и ясные представления о вселенной. Так в аллегорической форме просветитель Вольтер прославляет человеческий разум.

Люди, с которыми беседуют обитатели Сириуса и Сатурна, высказывают различные философские теории, бывшие в ходу в эпоху Вольтера. Микромегас отвергает при этом, как абсурдные, идеалистические взгляды Мальбранша, Лейбница, теорию врожденных идей. Когда маленькая фигурка монаха встала перед Микромегасом, презрительно посмотрела на него и гордо заявила, что вся премудрость мира заключена в творениях Фомы Аквинского, богослова XIII века, и что вся вселенная с ее солнцем и звездами создана исключительно для человека, великан ответил взрывом гомерического хохота.

¹ От греческих слов «микрос» — малый и «мегас» — великий (маловеликий).

Только материалистическая философия Локка пришлась по душе жителям Сириуса и Сатурна.

Микромегас, который был восхищен умом бесконечно малых существ, именуемых людьми, обещал им ответить на загадочный вопрос о сущности вещей, но в книге, подаренной им Парижской академии наук, оказались только чистые листы бумаги. Сущность вещей, полагает Вольтер, еще предстоит раскрыть, и это могут сделать только сами люди.

Всей своей повестью философ пропагандирует материализм: «Я не знаю, как я мыслю, но знаю, что мыслю не иначе, как по поводу моих восприятий». Он предполагает, что материи вообще присуща способность мыслить. Смерть — это «момент разложения тела на составные части и воскресения под другой формой». Сама обстановка, окружающая жителей Сириуса и Сатурна, путешествие по вселенной, в которой наша планета — лишь ничтожнейшая крупинка материи, является в повести аллегорическим опровержением сказок церкви о неподвижности земли, о главенствующем положении ее среди небесных светил и пр.

Вольтер в своей повести касается социальных вопросов. Он осуждает идеологию церкви и ее вредную роль в обществе, он со всей резкостью отзывается об устроителях ненужных кровопролитий, о тех «варварах, которые, сидя в своих кабинетах и предаваясь усладам пищеварения, отдают приказы об истреблении миллионов людей, а потом велят торжественно благодарить за это бога».

Вопрос о борьбе с социальным злом особенно остро встал перед Вольтером в 1775 году, когда произошло землетрясение, разрушившее Лиссабон. Это событие взволновало весь мир. Церковники удвоили свою активность, устрашая народные массы «карой божьей». Возросшая активность церкви возмутила передовые умы. Вольтер выступил с решительным протестом. Какая может быть связь между разрушительными силами природы и господствующим в человеческом обществе злом? Природа равнодушна к людям, ее законы находятся вне человеческих понятий добра и зла; катастрофы, совершающиеся в ней, — это несчастье для людей, хотя совсем не наказание за их грехи. Другое дело — то зло, какое сами люди причиняют друг другу по своей глупости, жадности, нетерпимости, изуверству и т. д. Это зло нельзя принимать как неизбежность и тем более как благо, против него необходимо направить все силы разума и справедливости.

Теперь Вольтер уже прямо выступает не только против официальной католической догмы о всеблагом божественном промысле, посылающем бедствия в этот мир для спасения людей в мире загробном, но и против оптимистической философии Лейбница, Болингброка, Шефтсбери, Попа и других. Основной

тезис этой философии он делает предметом разоблачения и осмеяния в своей знаменитой повести «Кандид, или оптимизм» (1759).

Философия оптимизма служила основанием для политической апатии, равнодушия к социальным вопросам, она становилась в руках господствующего класса средством ослабления критической направленности умов, парализации революционной энергии масс. Не удивительно, что Вольтер избрал мишенью своей убийственной иронии именно эту философию. Носителем ее является в повести тупой и чванливый учитель Панглос («всезнайка») — «величайший философ провинции и, следовательно, всей земли», — иронизирует Вольтер.

Панглос столкнулся со злом, вопиющим несправедливостями мира. Он попадает на костер инквизиции и только чудом спасается; его обращают в рабство, бросают на галеры, он обезображен венерической болезнью — страшным бичом общества, в котором существует разврат и проституция. Однако Панглос с тупой настойчивостью твердит одно: «все к лучшему», «в мире предустановлена вечная гармония» и т. д. и т. п.

Герой повести — юноша Кандид, честный и простодушный, носитель естественного здравого смысла. Он поверил с наивным простосердечием разглагольствованьям Панглоса, но суровая действительность неумолимо и жестоко разрушила все его представления о прекрасных началах мира. Перенеся столько несчастий, став свидетелем стольких бед, юноша в конце концов воскликнул с болью в сердце: «О Панглос!.. Кончено, — я, наконец, отказываюсь от твоего оптимизма».

К чему же пришел Кандид? Какой же конечный вывод делает он для себя? Автор сталкивает его с философом иного склада — носителем противоположной философии, философии пессимизма, утверждавшим, что мир — «нечто очень глупое и очень скверное». Философия пессимиста Мартэна тоже не по душе Кандиду. «Очевидно, есть какие-то разумные начала мира», — размышляет юноша. Но где они? В чем они?

Автор показал своему герою сказочную страну Эльдорадо. Там люди свободны и живут в изобилии. Там нет притеснений, нет тюрем. Там никого не судят, не казнят. Там прекрасные города с величественными общественными зданиями, среди которых особенно великолепен дворец наук. Однако путь к этой идеальной стране тернист и почти непроходим.

Страна Эльдорадо — это мечта Вольтера о всеобщем счастье народов. Представления французского просветителя о грядущей судьбе человечества еще весьма туманны, но сама мысль о том, чтобы все люди жили счастливо, возвышенна и благородна.

Герой повести Вольтера юноша Кандид в конце концов приходит к выводу, что нужно трудиться. В этом смысл жизни. «Работа избавляет нас от трех великих зол: скуки, порока и нужды. Будем возделывать свой сад!» — решает он.

Осмеяв философию «оптимизма», направленную на сохранение и оправдание социальных зол, Вольтер разоблачил и другие теории, входившие тогда в круг средств духовного закабаления народа. Так, например, трудящихся людей, испытывающих гнет деспотизма и неволи, пичкали с церковного амвона проповедями о том, что «по божественному установлению» воля человека свободна. Церковники не смущались тем, что, проповедуя эту теорию, они не только лгали, но издевались и глумились над угнетенным человеком.

Вот как выглядит эта теория под ярким лучом вольтеровской иронии. В повести мы читаем следующие строки: «Кандида спросил судебным порядком, что он предпочитает: быть ли прогнанным сквозь строй тридцать шесть раз или получить сразу двенадцать свинцовых пуль в лоб? Как он ни уверял, что его воля свободна и что он не хотел бы ни того ни другого, пришлось сделать выбор. Он решился в силу божьего дара, который называется свободой, пройти тридцать шесть раз сквозь строй».

Чванливое презрение к простым людям со стороны привилегированных сословий Вольтер осмеял в образе жалкого и порочного барона Тундер тен Тронка, брата Кунигунды, тупо кичившегося семьюдесятью поколениями своих предков, не способного ни понять, ни оценить истинного благородства натуры Кандида.

Нарисовав сатирическую картину — ужин шести нищенствующих королей, лишенных престола (назвав при этом действительные имена), Вольтер показал читателю всю нелепость притязаний так называемых «помазанников бога» на божественное происхождение королевской власти.

«Вот они, «сильные мира»! — невольно восклицал читатель, следя за повествованием Вольтера. — Какими жалкими выглядят эти короли сейчас!»

Одним штрихом Вольтер зачеркивал идеологические основы абсолютизма. Здесь же он спешил уверить читателя, что «миллионы людей на земле в сто раз более достойны сожаления, чем король Карл-Эдуард, император Иван и султан Ахмет».

Весьма любопытен в повести образ вельможи Пококуранте. Все блага мира открыты этому человеку. Духовные и материальные богатства находятся в его распоряжении. Но он не ценит ничего, ничего его не радует. И это результат паразитической жизни: она порождает пресыщение.

Всюду, в каждой строке перед нами Вольтер-просветитель, строгий судья общественных пороков времени, глашатай новых идей, провозвестник освободительной борьбы. Повесть его «Кандид», великолепная по своим идейным и художественным качествам, до сих пор привлекает к себе многочисленных читателей мира. Справедливо писал Белинский, что «Кандид» Вольтера «потягается в долговечности со многими великими художественными созданиями».

**«Царевна
Вавилонская»**

Философские повести Вольтера построены в большинстве случаев в виде сменяющихся путевых картин. Его герои совершают вынужденные или добровольные странствия. Они видят мир во всем его многообразии, людей различных национальностей, рас, вероисповеданий, различных социальных групп. Так же построена и повесть «Царевна Вавилонская» (1768), где история любви прекрасного юноши Амазана к царевне Формазань раскрыта на богатейшем географическом и этническом фоне. Наиболее мрачными красками рисует Вольтер Италию, Рим, резиденцию пап — страну, погрязшую в предрассудках. «Желтые воды Тибра, зачумленные болота, редкие, истощенные обитатели и нищие в старых, дырявых плащах, позволявших видеть сухую, морщинистую кожу», — таким предстает перед глазами Амазана Рим, где царствует «старец семи холмов» (папа).

В Испании господствуют наводящие ужас одним своим видом инквизиторы — антропокайи (сжигатели людей), Германия кишит князьями, фрейлинами и нищими.

Перед глазами читателя проходят цари, «стригушие догола свое стадо» (подданных), медлительные и равнодушные к людям обитатели Альбиона (англичане), болтливые и шаловливые, как дети, французы.

Только одна страна вызывает восторги Вольтера — это страна киммерийцев (Россия). «Нет еще и трехсот лет, как здесь царствовала дикая природа со всеми ее ужасами, а теперь здесь можно видеть искусство, блеск, славу и вежливость». Здесь терпимость и уважение к другим нациям. Вольтер, идеализируя царскую Россию, далеко не походившую на нарисованный им идеал, воздает хвалу Петру I и Екатерине II, с которой он вел в это время оживленную переписку, популяризируя ее в Европе как просвещенную государыню.

**«Простодуш-
ный»**

В 1767 году Вольтер написал повесть «Простодушный»¹ — одно из лучших своих прозаических произведений. В ней он, полемизируя с Руссо, по-своему решает вопрос о «естественном человеке» и «цивилизованном обществе».

Француз в детстве попал к племени американских индейцев — гуронам, у которых и прожил до совершеннолетия; потом, захваченный англичанами, он приехал в Европу, сначала в Англию, затем во Францию, где разворачиваются описанные в повести события.

Гуруна называли Простодушным, потому что он «всегда чистосердечно говорит, что думает, и делает, что хочет». Это вошло в нравственный кодекс дикаря: всякое притворство и ложь

¹ «L'Ingénu». Исходя из философского смысла повести, это название можно перевести как «Сын природы».

противны природе, как противно ей сопротивление человека своим желаниям, тем более что желания у Простодушного естественны и, следовательно, моральны.

Во Франции Простодушный познает «цивилизацию». Он постоянно становится в тупик. Его простому, безыскусственному сознанию, привыкшему видеть и оценивать вещи, исходя из их подлинной сущности, многое непонятно, кажется безрассудным, противоестественным.

Цель столкновений начинается с обращения Гурона в христианскую веру. Простодушный читает Библию. Он задает благочестивым католикам такие вопросы, возникшие у него при чтении Пятикнижия Моисея, на которые те ответить не могут. Гурон, сам того не ведая, разоблачает нелепости и несообразности священного писания и христианских обрядов. Гурон окрещен. Ему дано имя Геркулес. Вольтер иронизирует при этом над безграмотностью иезуитов, которые объявляют легендарного греческого Геркулеса христианским святым.

Гурон молод, физически крепок, красив. У него хорошая память, ясный ум и доброе сердце; он протестует против нелепых обычаев европейцев. Так, увидев прекрасную мадемуазель де Сент-Ив, он полюбил ее и хочет жениться на ней. Барышне он нравится, и она согласна выйти за него замуж, но оказывается, вопрос этот должны решить не они, влюбленные друг в друга молодые люди, а их родители. Простодушный удивлен: «Я ни у кого не спрашиваюсь, когда мне хочется завтракать, охотиться или спать; мне хорошо известно, что в делах любви неплохо заручиться согласием того лица, к кому питаешь любовь, но так как влюблен я не в дядюшку и не в тетушку, то не к ним надо обращаться мне по этому делу».

А дело оборачивается еще хуже. По несчастью, при крещении Гурона в качестве крестной матери была приглашена как раз эта прекрасная девушка де Сент-Ив. Теперь, к своему ужасу, молодые люди узнают, что пожениться они уже не могут, что это считается «грехом». Гурон возмущен такой нелепостью и грозит «раскреститься». «Каждый день, как я замечаю, творится у вас тут бесчисленное множество таких вещей, о которых ничего не сказано в вашей книге (имеется в виду Библия), и не выполняется ровно ничего из того, что там написано», — запальчиво говорит он.

Однажды к берегам Франции подошла вражеская эскадра. Простодушный выказал чудеса храбрости в схватке с иноземцами. Атака была отбита. Иноземцы удалились восвояси. Теперь Простодушный, рассчитывая на награду и благодарность короля, хочет отправиться в Версаль, что испросить разрешения на брак с де Сент-Ив. По дороге он знакомится с гугенотами, французскими протестантами, которые вследствие гонений на них католиков после отмены Людовиком XIV Нантского эдик-

та, устанавливавшего веротерпимость в стране, покидали родину. Воспроизводя беседу Гурона с гугенотами, Вольтер не преминул бросить камешек в огород папы римского и его верных служителей — иезуитов. Устами гугенотов он высказывает мысль о том, что пора бы «Франции сбросить, наконец, ярмо, подносящее ее столько веков этому иностранцу, а главное — не платить ему больше денег, которые являются основной движущей силой в делах мира сего». Франция, как и другие страны с католическим вероисповеданием, ежегодно посылала в Рим огромные суммы денег, десятую часть своего национального дохода. Это и послужило основной причиной того, что мощное народное антифеодальное движение было направлено также против папы и католической церкви.

Полный надежд, веря в добро и правду, Простодушный прибывает в Версаль. Он не знает, что по всей стране рыщут правительственные шпионы, которые подслушивают, высматривают, доносят. При разговоре его с гугенотами присутствовал сыщик, который немедленно сообщил о нем королевскому духовнику отцу Ляшезу как о человеке, тайно сочувствующем гугенотам и ненавидящем иезуитов. Это навлекло на него тяжелые бедствия. В Париже его арестовали и заключили в Бастилию. «Молча, как покойника на кладбище, несут его в камеру, где предстояло ему отбывать заключение... Задвинулись огромные засовы тяжелой двери, окованной широкими поперечинами. Он оказался оторванным от всего мира», — описывает Вольтер впечатления своего героя, знакомые ему по собственному опыту двукратного пребывания в Бастилии.

В тюрьме Простодушный оказался заключенным в одной камере с янсенистом, представителем гонимой секты протестантов. Вольтер несколько не разделяет убеждений янсенистов. Устами самого героя он отрицает их теорию о бесконечном милосердии бога. «Что-то не вижу я на примере людей благодетельных намерений божьих», — говорит Простодушный янсенисту. Однако писатель осуждает религиозную нетерпимость правительства, человеконенавистнический фанатизм католической церкви, поэтому с некоторой долей симпатии, как жертву несправедливых притеснений и гонений рисует он товарища Простодушного по камере.

Простодушный прозрел, он понял многое. Он сравнивал дикарей с цивилизованными европейцами и отдал предпочтение первым. Он говорит о гуронах, воспитавших его: «Их называют дикарями, они же — хоть грубы, но добродетельны, а здешние — хоть утонченны, но мошенники».

В тюрьме под руководством янсениста Простодушный получает европейское образование, знакомится с наукой, новейшими философскими системами. Руководствуясь здравым смыслом, он произносит приговор многим господствующим тогда теориям.

Он отвергает метафизику. Вольтер и здесь не преминул заявить о своих философских взглядах. «Ваш Мальбранш, — заявляет янсенисту Простодушный, — написал половину своей книги по внушению разума, а другую половину — по внушению воображения и предрассудков». Простодушный изучает историю человеческого общества. Она произвела на него удручающее впечатление. «История — это не что иное, как картина преступлений и несчастий. Толпа людей, невинных и кротких, неизменно терзается в безвестности на обширной сцене. Действующими лицами оказываются лишь развратные честолюбцы», — грустно заключает он.

Простодушный критикует древних и новейших историков, заполнивших летописи былых времен мелочными, неправдоподобными измышлениями. Вольтер высказывает здесь свои взгляды на историческую науку, требуя от нее подлинных фактов и правды.

Простодушный негодует по поводу дикого обычая христиан сжигать людей несогласных с религиозной догмой. «Истина сияет собственным светом, и не подобает просвещать умы пламенем костров», — подхватывает он мысль одного из энциклопедистов, книга которого попала ему в руки. И добродушный янсенист, слушая своего молодого ученика, с горечью признается себе: «Я истратил на свое образование пятьдесят лет, но боюсь, что в отношении здравого смысла мне не справиться с этим полудиким ребенком. Я трепещу при мысли, что я усердно укреплял предрассудок, он же внемлет только простому голосу природы». Янсенист, обучая молодого человека, сам стал заимствовать от него хорошие нравственные качества, отечески привязался к юноше и почувствовал сладость дружбы. Простодушный доверчиво рассказывал ему о своей любви к де Сент-Ив, и старик благосклонно слушал его. Раньше, под давлением своей суровой религии, он почитал любовь чувством греховным, теперь он понял, что она может нравственно возвысить и облагородить человека.

Однако и Простодушный изменился под воздействием просвещения. Вольтер в повести своей расходится с Руссо или, вернее, поправляет его, смягчает его крайности, его запальчивые отрицания благотворных черт цивилизации. «Чтение возвышает душу», — пишет Вольтер, и его герой, пройдя курс наук у своего товарища по камере, заявляет: «Я склонен уверовать в метаморфозы, ибо из животного превратился в человека». Он усвоил только полезное, он не научился смотреть на вещи трезвыми глазами и отличать разумное от нелепого и предрассудка. Так формировался духовный облик Простодушного.

Между тем его возлюбленная де Сент-Ив покинула родную деревню и приехала в Париж, чтобы выручить его из беды. Она встретила холодное равнодушие чиновников. «Я не правомочен

делать добро; вся моя власть сводится к тому, что я время от времени могу делать зло», — заявил ей один из них.

Де Сент-Ив была красива, ее внешность привлекала внимание. Чтобы освободить юношу, девушка пошла на самое страшное: подчинилась домогательствам развратного вельможи, но пережить позора не смогла и умерла на руках обезумевшего от горя жениха.

Такова эта повесть Вольтера, в которой он с наибольшей яркостью показал мрачный лик своей современности — «злой и жалкий человеческий мир, в котором господствуют пороки, пошлые предрассудки, жестокость и эгоизм».

Философская повесть XVIII столетия представляет собой яркое воплощение просветительской мысли, которой подчинены все художественные средства. Здесь философское размышление просветителя о мире, выраженное в форме полуфантастических приключений героя, решившего понять смысл окружающей его жизни и найти истину.

Вольтер не стремился к всестороннему изображению характеров, — это не входило в его задачи. Главное для него — целеустремленная и последовательная борьба против враждебных ему идей, против мракобесия и предрассудков, насилия, изверства и угнетения. Решая эту задачу, философ создает гротескно-сатирические, предельно заостренные образы, обобщающие те силы, которые он подвергает беспощадному отрицанию и осмеянию. В известном смысле Вольтер здесь продолжает традицию Рабле; один бессмертный образ Панглоса достаточно ярко свидетельствует об этом.

Борясь против темных сил феодально-абсолютистского строя, Вольтер в философской повести явился вместе с тем неизменным пропагандистом просветительских идей и научных представлений о мире.

Он блестяще использовал эзопов язык — язык иносказаний и намеков. Все его повести насыщены скрытым отрицанием того, что внешне утверждает. Вот некоторые фразы, взятые из повести «Простодушный» (слова подчеркнуты нами): «Прелат заперся с прекрасной г-жой Ледигьер и занимался с ней *церковными делами*»; мельдийский епископ «в обществе мадемуазель де Молеон подвергал исследованию *мистическую любовь г-жи дю Гюйон*»; «святой Дунстан, ирландец по происхождению и *святой по роду занятий*» и т. д. Эта тонкая ирония неожиданно вскрывала смешную сторону в факте, к которому люди относились с доверием и уважением. Читатели хохотали, идейные противники выходили из себя, но были бессильны против этого оружия остроумного человека. Великое негодование всех церковников, прославляющих аскетизм и мученичество во имя бога, не мог не вызвать, например, следующий диалог между просто-

душным индусом и благочестивым брамином в повести Вольтера «Бабабек и факиры» (1750). Индус спрашивает, будет ли ему уготовано счастье на том свете. «Это в зависимости от того, как вы живете», — ответил ему брамин. «Я стараюсь, — сказал индус, — быть добрым гражданином, хорошим мужем, хорошим отцом, хорошим другом». — «А втыкаете ли вы иной раз гвозди в свой зад?» — спросил его брамин. «Никогда, ваше преподобие». — «Это меня очень расстраивает, — ответил брамин, — вы, наверное, не попадете на девятнадцатое небо, а это жаль».

Французы любят веселую шутку и умеют ценить острое слово. В этом отношении талант Вольтера истинно народный, выражающий национальный характер французов. «Веселость ума по душе народу», — писал он и всю жизнь до конца дней своих оставался задорным и насмешливым, иногда по-детски запальчивым, иногда трогательным в выражении интимных человеческих чувств.

Его философские повести полны сказочного элемента, фантастических существ и нереальных положений, что, однако, не мешало Вольтеру изображать подлинные события и отношения, намекать на конкретные факты, обличать определенных лиц. Его повести как нельзя более злободневны.

Вольтер широко использовал в своих целях элементы популярного в народе фарса как в комедийном жанре, так и в повести. Прекрасно это подметил Чернышевский, писавший об элементах фарса у Рабле, Сервантеса, Шекспира и Вольтера.

«Настоящее царство фарса — простонародные игры, например, наши балаганные представления. Но фарсом не пренебрегают и великие писатели; у Рабле он решительно господствует; чрезвычайно часто попадает он и у Сервантеса. Фарс должен ограничиваться внешними приключениями и внешним безобразием; потому чаще всего он нарушает приличия, самое внешнее в человеческом обществе, и в этом случае обращается он в цинизм. У Гоголя находят много цинизмов; но цинизмы его еще очень благопристойны в сравнении с тем, что находим у Рабле, Сервантеса, Шекспира и даже у Вольтера», — писал Чернышевский в статье «Возвышенное и комическое»¹.

Вольтер, критиковавший Шекспира, Лопе де Вега и даже Мольера за пристрастие к фарсу, сам обратился к животворному народному источнику, и в этом была большая победа его художественного вкуса. Его повести заключают в себе значительный элемент лубочного ярмарочного театра и нисколько не страдают от этого. Лучшие из его комедий (например, «Блудный сын») непосредственно заимствованы из репертуара парижских ярмарочных представлений.

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15 томах, т. II, Гослитиздат, М., 1949 стр. 188.

Повести Вольтера немногословны. Каждое слово несет большую смысловую нагрузку. Он терпеть не мог болтливых, многотомных романов, какие издавались в его время. «Жестоко заставлять такого живого человека, как я, читать целых девять томов, в которых ровно ничего не содержится», — писал он своей приятельнице г-же дю Дефан.

Вольтер воспринял у лучших стилистов XVII столетия (Паскаля, Фенелона и других) суровую логическую последовательность изложения мысли, но отбросил все риторические украшения, облакавшие рационалистическую, при всей ее пышности лишенную эмоций фразу писателей предшествующего века.

Короткая, четкая, выразительная, предельно ясная — такова фраза Вольтера. В ней часто встретишь язвительный намек, изящный каламбур, иногда галантный комплимент, а то и ядреное словечко, только что рожденное парижской улицей.

Великие реалисты XIX века, Бальзак и Стендаль, восприняли от писателей XVIII столетия, и в первую очередь от Вольтера, веру в нерушимую силу факта, в неопровержимую достоверность опыта как источника познания действительности. Они восприняли от Вольтера и известную долю скептицизма, иначе говоря, недоверие к бездоказательным умозаключениям, восприняли то ценнейшее чувство иронии, которое избавляло их от ложной аффектации, присущей романтикам.

Дидро (1713—1784)

Философское наследие Дидро является в известной степени обобщенном просветительской мысли Франции XVIII столетия.

Дидро в течение четверти века стоял во главе грандиозного предприятия — издания знаменитой «Энциклопедии», содействуя пробуждению и росту революционного сознания масс. Материализм Дидро далеко опередил философскую систему Вольтера, патриарха просветителей, их старейшего и всеми признанного вождя. Дидро стоял на пороге диалектического материализма.

Жизнь Дидро полна самой напряженной борьбы, самой энергичной деятельности в области мысли и весьма проста, бедна событиями и обыденна в своем внешнем житейском выражении.

Дидро родился в 1713 году в Лангре, старинном французском городке, славившемся лишь своими историческими достопримечательностями — развалинами римских крепостных сооружений и великолепным собором XII столетия. В XIX веке к достопримечательностям города прибавился монументальный памятник великому мыслителю Франции.

Отец Дидро принадлежал к потомственным ремесленникам, которые насчитывали в своем роду немало поколений, передающих от отца к сыну тонкое искусство выделки ножей. Семья была зажиточная, что дало возможность Дени Дидро получить образование в одном из лучших учебных заведений столицы, в парижском коллеже Гаркур.

Первоначально Дени прочили в священники, и он сам увлекся было чтением священных книг. Однако пытливая мысль молодого человека не могла удовлетвориться церковными догмами; он пришел первоначально к деизму, а потом и вовсе к отрицанию всякой религии.

В коллеже Дидро с интересом изучает древние и новые языки; впоследствии его привлекли точные науки, теоретические основы ремесел, искусство, философия.

Отец, видя, что сын не следует его указаниям и не собирается стать священником, отказал ему в материальной поддержке. С 1733 года Дидро пополнил собой многочисленную парижскую толпу бедняков-интеллигентов, которые перебивались случайными грошовыми заработками за какие-нибудь литературные работы; утром, просыпаясь, не знали, добудут ли что-нибудь на обед; жили в чердачных помещениях Латинского квартала столицы.

Но Дидро не унывал. Его натуре был свойствен неиссякаемый оптимизм.

Из того, что писал Дидро, а писал он много, только часть попадала в печать, навлекая на автора ненависть и всяческие кары со стороны властей — светских и духовных. В 1746 году появились «Философские мысли». Парижский суд (парламент) приговорил это сочинение к уничтожению, и оно было сожжено рукой палача. В 1749 году Дидро написал «Письмо о слепых в назидание зрячим», явно атеистическое произведение, и был отправлен на сто дней в тюрьму (Венсенский замок).

В 1750 году издатель Лебретон пригласил его в качестве редактора «Энциклопедии». Лебретон помышлял лишь об издании не претендующего на оригинальность и большую научность словаря, переведенного с какого-нибудь иностранного образца.

Дидро превратил этот крохотный коммерческий замысел издателя в мероприятие огромной культурной и политической важности. Вместе со всеми деятелями французского Просвещения он создал монументальное произведение общенационального значения. С 1750 года и до конца дней Дидро занят этим делом, преодолевая многочисленные препятствия, сопротивление цензуры, опасения своего издателя, запреты и преследования властей. Он написал сам около тысячи статей для «Энциклопедии».

Дидро в России В 1773 году в жизни Дидро произошло важное событие: он принял предложение Екатерины II приехать в Россию. Основная работа по «Энциклопедии» была закончена, и он мог позволить себе отлучиться на время из Франции.

Россия радушно встретила великого философа, и он преисполнился самой искренней симпатии к русскому народу.

Долгое время в науке бытовало мнение, что французский просветитель, пробыв в Петербурге около года, не заинтересовался русской культурой, но, как показали последние исследования профессора В. И. Чучмарева¹, Дидро многое сделал по изучению русского языка и литературы и вывез из России целую библиотеку русских книг.

Екатерина II часто беседовала с Дидро и писала Вольтеру самые восторженные отзывы об этих беседах с его собратом, однако в последний момент, когда Дидро настоятельно просил ее высказаться о возможности политических реформ в России, ответила ему отрицательно.

Вернувшись во Францию, Дидро больше никуда не выезжал и умер в 1784 году. Незадолго до того Екатерина II купила

¹ См. его публикации в журнале «Вопросы философии», 1951, № 6; 1953, № 4, а также во французском журнале «La Pensée», Paris, 1954, № 53, ps. 67—74.

ему особняк в дворянском районе Парижа в предместье Сен-Жермен, куда писатель переселился из бедной своей квартиры на четвертом этаже одного из домов Латинского квартала. Русская императрица оказала большую материальную поддержку философу, купив у него его личную библиотеку и сделав Дидро ее хранителем. (Жалование было уплачено за пятьдесят лет вперед, в связи с чем философ шутил, что честь обязывает его жить еще пятьдесят лет.)

**Философские
труды Дидро**

В оценке Пушкина, прекрасно знавшего литературное наследие философа, Дидро был «то чти-
тель промысла, то скептик, то безбожник».

В одной стихотворной строке гениальный поэт осветил всю идейную эволюцию французского просветителя.

Начал Дидро с откровенного признания христианского бога. Здесь сказалось влияние господствовавшей идеологии на непостоянный и не искушенный еще ум юного мыслителя (вольный перевод и комментарии к книге английского литератора Шефтсбери, которую он выпустил под заглавием «Принципы нравственной философии или опыты г-на Шефтсбери о достоинстве и добродетели», 1745).

**«Философские
мысли»**

Через год, в своем первом самостоятельном со-
чинении «Философские мысли», Дидро уже от-
рекся от безоговорочного признания христиан-

ского бога. Парижский парламент, осудивший это сочинение на сожжение, в своем постановлении писал, что в «Философских мыслях» Дидро «с напускным притворством ставились все религии на один уровень, чтобы не признать в конце концов ни одной».

Дидро предвидел, какова будет реакция церкви на его смелые суждения о религии. Во вступлении к книге он без обиняков указал на основную волновавшую его проблему: «Я пишу о боге. Если эти мысли не угодят никому, значит, они наверное плохи; но они будут в моих глазах презренны, если угодят всем».

На фронтисписе первого издания была изображена обнаженная женщина (Истина), срывающая маску благочестия с отвратительной гидры суеверий. Дидро клеймит общественные пороки своего времени. Не против страстей человеческих нужно бороться, как требует того аскетическая христианская догма, ибо страсти сами по себе естественны, они присущи человеческой природе, утверждает Дидро; нужно бороться против рабства и против философии рабства, проповедуемой церковью. Основатель монашества есть жалкий маньяк. Если бы все люди стали следовать примеру Пахомия и бежали в леса, они уподобились бы зверям и мир человеческий превратился бы в пустыню.

Ужасен и кровожаден христианский бог. «Что это за голоса? Что за вопли и воздыхания? Кто заточил в эти темницы все эти стенающие трупы? Какие преступления совершены этими

несчастливыми? Одни бьют себя камнями в грудь; другие раздрают себе тело железными когтями; у всех в глазах раскаяние, скорбь и смерть. Кто осудил их на эти муки? Бог, которого они оскорбили... Каков же этот бог? Он — бог, исполненный благодати... Значит, исполненный благодати бог любит утопать в слезах!»¹

Дидро открыто признает себя деистом, однако речи атеиста, приведенные им в книге, звучат весьма весомо. Деизм Дидро, облеченный в форму скепсиса, ближе к отрицанию бога вообще, чем к признанию некоего безличного бога, как это было у Вольтера. Примечательно, что Дидро, пространно излагая мысли атеиста («никакого бога нет»; «сотворение мира — пустая фантазия»), нисколько с ним не спорит. Идя к атеизму, но еще не встав прочно на позиции отрицания религии, Дидро защищает идею скепсиса. Он опирается на гуманиста конца XVI столетия Монтеня, провозгласившего в своей знаменитой книге «Опыты» философию скептицизма.

Скептицизм был прямым отрицанием основного постулата христианской религии, а именно требования слепой веры, абсолютного доверия к букве священного писания.

Этот постулат был в давние времена изложен «отцами церкви»: «Credo quia absurdum» («Верю, хоть это и нелепость»). Поэтому слово «сомневаюсь» в устах Монтеня, а потом и просветителей XVIII века стало синонимом отрицания религии. «Скептицизм не всякому по плечу. Он предполагает глубокое и бескорыстное исследование», — защищает Дидро Монтеня, мысль которого пронизала почти каждую строку первого оригинального сочинения великого просветителя.

«Деист утверждает бытие бога, бессмертие души и все, что с этим связано; скептик не имеет твердого мнения об этих предметах; атеист отрицает их», — пишет Дидро. При этом философ декларативно причисляет себя к деистам, но приближается скорее к скептикам, иначе говоря, находится на пути к атеизму.

Сочинение Дидро, как было уже сказано, основным предметом своим имеет вопросы религии, но они ставятся не ради отвлеченного умствования, а из благородного рвения к раскрепощению человека от пут социального гнета. «Принуждение уничтожает величие и энергию природы», — заявляет Дидро. Великий гуманист, он ратует здесь за право человека на земные наслаждения, на счастье, за право человека на большие чувства. «Только страсти и только великие страсти могут поднять душу до великих дел. Без них конец всему возвышенному как в нравственной жизни, так и в творчестве; изящные искусства возвра-

¹ Д. Дидро, Собрание сочинений, т. I, Гослитиздат, стр. 93. В дальнейшем цитаты — по этому изданию.

щаются без них в младенческое состояние, добродетель становится педантичной... Если я не устремляюсь на врага, когда дело идет о спасении моей родины, я не гражданин, а обыватель. Моя дружба слишком осмотрительна, если опасность друга не заставляет меня забыть о моей собственной опасности».

Это гуманистическое отрицание средневекового аскетизма, ставшее одной из основных идей эпохи Возрождения, было, как видим, провозглашено в первом публичном выступлении философа-просветителя. Борцом против человеконенавистнического аскетизма он останется до конца дней. «Верх безумия — ставить себе целью разрушение страстей. Как хорош этот богомольный святоша, который выбивается из последних сил, чтобы ничего не желать, ничего не любить, ничего не чувствовать, и который сделался бы под конец настоящим чудовищем, если бы преуспел в своем начинании».

В «Прибавлениях к философским мыслям», которые были написаны Дидро непосредственно за выходом книги и являются своеобразной полемикой с критиками, осуждавшими его, он еще решительнее и смелее нападает на церковь, издеваясь над нелепостями и несообразностями священного писания.

«Прибавления» были опубликованы значительно позднее, в 1770 году, в Голландии, без имени автора.

**«Прогулка
скептика,
или аллеи»**

Через год Дидро написал новое сочинение, «Прогулка скептика, или аллеи» (1747), в котором снова ставил те же философские проблемы.

Сочинение это, по доносу одного священника, было конфисковано полицией и увидело свет лишь в 1830 году.

В форме философского спора между атеистом, деистом, скептиком и идеалистом обсуждаются вопросы религии, материи и духа, сознания и бытия. Наиболее убедительные доводы приводит атеист, однако Дидро еще не отваживается опровергнуть деизм своего учителя Вольтера и его мысли о необходимости религии в качестве моральной узды для народа. Весьма характерна в этой связи финальная сцена произведения. Атеист возвращается домой и находит своих детей умерщвленными человеком, которого он учил безверию. Религия, следовательно, по мнению Дидро, нужна, ибо она пресекает дурные инстинкты.

Философ не долго оставался на позициях признания необходимости бога. Через два года, в 1749 году, он окончательно торжествует с деизмом, переходит к отрицанию религии, всякой идеи божества и сверхъестественных сил.

**«Письмо
о слепых»**

В сочинении «Письмо о слепых в назидание зрячим» он опровергает религию не путем разоблачения нелепостей священного писания, как делал раньше, а изложением основных принципов материализма, ведущих к отрицанию религии. Просветительское движение во Франции в этом сочинении Дидро сказало новое слово, сделало

новый шаг вперед; молодое поколение, воспитанное Вольтером, перегнало его.

Герцен в дневнике 1842 года записал: «Продолжаю в свободное время лекции Вильмена. И это мне очень полезно, мы забыли XVIII век; тут он оживает, переносимся снова в те времена Вольтера, Бюффона, — и что ни говори, великие имена. Замечательно следить, как в начале своей карьеры Вольтер дивит, поражает смелостью своих религиозных мыслей, — и через два десятка лет Гольбах, Дидро; он отстал, материализм распахнулся во всей силе. Тут видишь (*das Werden*¹) 93 года»².

Ученый-математик Саундерсон, выведенный в названном сочинении Дидро, слепой, познавший в практике своей жизни особую силу чувства осознания, отвергает идею бога, ибо его нельзя осязать. Мир материален, мы познаем его путем ощущений через наши органы чувств. Всякая идея есть лишь результат деятельности нашего мозга, она есть отражение определенной материальной сущности. Дидро выступил против субъективного идеализма английского философа первой половины XVII столетия епископа Беркли, тонко подметив, что признание только ощущений может вести и к идеализму (Беркли), и к материализму (Локк). «Идеалистами называют тех философов, которые, ссылаясь на то, что они обладают лишь сознанием своего существования и сменяющихся внутри них ощущений, не допускают ничего другого», — пишет Дидро. Иначе говоря, идеалисты типа Беркли признают ощущения, но ничего, кроме них, т. е. материального мира, дающего пищу этим ощущениям, не хотят знать, полагая, что ощущения рождаются сами по себе, вне зависимости от внешнего мира. Против этой «самой абсурдной из всех систем» выступил Дидро. Четко разграничив два противоположных лагеря идеалистов и материалистов³, В. И. Ленин в своем труде «Материализм и эмпириокритицизм» приводит место из сочинения французского философа и пишет о нем: «Дидро вплотную подошел ко взгляду современного материализма»⁴. В. И. Ленин соглашается с мыслью Дидро, что теория сенсуализма может быть использована и материалистами, и идеалистами, что сама по себе она еще не определяет того или иного философского направления. Теория сенсуализма лишь тогда становится материалистической, когда она опирается на признание материального мира в качестве первопричины

¹ *Das Werden* — становление (нем.)

² А. И. Герцен, Полное собрание сочинений в 30 томах, т. 2, изд. АН СССР, М., 1954, стр.

³ «Не занятно ли было бы увидеть, как схватятся между собой два противника, оружие которых так сходно?» — писал Дидро.

⁴ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 28.

ощущений. Знаменательно высказывание В. И. Ленина в этой связи: «Дидро и Беркли вышли из Локка»¹.

Сочинение «Письмо о слепых в назидание зрячим» Дидро послал Вольтеру, желая получить поддержку и одобрение вождя французского просвещения. Вольтер ответил неодобрительно, заявив, что было бы наглостью хвастаться знанием сущности бога, однако было бы вместе с тем и дерзостью отрицать его существование. Дидро не стал спорить с «мэтром», как он называл Вольтера. «Я верю в бога, хотя живу в ладах с атеистами», — уклончиво писал он ему.

Дидро твердо встал на позиции материализма и атеизма. Он глубоко изучил материалистическую литературу прошлого, особенно основателя материализма новейшего времени Бэкона. Последующие философские сочинения Дидро «Мысли об объяснении природы и философские принципы» (1754), «Разговор д'Аламбера с Дидро», «Сон д'Аламбера» (1769), «Элементы физиологии» (1774—1780) и другие в яркой, остроумной форме излагают новые и новые доказательства правоты материалистических принципов.

Дидро, как и все просветители, стремился излагать сложные вопросы философии доступным языком. Поэтому он прибегает часто к форме диалога, спора, диспута, беседы, легко и свободно развивающих мысль автора.

Политические и философские взгляды Дидро Политические и социальные идеалы Дидро были в известной степени близки идеалам Вольтера. Как и фернейский патриарх, Дидро возлагал большие надежды на просвещенного монарха. «Соедините какого-нибудь государя с философом, и вы получите совершеннейшего государя», — писал он в статье «Философ» (в двенадцатом томе «Энциклопедии»). Он искренне верил в «просвещенность» Екатерины II, прославляя ее имя среди своих соотечественников.

Призывая тогдашних европейских монархов сообразовать свои действия с принципами разума, т. е. действовать во имя благосостояния народов, он весьма прозрачно намекал на средства, какие следует применить по отношению к тем правителям, которые действуют во вред народу. «Боги дают понять, что они покровительствуют лишь тем правителям, которых любит народ», — цитирует он древнеримского автора Сенеку. «Нет ничего удивительнее в истории, нежели тиран, умирающий на своей постели», — добавляет он от себя.

Суверенная законодательная власть должна принадлежать народу. Правительство лишь тогда правильно исполняет свои функции, когда оно руководствуется волей народа. Привилегии, предоставленные определенному сословию в ущерб основной

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 127.

массе населения, несправедливы по самой природе своей и должны быть отменены. Дидро, как и все просветители, верил в основополагающую силу закона. «Только закон всемогущ», — заявлял он; не прихоть короля, а воля народа, выраженная в законе, должна иметь силу власти. «Народы Европы существуют не для того, чтобы служить капризам дюжины государей», — писал он.

Философия общества Дидро была идеалистична по своему существу. Он верил в силу разума и полагал, что идеи правят миром. Он верил в существование «естественного закона». Последний, по его понятиям, был «вечным и неизменным порядком», которым должны руководствоваться люди. Он, как и Руссо, верил в прирожденную доброту человека.

Если в философии природы Дидро далеко шагнул вперед сравнительно с первым этапом французского Просвещения, то в философии общества он остался на идеалистических позициях старших просветителей — Монтескье и Вольтера — и ничего не сказал нового после них.

Эстетика Дидро Дидро больше, чем кто-либо из французских просветителей, занимался вопросами теории искусства. Познания его в этой области были чрезвычайно разносторонними: музыка, живопись, скульптура, теория драматургии и сценического мастерства — все это входило в круг его интересов и специальных исследований. Философия искусства Дидро превратилась в стройное эстетическое учение.

Дидро принял участие в издании рукописного журнала «Литературная философия и критическая корреспонденция», который в количестве пятнадцати экземпляров публиковался в Париже под редакцией Мельхиора Гримма и рассылался коронованным подписчикам тогдашней Европы. Дидро помещал в журнале свои критические обзоры выставок новых картин, открывавшихся регулярно через каждые два года в Лувре и получивших название «Салоны». Под тем же названием шли и корреспонденции. Написанные в яркой полемической форме, обзоры пропагандировали и развивали новые эстетические принципы. Философ, к голосу которого прислушивалась литературная, музыкальная и художественная общественность, весьма эффективно влиял на формирование передового искусства, проникнутого просветительскими идеями. Он утверждал, что порочная социальная система развращает и искажает вкусы. «При деспотизме красота — это красота рабов».

Дидро призывал художников к великой цели — служить народу. «Предвосхити, если только решишься, суждения потомков или, если у тебя не хватит на это смелости, изобрази мне по крайней мере то суждение, которое уже вынесено. Выставь на позор фанатические народы, пытавшиеся покрыть позором тех,

кто их просвещал и открывал им истину, разверни передо мной кровавые сцены фанатизма. Открой властителям и народам, каких великих бедствий следует ждать от этих проклятых проповедников обмана. Почему не хочешь ты воссесть среди наставников человечества, среди утешителей его в жизненных скорбях, мстителей за совершенные преступления, среди награждающих его за добродетель?» — писал Дидро в «Опыте о живописи».

Здесь же он учит художников проникать в социальные корни психологии персонажей, находить социальные причины их поступков и поведения. «В обществе каждая среда имеет свой характер и свое выражение — ремесленник, дворник, простолюдин, писатель, священник, чиновник, военный» (VI, 238).

Дидро выступил против измельчавшего искусства, обслуживающего вкусы господствующих сословий Франции, искусства, вошедшего в историю под названием рококо. Наиболее яркого выразителя этого стиля, художника Буше, писавшего на излюбленные аристократами эротические темы, он критиковал беспощадно. Такой же критике подвергались и холодные помпезные картины на исторические темы, в которых аллегорический элемент составлял едва ли не первенствующее место. «Аллегория редко бывает величественна, почти всегда она холодна и туманна», — писал он.

Дидро вступает в борьбу против нормативной эстетики классицизма, против пресловутых «правил», тиранически господствовавших не только в драматургии, но и в других видах искусства: «Правила приводят искусство к рутине» (VI, 541). Философ особенно возражал против той ложной критики, которая вырабатывала «правила», опираясь якобы на опыт великих мастеров. Устанавливая принцип относительности категории прекрасного в искусстве, Дидро писал: «Порочна та критика, которая выводит абсолютные правила, глядя на совершенные творения, как будто способы нравиться не бесконечны! Нет почти ни одного из этих правил, которого бы не мог с успехом переступить гений».

Прекрасное — это истина, возвышенная талантом мастера. Истина есть соответствие наших представлений о жизни самой действительности, истина в искусстве или (что то же самое) красота есть соответствие отражения действительности самой действительности, иначе говоря, красота искусства заключена в его правдивости.

«Красота в искусстве имеет ту же основу, что и истина в философии. Что такое истина? Соответствие наших суждений вещам. Что такое красота подражания? Соответствие изображения вещи».

Дидро связывает понятие прекрасного с принципом полезности. Прекрасное всегда благотворно. Красота и добро неразрывно связаны.

Он утверждает приоритет природы над искусством в области прекрасного, вступая в конфликт со всем тем, что писалось на эту тему в тогдашней критической и теоретической литературе. «Гармоничность лучшей из картин — лишь весьма слабое подражание гармоничности природы», — пишет он.

Вместе с тем философ тонко подмечает особенности искусства, настаивая на необходимости эстетического элемента в художественных творениях. «Иногда природа суха, но искусство никогда не должно быть сухим». «Будьте учеником радуги, но не рабом ее». «Если вы умеете передать страсти без присущих им гримас, вы не погрешите ни в чем», — наставляет он художников.

Философ-демократ, он ратует за простоту в искусстве, видя в ней главнейший элемент прекрасного.

«Простота — одно из главных качеств красоты; она неотъемлемый признак возвышенного». Однако он тут же предупреждает художников от примитивного понимания простоты: «Все, что обычно, — просто, но не все, что просто, — обычно». Это же относится и к правдивости искусства: «Все, что правдиво, — естественно, но не все, что естественно, — правдиво».

Дидро правильно оценивает природу античного искусства и причину несравненного совершенства творений античных мастеров; оно коренилось в том, что чувство прекрасного было всеобщим, что народ был не только судьей и ценителем искусства, но и служил моделью для художников. «Поэт ничего не открыл и ни во что не заставил поверить, — художник и скульптор изобразили лишь те свойства, которые заимствовали у природы. Народ, выходя из храма и узнавая эти свойства в некоторых людях, еще сильнее поддавался их очарованию».

Дидро часто высказывает мысли, явившиеся плодом долгих наблюдений и размышлений об искусстве, столь ценимые художниками. Например: «Нет ничего более волнующего, чем меланхолическая деталь в сюжете шутливым».

В античной скульптурной группе «Лаокоон» он восторгается чувством человеческого достоинства, нашедшим свое выражение даже в страдании.

Драматургическая теория Драматургическая теория Дидро явилась важнейшим вкладом в область театрального искусства; она знаменовала собой новый этап в истории французского театра. Работы Дидро по теории драматургии («Беседа», «Рассуждение о драматической поэзии») были написаны в связи с его драматическими опытами.

Реформа театра, задуманная Дидро, исходила прежде всего из политических задач Просвещения, и критика классицизма велась с тех же позиций. Новый герой должен прийти в искусство, и театральные подмостки, с которых уже сотню лет величественно декламировал напыщенные александрийские стихи

высокопоставленный герой классицистической трагедии, теперь должны принять героя-буржуа, героя-простолюдина. Новые темы, новые проблемы надлежит поставить в пьесах. Не борьба человека с роком должна волновать нового драматурга, а борьба человека против общественной несправедливости. Дидро зовет драматурга в крестьянскую хижину, где люди не всегда имеют хлеб; он рекомендует изучать и показывать взаимоотношения сословий.

«Сын мой, если хотите знать правду, идите в жизнь... ознакомьтесь с различными общественными положениями, побывайте в деревнях, заходите в хижины, расспрашивайте тех, кто там живет, или, лучше, взгляните на их постели, хлеб, жилище, одежду, — и вы узнаете то, что льстецы ваши будут стараться скрыть от вас.

Чаще напоминайте себе, что достаточно одного дурного и могущественного человека, чтобы сотни тысяч других людей плакали, стонали и проклинали свое существование.

Что не природа создала рабов и что ничто под луной не обладает большей властью, чем она, что рабство порождено кровопролитиями и завоеваниями, что всякая система морали, всякий политический строй, направленные на отделение человека от человека, плохи».

Во имя принципов высокого гуманизма должен жить каждый человек, должен творить художник. Дидро ставит серьезнейшую проблему, не раз обсуждавшуюся до и после него в литературе, — о нравственном облике художника. Человек, не воспитавший себя для жизни в обществе, не утвердивший в своем сознании твердые нравственные принципы, не может стать настоящим поэтом, музыкантом, живописцем.

Поэтому первая задача художника — правильно формировать свою собственную личность. Эстетика, как наука об искусстве, не может стоять в стороне от вопросов морали, политики, социальной и экономической жизни общества.

«Как может инструмент правильно передать мелодию, если он расстроен? — спрашивает философ. — Составьте себе точное представление о жизни, согласуйте свое поведение с долгом, станьте добродетельным человеком и поверьте, что работа и время, затраченные на человека, не пропадут даром для автора. Моральное совершенство, которое воцарится в вашем характере и нравах, бросит отблеск величия и справедливости на все, что вы напишете».

Реформа театра Дидро исходила из его материалистического миропонимания. Подобно тому как просветители-материалисты, отвергнув идеализм и метафизику XVII столетия, принялись за изучение конкретных явлений материального мира, так художники, поэты, драматурги должны обратиться к предметам реальным, к конфликтам действительным, не надуманным. «Гени-

альные люди нашего века привели философию из воображаемого мира в реальный. Не найдется ли гений, который оказал бы такую же услугу лирической поэзии и который свел бы ее из области фантазии на землю, обитаемую нами?» — писал Дидро.

Философ вовсе не хотел разрушить все здание классицизма. Он отдавал должное достоинствам трагедий Корнеля и Расина, комедий Мольера, однако стеснительные рамки нормативной эстетики мешали, по его мнению, дальнейшему развитию искусства. Одинаково нехороши как те, кто рабски подчиняется правилам, так и те, кто дерзко отвергает все приобретения человечества в области художественного мастерства. «Один сводит на нет наблюдения и опыт минувших веков и возвращает искусство к его младенчеству, другой останавливает его в данном его состоянии и мешает ему двигаться вперед» (V, 89).

Дидро предложил театру «Комеди Франсез» свою первую пьесу «Побочный сын», которая была поставлена на сцене лишь четырнадцать лет спустя (в 1771 году), потерпела провал и была снята с репертуара. Вторая пьеса, «Отец семейства» (1758), уже более зрелая по исполнению, шла в 1761 году в том же театре и имела успех у зрителя.

На место высокой трагедии классицистов Дидро хотел поставить серьезную комедию — «слезную комедию», драму, в которой были бы показаны простые люди современности и их высокие чувства.

«Воспоминания о самых блестящих подвигах не сравнятся с воспоминаниями о стакане воды, поднесенном из человеколюбия тому, кто испытывал жажду», — писал Дидро (V, 190).

**«Парадокс
об актере»**

Дидро написал специальную работу, посвященную анализу специфики актерского мастерства, «Парадокс об актере» (1773). Первый вариант

этой работы был опубликован за три года до того в журнале Мельхиора Гримма «Литературная корреспонденция». Полный текст увидел свет после смерти автора, в 1830 году.

Дидро приравнивал мастерство актера к мастерству поэта, драматурга, музыканта, горячо протестовал против презрительного отношения к актеру. (Мольер, как известно, не был избран членом Академии только потому, что не хотел отказаться от сцены, а знаменитая актриса XVIII века Лекуврер была лишена права погребения по христианскому обычаю.)

«Я высоко ставлю талант великого актера: такой человек встречается редко, так же редко, и, может быть, еще реже, чем большой поэт» (V, 605).

Материалистически объясняя мир, Дидро опровергал теорию о подсознательном чувстве актера, о его способности целиком перевоплощаться на сцене в представляемого им героя,

отрешаясь от своей собственной личности, что противоречит всем законам естества. Мастерство актера зиждется на большой, кропотливой работе, на глубочайшем знании законов сцены и замысла автора, на понимании сущности художественного образа, на знании своих сценических возможностей и великолепном владении собой.

«Актеры производят впечатление на публику не тогда, когда они неистовствуют, а когда хорошо играют неистовство», — пишет Дидро.

«Парадокс об актере» явился первой книгой, в которой философия актерского искусства была поставлена на прочные научно-материалистические основы.

Философские повести Дидро Художественный талант Дидро проявился не в драматургии, а в его великолепных прозаических новеллах, в которых веселая, задорная манера изложения глубочайших философских мыслей увлекает читателя, заражая его духом бодрости и оптимизма, присущим всем просветителям. Маркс пришел в восторг, прочитав новеллу Дидро «Племянник Рамо». Он писал Энгельсу в апреле 1869 года: «Сегодня я случайно обнаружил, что у нас дома имеются два экземпляра «Племянник Рамо», поэтому посылаю тебе один. Это неподражаемое произведение еще раз доставит тебе наслаждение»¹. Такого же мнения о новелле Дидро был и Энгельс, отзывавшийся о ней позднее, во введении к «Анти-Дюрингу», как о произведении «высокого образца диалектики»².

Гете с восхищением отзывался о новелле Дидро «Жак-фаталист».

Создавая философскую новеллу, Дидро придерживался тех же реалистических принципов, которые руководили им в его работе над драмой. Он был почитателем таланта Ричардсона. Когда английский писатель скончался в 1761 году, Дидро посвятил ему сочинение «Похвала Ричардсону». В похвальном слове Дидро изложил свой взгляд на искусство прозы. Это искусство заключается в стремлении автора прославить моральную устойчивость простолюдина в отличие от развращенности аристократов.

Это искусство заключается также в том, что автор наблюдает жизнь в ее реальных проявлениях и заносит на свое художественное полотно конкретные и действительные явления мира. Особенно ценил Дидро в романе Ричардсона изображение классовых противоречий общества. «В романе Ричардсона, как и на свете, люди делятся на два класса: на тех, кто блаженствует, и на тех, кто страдает», — писал Дидро.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 32, стр. 242.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 20.

Здесь философ высказал свой взгляд на задачи писателя-прозаика, и его собственные романы и новеллы созданы на основании этой реалистической теории.

В 1760 году Дидро написал роман «Монахиня», разоблачавший преступления церкви.

Девушку Сюзанну Симонен, вопреки ее воле, определяют в монастырь. Девушка умна, красива, здорова. Природа создала ее для жизни. Общество, руководствуясь предрассудками, обрекает ее на аскетическое отречение от всех интересов, желаний, склонностей. Природа создала ее свободной. Общество, руководствуясь противоестественной моралью, проповедуемой церковью, заковало ее в кандалы. И девушка протестует, отстаивая свои права на жизнь и счастье.

В монастырских порядках, которые являют собой самое страшное извращение понятий о природе человека, все противно Сюзанне. Кликушеское самоистязание или патологическое извращение чувств — вот с чем сталкивается Сюзанна, попав в монашескую среду. Игуменья Арпажонского монастыря преследует молодую девушку преступными притязаниями, питая к ней противоестественную страсть. Монахини, утратившие человеческий облик в этом мрачном каземате, учрежденном во имя Христа, склоняют ее на грязное сожительство со старухой. Сюзанна в ужасе. Она бежит из монастыря. Но перед ней грозная сила предрассудков. Теперь она становится человеком вне закона, преступницей, только потому, что не захотела подчиниться преступному закону общества. Она скрывает свое имя и живет в постоянной тревоге, поступив в услужение к прачке и исполняя самую тяжелую изнурительную работу. При малейшем шуме в доме, на лестнице, на улице ее охватывает страх; работа вываливается у нее из рук. И так день за днем. «Если же придется когда-нибудь вернуться в какой бы то ни было монастырь, то я не отвечаю ни за что: везде есть глубокие колодцы», — говорит девушка.

На этом заканчивается роман Дидро. Автор намеренно оборвал свое повествование. Пусть читатель сам решит судьбу девушки, пусть исполнится он такой же тревогой за ее жизнь, как и она сама, и если Сюзанна еще не нашла в себе силы увидеть в своей судьбе проявление страшнейшего общественного порока, то это должен сделать читатель. Пусть он видит перед собой не одну Сюзанну, а тысячи и десятки тысяч заживо погребенных людей и загорится ненавистью к социальному и политическому режиму, который порождает такие ужасные явления действительности.

Роман «Монахиня» написан в форме записок-исповеди девушки. Повествование ведется от первого лица. Сюзанна решила описать свои злоключения в виде письма к маркизу де

Круаммар, в котором надеялась найти защиту и поддержку. Эта форма повествования, избранная Дидро, обязывала его быть крайне скупым на краски. Наивным простосердечием дышит каждая строка повести: все описания лаконичны, сведены до минимума. Здесь нет многоцветных картин природы, какими полон роман Руссо «Новая Элоиза», нет лирических страниц, раскрывающих поэзию чувств. Перед нами подчас сухая, почти протокольная запись, и тем не менее портреты отдельных монахинь очерчены четко, их поведение и психология изображены ярко и рельефно. Духовный облик самой героини, Сюзанны Симонен, вырисовывается также весьма выпукло. Это чуткая, отзывчивая, наивная, немножко склонная к рефлексии девушка. Она глубоко религиозна, и тем не менее (в этом проявилось исключительное художественное искусство Дидро) каждый ее поступок, каждое движение ее сердца является протестом против религии. Наивность ее олицетворяет собой здравый смысл «естественного человека». Перед взором этого наивного «естественного человека» спадают маски, прикрывающие пороки цивилизации. Излюбленный французскими просветителями XVIII века прием — судить современную им общественную систему («цивилизацию») судом наивного человека или дикаря (перс Узбек в романе Монтескье «Персидские письма», Гурон в повести Вольтера «Простодушный» или наивный юноша Кандид в одноименной повести того же автора).

«Племянник Рамо» Повесть «Племянник Рамо» — одно из лучших произведений Дидро. Написана она в характерной для французских просветителей, воспринятой ими от античных философов форме философского диалога. Эта беседа двух остроумных людей, один из которых (сам автор) — человек высокой морали, бедняк, презревший интересы богачей и отдавший себя служению человеческим идеалам, второй (племянник Рамо) — отказавшийся от чувства собственного достоинства, от морали и признавший лишь один жизненный принцип — удовлетворение низменных инстинктов.

Автор стоит как бы в тени, он больше задает вопросы своему собеседнику, чем говорит сам, и если иногда высказывает свое суждение, то лишь тогда, когда молчать уже нельзя, когда смысл высказанных Рамо идей настолько однозвен, что терпеть уже нет сил.

Прототип главного персонажа новеллы действительно существовал и, вероятно, был хорошо известен Дидро. Он в самом деле являлся племянником известного французского композитора Жана Филиппа Рамо. Он вел жалкую, грязную жизнь пресмыкающегося тунеядца и скончался в 1771 году в приюте для бездомных.

Дидро увидел в судьбе этого человека характерные черты века и поднял единичную фигуру на высоту большого социаль-

ного обобщения. Циничные признания Рамо превратились в беспощадное обвинение существующего режима, порождающего подобных людей. «Рамо был отвратителен не больше и не меньше других, но более откровенен и последователен, а порой даже глупокомыслен в своей испорченности» (IV, 181), — писал Дидро о нем.

Рамо мог бы быть весьма полезным членом общества. Он умен, проницателен, наблюдения его точны. Он любит музыку и, очевидно, был бы неплохим музыкантом. Здоровье его не оставляет желать ничего лучшего, и он жизнерадостен, несмотря на все свои злоключения. Как Фигаро (а этот образ создавался в те же годы), он перепробовал много профессий и остановился на самой легкой и вместе с тем самой трудной, ибо она требует отречения от самоуважения, от чувства собственного достоинства, — профессии паразита-прихлебателя.

Эта роль особенно трудна, ибо требует большого ума, изобретательности. Даже лесть хозяину, пригласившему к себе на обед, должна быть разнообразна, чтобы не набить оскомину. Даже выставить себя на посмешище следует с особым тактом. Изобретательность и ум нужно проявить даже в том, чтобы доставить богатому патрону удовольствие тебя унижить и оскорбить. А между тем какие неприятные сюрпризы делает природа человеку! Она вдруг в самую неподходящую минуту начинает бунтовать, заявлять о своих правах. «Достоинство, присущее человеческой природе, которого ничто не может заглушить... пробуждается ни с того ни с сего, да, ни с того ни с сего» (IV, 103), — жалуется прихлебатель.

Рамо ощупью добирается до самых истоков социальных несправедливостей, до их причин: они — в имущественном неравенстве людей. «Что за дьявольское устройство! Одни обжираются, а другие, у которых такой же ненасытный аппетит, не имеют ни куска».

Рамо низок и подл, и сам знает это. Однако он несколько не огорчен этим обстоятельством. Наблюдения над взаимоотношениями людей в социальном мире наталкивают его на самые безрадостные мысли. «В природе пожирают друг друга все виды животных, в обществе пожирают друг друга все сословия».

Животный эгоизм является главенствующим нравственным принципом господствующих сословий. За деньги прощается все. «Богатство покрывает пороки и преступления». «Кто богат, не может себя обесчестить, что бы он ни вытворял». Богатые — это разбойники, ограбившие народ. Какой же вывод Рамо делает для себя? Презреть богатство, ибо оно бесчестно? Быть честным в мире подлецов? Ничуть не бывало. «Рамо должен быть счастливым разбойником среди богатых разбойников» (IV, 192), — вот его вывод.

Он не признает морали («предмет столь изменчивый»), он не верит ни в какие идеалы, просветляющие жизнь человека, для него все сосредоточивается в инстинкте самосохранения: «Плевать мне на совершеннейший из миров, если меня нет в нем». Тунеядец Рамо высказывает мысль, господствующую в среде аристократов предреволюционного периода, прожигавших жизнь напропалую, следуя коронованному тунеядцу Людовику XV, столь же цинично заявившему однажды: «После меня хоть потоп».

«В последнюю минуту все одинаково богаты — и Самюэль Бернар, оставивший двадцать семь миллионов золотом, нажитых воровством, грабежом, банкротствами, и Рамо, который не оставит ни гроша. Под мрамором ли лежать или гнить под землей, — не все ли равно», — рассуждает он.

Следовательно, надо быть тем, чем выгодно быть: хорошим или дурным, рассудительным или шутом, пристойным или бесстыдным, честным или порочным, смотря по обстоятельствам.

Кто же воспитал в Рамо эту чудовищную мораль? Те, перед кем пресмыкался он, подличал, изображал шута ради подачи, вкусного обеда или куска хлеба, — представители господствующих сословий.

Беседуя с философом-просветителем, он, повторяя толки реакционных сановников, изливал ненависть к честным людям, к людянам, служившим народу своим умом, трудом, дарованиями: «Как-то раз я обедал у министра французского короля. Этот министр — ума палата, так вот он доказал нам, как дважды два — четыре, что для народа нет ничего полезнее лжи и ничего вреднее правды.

Я запомнил его доказательства, но из них следовало с очевидностью, что гениальных людей следует ненавидеть и что если на лбу новорожденного заметны признаки этого опасного дара природы, то его надо задушить или бросить псам».

Рамо — уродливый сын века. Безнравственность господствующих сословий породила его, она же питала всю его жалкую, позорную жизнь.

Особый жанр повести-диалога позволил Дидро использовать один из основных элементов драматургической литературы — разговорную речь. Не только мысли, высказываемые Рамо, характеризуют его нравственный и интеллектуальный облик, но и сам язык, строение фраз, лексика, эпитеты. Речь Рамо насыщена афоризмами. Он циничен, он называет вещи своими именами, отбрасывая все виды смягчений, иносказаний, а также сложные синтаксические построения, которые в устах лицемерных людей часто служат весьма надежным способом скрывать свои мысли. Афоризмы его резки и грубы по форме, как и сама вложенная в них мысль: «Нет славы, зато есть бульон»; «За суповой миской все нищие мирятся»; «Если бы на земле все было превосходно,

то ничего не было бы превосходного»; «В мире гораздо больше поз, чем может воспроизвести хореография»; «Я предоставляю облака журавлям и не расстанусь с землей» и т. д.

Дидро начал работать над повестью в 1762 году. Окончательный ее вариант относится к 1779 году. Но повесть не была опубликована при жизни автора и была знакома немногим современникам Дидро лишь по спискам. Одно время она считалась затерянной. В 1805 году один из ее списков попал в руки Шиллера, а тот передал ее Гете, который опубликовал повесть французского просветителя в собственном переводе на немецкий язык. Только через шестнадцать лет после этого французский читатель познакомился с произведением Дидро; оно было теперь переведено на французский язык с гетевского перевода, и лишь в 1823 году оригинал был найден и опубликован во Франции.

«Жак-фаталист» Великолепную повесть Дидро «Жак-фаталист и его хозяин» постигла та же судьба. Дидро написал ее, будучи в России, но, вернувшись на родину, не отдал в печать. Она ходила по рукам в списках. В 1785 году Шиллер перевел на немецкий язык и опубликовал часть повести под заголовком «Месть женщины» («История госпожи Помере»).

Полностью повесть вышла в немецком переводе Милнуса в 1792 году. Во Франции она была напечатана впервые в 1796 году.

Здесь также использована форма диалога. К стати сказать, повесть в переработанном виде увидела сцену в 1850 году в парижском театре «Варьете» (водевиль «Жак-фаталист»).

Здесь много действия, комических ситуаций, много эпизодических лиц, мир изображен шире, полнее, многостороннее. В беседе слуги Жака с хозяином постоянно вмешивается автор, обращающийся непосредственно к читателю.

Хозяин Жака — существо крайне унылое и скучное. Дидро не дал ему имени, сделав его, таким образом, олицетворением всех господ, имеющих слуг. «Кто же был хозяином Жака? Послушайте, разве в мире мало хозяев?» — отшучивается автор.

«Он не спит, он также и не бодрствует: он отдается процессу существования; это его обычная функция».

В шуточной форме беззаботного балагурства Дидро выявляет глубокую политическую тенденцию — осуждение тунеядства жизни господствующих сословий.

В шуточной аллегории он высказывает не менее смелую мысль о неотчуждаемом праве всех людей в одинаковой степени владеть плодами земли, о недопустимости института земельной собственности. Путешественники отправились «к огромному замку, на фронтоне которого красовалась надпись: «Я не принадлежу никому и принадлежу всем. Вы были там прежде, чем вошли, и останетесь после того, как уйдете», — пишет Дидро.

Образ слуги Жака чрезвычайно колоритен. Все симпатии великого просветителя к народу сказались в той обаятельной теплоте, с которой он рисует представителя народных масс. Жак деятелен и предприимчив, у него острый, практический ум. Он справедлив и бескорыстен и при этом лукав, не даст себя в обиду, сумеет использовать при случае не только силу, но и хитрость. Жак добродушен и жизнелюбив. Оптимизм его неиссякаем, а постоянные его ссылки на волю свыше («так было предначертано свыше») нисколько не содержат в себе мистического смысла и становятся выражением самого здорового взгляда на жизнь. Вместе с тем следует подчеркнуть, что просветитель Дидро вкладывает в «фатализм» Жака глубокий смысл, вполне понятный читателю: «Так предначертано свыше», — гласит христианская заповедь. Каждый день ее произносят с церковного амвона и повторяют доверчивые прихожане. Народ привык к этой фразе, уверовал в ее мрачный смысл и с философским спокойствием относится к своим несчастьям и общественной несправедливости. Зачем Жак служит своему хозяину? Разве он не умнее, предприимчивее, энергичнее его? «Так, верно, предопределено свыше», — добродушно решает Жак. Зачем народ терпит притеснения власть имущих, всех привилегированных сословий, ведущих паразитическую жизнь, эксплуатирующих ум, энергию, дарования народа? Так, верно, предопределено свыше — решают многомиллионные благородные труженики, просто-сердечно поддавшиеся обману. И в добродушном юморе Жака звучат для читателя трагические ноты.

Бескорыстный Жак, возвратившийся к хозяину с золотыми часами и кошельком, утерянными последним, претерпев ради «господского добра» много мытарств и опасностей, встречен ленивым тунеядцем грубой бранью. Хозяин не способен оценить благородство слуги и собирается избить его. За что, — ему самому неизвестно. Просто потому, что Жак слуга, а слугу полагается бить. «Потише, сударь, я сегодня не в состоянии терпеть удары; один — куда ни шло, но после второго я удеру и оставлю вас здесь», — решается протестовать добродушный Жак. Однако он соглашается на один удар. Почему? Разве он его заслужил? Нет. Но он слуга, а господин вправе бить своего слугу. Почему? Жак не хочет ломать голову над этой проблемой: «Верно, так предопределено свыше». Но читателя эта проблема волнует, тем более что добродушный и благородный Жак ему очень симпатичен.

В образе Жака много от Панурга Рабле, от Санчо Панса Сервантеса. Речь Жака остроумна и выразительна при всей ее грубоватости. Повесть «Жак-фаталист и его хозяин» — одно из ярчайших произведений Дидро, где реалистический талант его проявился во всей силе.

Руссо (1712—1778)

Левое крыло французского Просвещения возглавлял Жан-Жак Руссо. Он, как и Дидро, принадлежал к немногим диалектикам XVIII века, по определению Энгельса.

Руссо критиковал не только дворянский класс; он первый из французских просветителей начал критиковать и буржуазию. Проницательный взгляд Герцена отметил это: «Вольтер еще борется с невежеством за цивилизацию — Руссо клеймит уже позором эту искусственную цивилизацию».

Руссо родился в Женеве 27 июня 1712 года.

Жизнь Руссо Предки его, французы по национальности, бежали в Швейцарию от преследований католической церкви еще в XVI столетии. Отец Руссо был часовщиком по профессии. Мать Жан-Жака умерла при рождении его, и будущий писатель, едва выйдя из детского возраста, был предоставлен самому себе. Первые впечатления юного Руссо от столкновения с социальной действительностью были печальны. Когда ему исполнилось 10 лет, отец его, покинув семью, бежал из Женевы, скрываясь от преследований властей за оскорбление дворянина. Мальчик был отправлен в деревню к священнику для изучения латыни. Через три года его отдали в учение к нотариусу, но тот вскоре прогнал его как нерадивого ученика. Тринадцатилетний Руссо никак не мог приучить себя к изнуряющей канцелярской работе. Далее мальчик попадает в ученики к граверу. Здесь жизнь показалась еще тяжелей: хозяин деспотически унижал, оскорблял его и бил. Однажды, гуляя в воскресный день за городом, Руссо задержался позже обычного. Добежав до городских ворот, он увидел их закрытыми, висячий мост был поднят. Что оставалось делать отчаявшемуся юноше? Завтра ожидали его варварские побои хозяина за опоздание, новые оскорбления и унижения. Руссо минуло 16 лет, перед ним был огромный, неведомый мир, и он пошел искать счастья, надеясь на случай, веря в успех. «Свободный и сам себе хозяин, я воображал, что могу все сделать, всего достичь; стоило мне только броситься вперед, чтобы подняться и парить в воздухе. Уверенно вступал я в обширное пространство мира»¹, — писал потом Руссо в своей «Исповеди».

В Савойе один священник радушно принял странника и поставил перед собой задачу вернуть юного протестанта в лоно католической церкви. Он направил Руссо к молодой помещице г-же Варенс для подготовки к акту отречения от кальвинизма.

¹ Жан-Жак Руссо, Исповедь, изд. «Academia», 1935, стр. 64.

Госпожа Варенс встретила его приветливо. «Что случилось со мной при виде ее! Я представлял себе хмурую, набожную старуху... Я вижу исполненное прелести лицо, прекрасные голубые глаза, полные нежности... — Ах, дитя, — говорит она голосом, от которого я вздрагиваю, — каким молодым скитаетесь вы по свету»¹, — вспомнил потом Руссо. Вскоре его отправили в Турин в приют для новообращенных. Неопытный мальчик попал в компанию бродяг, темных личностей, которые ради пропитания меняли время от времени свою веру. Не лучше их были и сами священники.

Месячное пребывание в приюте закончилось актом отречения Руссо от кальвинизма. Акт был обставлен со всеми атрибутами средневекового богослужения. «Меня одели в серое платье особого покроя, украшенное белыми нашивками и предназначенное для такого рода случаев. Два человека, впереди и позади меня, несли медные тазы, ударяя по ним ключом; каждый присутствующий клал туда милостыню сообразно со своим благочестием или участием к новообращенному. Одним словом, ничто из католической пышности не было упущено, чтобы сделать торжество более поучительным для публики и более унижительным для меня», — писал Руссо в «Исповеди».

После того как мальчик принял католичество, он перестал интересоваться священников, и они отпустили его из монастыря со скудной суммой в 20 франков.

Руссо стал приказчиком, потом лакеем. Умный, обладающий зачатками образования, большой, хотя и беспорядочной, начитанностью, он чутко улавливал отношение к себе людей, хорошо умел понимать их достоинства и недостатки. У него было тонко развито чувство человеческого достоинства, и ему было больно видеть несправедливость своего зависимого положения, оскорбительное обращение с ним тех, кому он служил ради куска хлеба. Даже сами «благодетели» этих людей были унижительны и больно ранили естественное и благородное его чувство самоуважения. «У народа (у крестьян), — писал Руссо, — только по временам пробуждаются пылкие страсти; зато он проще, естественнее и отзывчивее и скорее можно подействовать на его душу, скорее вызвать простое, естественное, здоровое чувство. А у людей высшего круга чувство притупилось; у них только внешняя форма чувства, это маска, а внутри одно тщеславие и денежный расчет».

У Руссо были замечательные способности музыканта. Но отсутствие соответствующего образования помешало ему стать настоящим композитором. Однако надо было на что-то существовать, и Руссо, оказавшись в Лозанне без копейки денег, объявляет себя учителем музыки. Он даже берется написать

¹ Жан-Жак Руссо, Исповедь, изд. «Academia», 1935, стр. 69.

музыкальную пьесу для исполнения в концерте. Последовал полный провал, исполнители потешались, слушатели затыкали уши. «Скверно мне тогда было; всякий поймет мое положение; но, конечно, я заслужил все это», — с горечью вспоминал Руссо.

Далее Руссо поступает на службу к некоему архимандриту из Иерусалима в качестве секретаря и переводчика. Греческий монах собирал пожертвования на восстановление гроба господня. Потом оказалось, что это был аферист. Покинув монаха, Руссо снова странствует по городам и селам. Больше всего он занимается перепиской нот. Весной 1732 года Руссо снова встретился с г-жой Варенс и прожил у нее несколько лет.

Сравнительно обеспеченное положение избавило его от постоянных забот о пропитании и позволило ему заняться самообразованием. Он изучает музыку, много читает. Огромное впечатление произвели на него «Философские письма» Вольтера.

«Ничто из того, что писал Вольтер, не ускользало от нас. Мое пристрастие к его творениям вызывало во мне желание научиться писать изящно и стараться подражать прекрасному слогу этого автора, от которого я был в восхищении. Немного спустя появились его «Философские письма». Хотя они, конечно, не являются лучшим его произведением, именно они были тем, что больше всего привлекло меня к науке, и эта зародившаяся страсть с того самого времени больше не угасала во мне» («Исповедь», книга V).

В 1741 году Руссо приехал в Париж. Ему было 29 лет. Теперь он уже широко образованный человек, с прочно сложившимися философскими, политическими и социальными принципами, с ясным пониманием пороков современного ему феодального общества, с ненавистью к власти имущим и с глубочайшей симпатией к трудящемуся народу. Руссо еще не знает своего истинного призвания, он любит музыку и думает, что в ней проявит себя всего полнее.

В Париж Руссо привез с собой проект изобретенной им новой музыкальной системы. Академия одобрила ее, но выразила сомнение в ее применимости. Живя на чердаке, перебиваясь с хлеба на воду, Руссо пишет для театра оперу «Галантные музы», комедию «Нарцисс», но успеха не имеет.

В это время в Париже постепенно собирается могучая плеяда мыслителей: Дидро — сын ремесленника, бедняк, за гроши исполнявший заказы книготорговцев; д'Аламбер, воспитанный бедной вдовой стекольщика. Руссо сближается с ними.

Так прошло около девяти лет. В 1749 году Дидро был посажен в тюрьму за философское сочинение «Письмо о слепых в назидание зрячим». Руссо, идя навестить друга в Венсенский замок, остановился отдохнуть и, развернув газету «Французский вестник», прочитал объявление Дижонской академии о конкурсе

на сочинение «Чему способствовало возрождение наук и искусств, очищению или порче нравов?». Философ был поражен вопросом. Давно уже бродили у него мысли о пагубности цивилизации, основанной на рабстве одних и господстве других. Теперь тема Дижонской академии внезапно осветила в сознании его целый мир. Придя к Дидро, он раскрыл другу свои мысли, и тот поддержал его в желании заклеить культуру угнетателей. Через год появилось в печати сочинение Руссо, первый его философский трактат «Рассуждение о науках и искусствах». Взволнованная убежденность рассуждений Руссо увлекла читателей. Руссо стал знаменит. Имя его разнеслось по Франции, а вслед за тем и Европе, сопровождаемое хулой и клеветой поборников старого режима и восторженным восхищением передовых людей. В небольшом трактате Руссо изложил свою систему взглядов, которая потом вошла в историю общественной мысли под именем руссоизма.

Тяготясь городской жизнью, Руссо уезжает из Парижа. Он живет некоторое время в маленьком домике в Эрмитаже, в имении одной из своих аристократических поклонниц, г-жи д'Эпине; потом, рассорившись с ней, переселяется в Монлуи. И здесь ему не дают покоя тщеславные аристократы, преследуя его своим льстивым поклонением. Его беспрестанно приглашает к себе герцог люксембургский, владелец огромного поместья Монморанси, чтобы потом в Париже рассказывать о своих встречах с знаменитым человеком. За этими ухаживаниями аристократов всегда скрывалось презрение к плебейскому происхождению Руссо, и он это чувствовал. Г-жа д'Эпине постоянно беспокоила его, вызывая к себе, на потеху своим заезжим гостям; она заставляла его редактировать глупейшие сочинения аббата Сент-Пьера, среди которых был «Проект сделать герцогов и пэров полезными». Руссо тяготился своим положением и писал потом о г-же д'Эпине: «Я два года был у нее постоянно на посылках, хотя мне все толковали о свободе».

В эти годы Руссо создает все свои самые значительные произведения: в 1761 году — роман «Новая Элоиза», в 1762 году — роман «Эмиль» и политический трактат «Об общественном договоре». Руссо поссорился с Вольтером и д'Аламбером и даже со своим другом и учителем Дидро из-за статьи д'Аламбера «Женева», напечатанной в «Энциклопедии». Д'Аламбер нападает на ханжество женевцев, не позволявших открыть в городе театр. Руссо встал на их защиту и в 1758 году ответил на статью д'Аламбера резким письмом. Руссо отвергал театр, считая его одним из средств развращения народа. Просветители не могли согласиться с этим, как и вообще с теорией Руссо о пагубности для человеческого общества цивилизации. Незадолго до того Руссо послал Вольтеру письмо по поводу его поэмы «О Лиссабонском землетрясении». В поэме Вольтер, потрясен-

ный страшной катастрофой в Лиссабоне, напал на церковников, на их проповеди о всеблагом боге, который печется о людях, и пр.

Вольтер в поэме выражал скептическое отношение к религии. Руссо встал на защиту веры в бога, но вместе с тем, уклоняясь от оценки явлений, происходящих в природе, он все свое внимание устремил на общество, на вопиющие противоречия, царящие в нем. «Не бог создал богатых и бедных. Люди сами создали себе искусственную, ненормальную жизнь, а потом жалуются на бога», — писал он.

Вольтер подрывал основы церкви и религии. Руссо посягал на большее — на всю социальную систему феодализма. Не удивительно поэтому, что «безбожник» и «богохульник» Вольтер был более терпим аристократами, чем религиозный Руссо. И если Вольтер называл Руссо «архисумасшедшим», то его корреспондентка г-жа дю Дефан писала о нем: «Жан-Жак антипатичен мне: он готов обратить все в хаос». Никто из французских просветителей не питал такой острой ненависти к господствующему эксплуататорскому классу, как Руссо. «Я ненавижу сильных мира сего, я ненавижу их положение, жестокость, предрассудки, мелочность и все их пороки, и я ненавидел бы их еще больше, если бы меньше презирал их».

После того как Руссо опубликовал свой философский роман «Эмиль», началась самая тяжелая полоса в жизни писателя. Парижский парламент (суд) 9 июня 1762 года постановил сжечь книгу и арестовать ее автора. «Эмиль» и «Общественный договор» были брошены в костер рукой палача и на родине Руссо, в Женеве. Гонимый писатель должен был бежать из Франции, бежать из Женевы. Не принял его и Берн, куда было направился он. Руссо укрылся на время в одной маленькой деревне в суровых горах Юры. Область Невшатель, где нашел временное убежище писатель, находилась тогда во владениях прусского короля. Руссо вынужден был обратиться с письмом к Фридриху II. Он это делает с чувством глубокого презрения: «Я говорил о вас много дурного. Может быть, потом наговорю еще больше. Но, изгнанный из Франции, из Женевы, из Бернского кантона, я поставлен в необходимость искать убежища в ваших владениях». Однако и это отдаленное и глухое место не спасло Руссо. В августе 1762 года архиепископ парижский Христоф Бомон разослал по всем церквям свое пасторское послание, в котором объявлял Руссо врагом бога и людей.

Попы, читая с амвона текст послания, возбуждали в суеверной толпе фанатическую ненависть к писателю. Руссо ответил письмом, полным гнева и горечи. Против Руссо посыпались десятки памфлетов. Писатель бросил в эту грязную толпу своих недругов и хулителей книгу «Письма с Горы». Это еще больше разожгло ненависть церковников. Теперь его объявили

сатаной. «Письма с Горы» были сожжены в Женеве, в Гааге и в Париже вместе с «Философским словарем» Вольтера.

Под влиянием церковников жители Валя, где скрывался Руссо, прониклись недоверием и неприязнью к нему. Распространились слухи (не без участия церковных пасторов), что он колдун. Его стали преследовать на улице. Однажды толпа фанатиков напала на его дом, камнями разбила стекла окон. Руссо бежал на маленький островок де Сен-Пьер на Биенском озере, но правительство Берна приказало ему оставить остров. Измученный, больной, Руссо в 1766 году уехал в Англию. Но и здесь он не нашел покоя. Философ Давид Юм, который пригласил его в Англию, вскоре рассорился с ним и выступил против него в резкой форме в печати. Аристократическая чернь, жадная до скандальных историй, с наслаждением принялась обсуждать размолвку двух знаменитостей. Оскорбленный Руссо молчал. Впоследствии он с горечью признавался в письме к Сен-Жермену: «Везде притворство, измена и ни одного человеческого лица» (17 февраля 1770 года).

Гениальный плебей, возвестивший смело и красноречиво требования угнетенных масс, вызвал негодование и ненависть привилегированных сословий всех государств Европы. Голосом этого пылкого, искреннего и благородного человека говорил сам народ, и потому таким грозным обвинителем предстал перед господствующим классом дерзкий сын женевского часовщика.

Автобиографическая повесть «Исповедь»

В Англии, в минуты самой отчаянной борьбы с международной реакцией, Руссо задумал свою «Исповедь». «Я хочу показать людям человека во всей его неприкрашенной правде, и этот человек — я сам». Но не только эта потрясающая правда о самом себе составляет содержание его книги. В ней раскрывается широкая, яркая, волнующая правда жизни, картина социальной действительности, быта, нравов той эпохи, история борьбы гениального человека из народа за свои естественные человеческие права, попираемые ничтожной кучкой власти имущих.

Первые части книги были написаны в Англии. Весной 1767 года Руссо тайно, под чужим именем вернулся во Францию.

В 1770 году Руссо кончает «Исповедь» и переезжает наконец в Париж, поселяется на улице Платръер (ныне улица Руссо) в комнатке на четвертом этаже. Живет он в большой бедности, отказываясь от пенсий королей, подарков высокопоставленных поклонников, от литературных гонораров. Деньги, необходимые для пропитания, писатель достает перепиской нот по 10 су за страницу.

Гордо и независимо держал себя Руссо и по отношению к королю. Еще в 1753 году поставленная в театре комическая опера Руссо «Деревенский чародей» восхитила парижан, в том числе и Людовика XV, который, как говаривали тогда, нандур-

нейшим голосом из всего королевства распевал по целым дням ариэтку из этой оперы. Руссо, зная, что в театре будет король, нарочно приехал небритым, с дурным париком и весьма бедно одетым. Когда же ему сказали, что после спектакля король желает его принять в своей ложе и обещает ему пожизненную пенсию, Руссо уехал из театра, не дождавись конца представления. Он не желал получать никаких подачек от ненавистного ему правительства.

Руссо умер в один год с Вольтером. Он был в Париже во время триумфального приезда в столицу «фернейского патриарха».

20 мая 1778 г. Руссо уехал в поместье де Жирардена в Эрмонвиль в двадцати милях от Парижа. Там он скоропостижно скончался 2 июля 1778 года. Похоронили его на острове паркового озера под тополями, как о том просил он незадолго до смерти. Во время революции его тело было перевезено в Париж в Пантеон великих людей Франции, где покоится оно и ныне.

Философские взгляды Руссо Сочинения Руссо, как и сочинения его современников-просветителей, написаны с единственной целью пропаганды освободительных идей. Они содержат в себе горючий материал революции. Политические трактаты его, написанные с горячим красноречием, поднимаются до уровня высокой художественной публицистики. Философские романы, где на помощь научным силлогизмам призван художественный вымысел, не могут быть строго отграничены от политических трактатов и подобно им публицистичны.

Более чем кому бы то ни было из просветителей, Руссо свойственна страстность в отстаивании и пропаганде своих идей. Идея активного вмешательства философа в социальную действительность ради ее преобразования — самая дорогая идея для Руссо. Быть равнодушным к злу и пороку, быть равнодушным к социальным несправедливостям равносильно преступлению. «Философский индифферентизм походит на спокойствие в деспотическом государстве; это спокойствие смерти; оно более опустошительно, чем самая война», — писал он.

Руссо возражал против материалистических учений своих современников-просветителей, однако сам был недалеко от материализма в понимании природы. Глубокий мыслитель, он правильно нащупывал дорогу к материализму, но недостаточность знаний, накопленных тогдашней наукой, метафизичность материализма XVIII столетия помешали ему безоговорочно принять материализм в философию. Руссо не причисляет себя ни к одному из философских лагерей. «Все диспуты идеалистов и материалистов лишены всякого смысла для меня»¹, — пишет он.

¹ Руссо, Эмиль, или о воспитании, Спб., 1913, стр. 262. Далее цитируется глава «Исповедание веры савойского викария», стр. 257—355.

По своим воззрениям он скорее принадлежит к дуалистам, т. е. признает существование двух субстанций — материальной и духовной.

Руссо правильно утверждает, что мир материален и существует независимо от человека, что человек познает объективный, материальный, не зависящий от него мир через посредство ощущений. «Все, что я сознаю вне себя и что действует на мои чувства, я называю материей», — пишет он.

Руссо высказывает правильные суждения об ощущениях, подтверждающих материальность мира. «Мои ощущения происходят во мне... но их причина есть нечто постороннее для меня». Он совершенно правильно раскрывает процесс человеческого мышления, образование в человеческом сознании понятий путем отбора, сравнения, сопоставления свойств и качеств явлений. «При посредстве ощущения предметы предлагаются мне разъединенными, изолированными, такими, каковы они в природе; посредством сравнения я передвигаю их, переношу их, так сказать, накладываю одно на другое, чтобы высказаться об их различии или об их сходстве и вообще обо всех их отношениях».

В этих утверждениях Руссо идет еще с материалистами. Но дальше начинаются его колебания, сомнения и идеалистические выводы. Как и Вольтер, он приходит к деизму. Ему не понятен закон движения материи. Мысль о том, что движение есть форма бытия материи, ему кажется абсурдной. «Ее естественное состояние — оставаться в покое», — утверждает он.

Материалисты XVIII века понимали под движением лишь физические изменения, движение в пространстве. Руссо отметил недостаточность такого понимания. Однако ничего иного противопоставить этому взгляду он не мог. «Опыт и наблюдение привели нас к познанию законов движения; эти законы определяют действия, не указывая причин; они недостаточны для объяснения системы мира и хода вселенной». Говоря об открытых Ньютоном законах всемирного тяготения, он заявляет: «Пусть Ньютон покажет нам руку, которая бросила планеты по касательной к их орбитам». И, подобно Вольтеру, приходит к выводу, что есть высшее существо, некий всемирный разум, который дал первый толчок жизни вселенной и определил законы бытия.

Отсюда исходит его теория естественной религии. Правда, как бы отвечая церковникам, которые настаивали на божественном происхождении мира, он в смущении заявлял: «Сотворил ли он материю, тела, духов, мир, я не знаю. Идея творения смущает меня и превосходит мое разумение».

Отвергая способность высокоорганизованной материи мыслить и чувствовать, Руссо приходит к признанию существования в человеке души. «Я думаю, что душа переживает тело», —

заявляет он. Несмотря на эти явные идеалистические выводы Руссо, церковь объявила его еретиком, более страшным, чем все атеисты.

Яростные нападки попов и монахов на великого писателя объясняются его красноречивой критикой христианской религии. Руссо опроверг сказки о «чудесах». Он развенчал деятельность сановников церкви. Он опроверг христианского бога, культ которого служил целям насилия и закабаления людей, «бога гневного, ревнивого, мстительного, пристрастного, ненавидящего людей, бога войны и сражений, всегда готового разрушать и громить, вечно толкующего о муках, о казнях и хвалящегося даже наказанием невинных». Руссо заклеил служителей культа как мракобесов, терроризирующих человеческий разум, как проповедников насилия и вдохновителей национальных распрей. «Ваш бог — не наш!» — гневно восклицал Руссо, обращаясь к «наместникам Христа». Этому «богу войны» он противопоставил «бога мира». «Есть одна книга, открытая для всех глаз, это книга природы. По этой великой и возвышенной книге я учусь служить и поклоняться ее божественному автору».

Теория «естественной религии» Руссо в пору борьбы с феодальной идеологией и оплотом феодализма — христианской церковью — содержала в себе значительный революционный элемент.

Отмечая идеалистичность этой теории, нельзя забывать об исторической обстановке, в которой жил писатель, о тех реальных силах, с которыми ему пришлось бороться во имя глубоко народных по своему существу освободительных идей. Прославляя природу и тот изумительный порядок, который господствует в ней, он с революционным пафосом бичует беспорядок и вопиющие несправедливости, царящие в мире социальном. «Картина природы являла мне только гармонию и пропорции, картина рода человеческого являет только смятение и беспорядок! Согласие царит между стихиями, люди же обретаются в состоянии хаоса!»

Церковь подчиняла себе сознание масс, их волю сказками о страшных мучениях в загробном мире. Негодующий Руссо отвечал на это: «Какая надобность искать ад в будущей жизни? Он существует уже в здешней».

Кто же является виновником того состояния хаоса, беспорядка, зла, в котором живут люди, виновником того положения, когда «злой благоденствует, а справедливый остается угнетенным?» Сами люди, отвечает Руссо: «Человек, перестань искать виновника зла; этот виновник ты сам».

Значит ли это, что причина всех социальных невзгод коренится в моральной испорченности человека? Отнюдь нет. Руссо самого высокого мнения о достоинствах людей. Человек — царь.

природы. Он наделен мыслью и чувством. Он несет в себе изначальную идею добра и справедливости.

Рассуждения Руссо о человеке идеалистичны. В них много благородной романтики, но мало здравого смысла. Существовать для человека — значит чувствовать. Сила человека не в разуме, как утверждал Вольтер, а в его чувстве. В глубине души каждого человека живет врожденный принцип справедливости и добродетели, имя которому «совесть». «Совесть! Совесть! Божественный инстинкт, бессмертный и небесный голос, непогрешимый судья добра и зла, делающий человека подобным богу!» — пылко восклицал Руссо.

Человек противоречив. В нем постоянно борются две субстанции — телесная и духовная, спорят два голоса: «совесть — голос души — и страсти — голос тела». Но побеждает все-таки голос совести, если человек не окончательно испорчен.

Идеалистически звучит теория Руссо об абсолютности и вечности человеческой морали. Писатель вступает в спор с великим французским гуманистом XVI столетия Монтенем, утверждавшим относительность и историческую обусловленность нравственных категорий. «Бросьте взгляд на все нации мира, пробегите все истории; среди стольких бесчеловечных и причудливых культов, среди чудовищного разнообразия нравов и характеров вы всюду найдете те же идеи справедливости и честности; всюду те же принципы морали, всюду те же понятия добра и зла».

Человек, по мнению Руссо, активен. В этом одна из лучших сторон личности. Писатель резко возражает против церковной идеи предопределения, божественного произвола или божественной благодати в поступках человека. «Человек свободен в своих действиях», — заявляет Руссо, и в этой активности и деятельности людей он видит залог их грядущего обновления, способный исправить и преобразить социальный мир.

Однако в чем же все-таки причина социальных зол? На этот вопрос Руссо дает ответ в своих знаменитых политических трактатах-речах.

Политические трактаты Руссо Основная мысль первого трактата Руссо сводилась к тому, что цивилизация не только не дала счастья людям, а, наоборот, усугубила бедственное положение одних и паразитизм других, умножила пороки последних, изнежила, развратила их. К этому сводилась его мысль, но выражена она была весьма сбивчиво, противоречиво, парадоксально. «Я не нападаю на науку», — заявлял Руссо, однако только и делал, что нападал на нее. «Науки и искусства все совершенствуются, а люди становятся все хуже и хуже... древо познания добра и зла растет, а древо жизни сохнет», — писал он, и его первый трактат превратился в красноречивое отрицание науки, прогресса, цивилизации.

«Вечная книжная мудрость рождается из низкого источника: астрономия — от суеверия, красноречие — от честолюбия, неискренности, мести; геометрия — от скупости, физика — от праздного любопытства, а нравственная философия, как и все остальное, — от человеческой гордости». Руссо обращается к далекому историческому прошлому, вспоминает о первоначальной истории персов, скифов, германцев, идеализирует их простую, непритязательную жизнь, основанную на уважении свободы, справедливости, правды, независимости. Руссо даже патетически прославляет древнюю Спарту. «Спарта, Спарта! Ты вечно будешь укором для ученых болтунов. Ты ненавистна доктринерам и книжным буквоедам», — восклицает он.

Руссо всю вину за социальные пороки возложил на науку, искусство, цивилизацию, дав возможность критиковать себя и противников Просвещения, реакционерам, тонко уловившим в его сбивчивом, страстном протесте революционные нотки, и своим собратям-просветителям, которые в прогрессе наук и искусств видели залог грядущего обновления человечества.

Вольтер иронически отозвался о трактате Руссо.

Польский король Станислав Лещинский выступил в печати, обвиняя Руссо в том, что тот хочет уничтожить все культурные завоевания человечества. В своем ответе Станиславу Руссо возражал против такого толкования его трактата, заявляя, что он вовсе не хочет уничтожения наук и искусств. Впоследствии он признавался, говоря о своем первом трактате: «Из всех произведений, вышедших из-под моего пера, это самое слабое со стороны суждения» («Исповедь»).

Книга Руссо, хотя и не полностью отвечала пожеланиям Дидро, вызвала, однако, с его стороны самые восторженные отзывы: «Эта книга подымается в общественном мнении все выше и выше», — писал он о ней. Не потому, конечно, Дидро с восторгом отозвался о книге Руссо, что в ней содержалось красноречивое отрицание науки, искусств, цивилизации. Поборник просвещения, выдающийся мыслитель и революционер, Дидро увидел в этой книге рациональное зерно, а именно революционный протест против социальных порядков феодальной Франции, страстную ненависть к господствующему классу, горячую симпатию к простому народу. «Под деревенской одеждой земледельца, а не под золоченой мишурой придворного скрываются силы и добродетель души», — смело заявлял Руссо в своем первом трактате.

«О политической экономии» В 1753 году Руссо написал для «Энциклопедии» статью «О политической экономии». В этой статье он резко выступает против такого положения, когда всеми преимуществами пользуются господствующие сословия, сосредоточившие в своих руках все богатства и угнетающие народ, живущий в крайней нищете и бесправии. Он

протестует против налоговой системы, когда налогами облагается и без того голодающий труженик и освобождается от них богач-тунеядец.

«Разве общество не отдает все преимущества богатым и сильным мира сего? Разве не они заняли все выгодные места? Не они ли присвоили себе все привилегии, преимущества и не для них ли делаются всевозможные исключения? ... Не так живут бедняки. Чем печальнее, безотраднее их положение, чем больше они нуждаются в сострадании, тем больше общество отворачивается от них. Если нужны рекруты, матросы, толпой обирают бедняков. На них сваливают все тяжести».

Руссо не стесняется высказывать аристократам горькую правду. Как вспоминает г-жа д'Эпине, он заявил однажды в ее присутствии: «Мне очень тяжело... Все эти безобразия слишком отвратительны: миллионы страдают, а ничтожная горсть богачей и счастливых давит и гнетет их, распоряжается ими по своему капризу и произволу, из-за малейшей прихоти причиняет народу горе и страдание».

В 1754 году Руссо выступил с новым сочинением, опять на тему, заданную Дижонской академией, «Об основах и причинах неравенства среди людей». Это сочинение уже не было удостоено премии Дижонской академии, но оно было более значительно по выраженным в нем идеям, более зрело, чем первое. Здесь снова ставится вопрос о природе и культуре. Руссо выдвигает идею «естественного человека», человека природы. Человеку природы он противопоставляет «человека, созданного обществом». «Все прекрасно, выходя из рук творца, все портится в руках человека», — пишет он. «Неравенство людей предопределено самой природой», — заявляли официальные идеологи феодализма. «Нет, это создание самого человека и противоречит природе», — протестовал Руссо. Разделение общества на богатых и бедных, на власть имущих и угнетенных порождено людьми. Человек от природы добр; только живя в развращенном обществе, он становится злым и порочным. Отсюда вывод: общественная система, допускающая угнетение большинства меньшинством, подавляющая естественные склонности человека, игнорирующая законы природы, не имеет права на существование и должна быть уничтожена. Руссо пишет: «Первый, кто, огородив клочок земли, осмелился сказать: «Эта земля принадлежит мне», и нашел людей, которые были настолько простодушны, чтобы поверить этому, был истинным основателем гражданского общества. Сколько преступлений, сколько войн, сколько бедствий и ужасов отвратил бы от человеческого рода тот, кто, вырвав столбы и засыпав рвы, служившие границами, воскликнул бы, обращаясь к людям: «Берегитесь слушать этого обманщика! Вы погибли, если

**«Об основах
и причинах
неравенства
среди людей»**

В 1754 году Руссо выступил с новым сочинением, опять на тему, заданную Дижонской академией, «Об основах и причинах неравенства среди людей». Это сочинение уже не было удостоено премии Дижонской академии, но оно

было более значительно по выраженным в нем идеям, более зрело, чем первое. Здесь снова ставится вопрос о природе и культуре. Руссо выдвигает идею «естественного человека», человека природы. Человеку природы он противопоставляет «человека, созданного обществом». «Все прекрасно, выходя из рук творца, все портится в руках человека», — пишет он. «Неравенство людей предопределено самой природой», — заявляли официальные идеологи феодализма. «Нет, это создание самого человека и противоречит природе», — протестовал Руссо. Разделение общества на богатых и бедных, на власть имущих и угнетенных порождено людьми. Человек от природы добр; только живя в развращенном обществе, он становится злым и порочным. Отсюда вывод: общественная система, допускающая угнетение большинства меньшинством, подавляющая естественные склонности человека, игнорирующая законы природы, не имеет права на существование и должна быть уничтожена. Руссо пишет: «Первый, кто, огородив клочок земли, осмелился сказать: «Эта земля принадлежит мне», и нашел людей, которые были настолько простодушны, чтобы поверить этому, был истинным основателем гражданского общества. Сколько преступлений, сколько войн, сколько бедствий и ужасов отвратил бы от человеческого рода тот, кто, вырвав столбы и засыпав рвы, служившие границами, воскликнул бы, обращаясь к людям: «Берегитесь слушать этого обманщика! Вы погибли, если

забудете, что плод принадлежит всем, а земля никому». В этом пылком заявлении заключена глубокая и верная мысль, а именно причину и происхождение неравенства следует искать в частной собственности, с возникновением которой произошло разделение людей на классы. В этом сочинении Руссо снова склоняется к тому, что в человеческой развращенности повинна цивилизация, что человек был счастлив в первобытном состоянии. «Я искал и нашел первоначальный образ жизни первобытных людей и смело нарисовал эту картину; я раскрыл нелепые людские обманы и сравнил искусственного человека с естественным человеком; я посмел указать им в их мнимом усовершенствовании истинный источник их несчастий».

Руссо воспевает жизнь дикарей, одевавшихся в шкуры диких зверей, орудовавших каменными топорами и не знавших, что такое общество и государство.

Послав один экземпляр своего сочинения Вольтеру, Руссо получил от «фернейского патриарха» ироническую отповедь: «Никто еще не потратил столько труда и усилий на то, чтобы сделать из нас зверей. Когда читаешь вашу книгу, хочется начать ползать на четвереньках. Но, к несчастью, я уже шестьдесят лет как разучился так ходить, и потому мне теперь трудно опять переучиваться. Я предоставляю это удовольствие другим, более достойным, чем вы и я».

Однако широкие народные массы, до которых дошло взволнованное слово Руссо, подхватили его идеи. Заявления Руссо о том, что «противно естественному порядку вещей положение, когда горсть счастливых утопает в роскоши, а голодная масса лишена самого необходимого», касались непосредственно жизни народных масс, они будили их революционное сознание. Не случайно Марат в годы революции читал на улицах Парижа страстные обличения Руссо, а в 1792 году обращался к народу: «Наследник престола не вправе обедать, когда у вас нет хлеба... соберитесь, составьте войско и разделите между собой земли и имущество тех негодяев, которые похоронили свое золото и дают вам умирать с голоду, погибать в рабстве и нужде».

Трактат Руссо «Об общественном договоре» (1762) является его политической программой. Если в первых двух сочинениях он обличал и бичевал пороки современного общества, то здесь пытается наметить возможные пути уничтожения социальных пороков и установления лучших форм человеческого общежития.

«Человек рожден свободным, а между тем он везде в оковах», — констатирует Руссо основное противоречие социального мира. Раньше Руссо объяснял, почему это произошло, почему человек утратил свободу; теперь он занят другим вопросом: как вернуть человеку утраченную свободу. На первых страницах

книги Руссо утверждает нравственное право народа насильственным путем избавить себя от угнетения.

«Пока народ, принужденный повиноваться, повинуется, он поступает хорошо; но как только, имея возможность сбросить с себя ярмо, народ сбрасывает его, он поступает еще лучше, так как народ, возвращая себе свою свободу по тому же праву, по какому она была у него отнята, был вправе вернуть себе ее, — или же не было никакого основания отнимать ее у него». Иначе говоря, если свобода силой отнята у народа, то народ силой же может и вернуть себе ее.

Руссо метко отражает возражения противников. Он предвидит, что его станут хулить за призыв к «анархии», «смуте», «беспорядкам», за попытку нарушить «гражданское спокойствие». «Живут спокойно и в тюрьмах», — заявляет он.

В этой книге, полной тонких наблюдений и верных мыслей, Руссо выказывает глубочайшее понимание народа, веру в его нравственную стойкость. «Народ нельзя никогда развратить», — заключает он.

Руссо выказывает здесь уже зрелое понимание проблемы цивилизации и прогресса. Если раньше в известной запальчивости он отрицал вообще какие бы то ни было положительные стороны человеческой культуры, то теперь он уточняет свою точку зрения, и оказывается, что его взгляды нисколько не противоречат позиции просветителей. Культура развращенного общества, разделенного на тружеников и туенядцев, есть культура порочная, вредоносная. Культура общества, построенного на новых началах, будет благодетельной для человека. «Хотя в состоянии общественном человек и лишается многих преимуществ, которыми он обладает в естественном состоянии, но зато он приобретает гораздо большие преимущества: его способности упражняются и развиваются, мысль его расширяется, чувства его облагораживаются, и вся его душа возвышается до такой степени, что, если бы злоупотребления новыми условиями жизни не низводили его часто до состояния более низкого, чем то, из которого он вышел, он должен был бы беспрестанно благоденствовать счастливый момент, вырвавший его навсегда из прежнего состояния и превративший его из тупого и ограниченного животного в существо мыслящее и в человека».

Руссо утверждает в своей книге суверенность народа. Только народу может быть предоставлено право издавать законы. Только народ должен владеть фактической властью. Правительство, каким бы оно ни было (монархическим, аристократическим, демократическим), должно являться лишь исполнителем воли народа, контролировать народом и исполнять функции правительства лишь до тех пор, пока оно необходимо народу.

Нет необходимости входить в подробности анализа политической системы Руссо, разбирать правильность или ошибоч-

ность всех его размышлений о государстве, государственных формах, учреждениях и пр. Некоторые мысли, изложенные в книге (о монархии, аристократии, демократии, о разделении властей), были высказаны ранее Монтескье, которого Руссо называет «гениальным писателем». Правда, политическая программа Руссо демократичнее программы Монтескье; в ней слышится голос беднейших слоев населения Франции.

Книга «Об общественном договоре» сыграла большую роль в истории французской революции (Робеспьер был страстным поклонником Руссо и пытался провести в жизнь его политическую программу).

Эстетические взгляды Руссо Руссо вместе со всеми просветителями выступил против ограниченности и условности ряда принципов эстетики классицизма, во имя искусства демократического и реалистического. Больше жизни и правды в искусство! Расширьте круг наблюдаемых, пишите о простых людях — о ремесленниках, крестьянах! Говорите простым языком! — вот призывы, с которыми он обращался к писателям своего времени. Руссо критиковал Вольтера за уступки, какие тот делал вкусам аристократов. Он критиковал Корнеля и Расина за склонность к эффектам в ущерб реалистической правде, за склонность к сентенциям. Их трагедии он называл «красноречивыми диалогами». Знаменитое письмо Руссо к д'Аламберу о театре содержит в себе, несмотря на ошибочность основного тезиса (отрицание воспитательной роли театра), много весьма важных суждений, нисколько не противоречащих общей эстетической программе просветителей, хотя «Письмо», как было уже сказано, направлено против Вольтера, д'Аламбера и Дидро. Руссо отвергает возвышенность и высокопарность классицистической трагедии, он резко осуждает систему сословной иерархии в театре, когда право на высокие чувства и героические подвиги предоставлялось только высокопоставленным людям, выводимым в трагедиях.

Руссо ратует за раскрепощение искусства от сословных привилегий.

Борясь за демократизацию искусства, отстаивая реалистические принципы, он чутко подметил недостатки нового жанра, так называемой «слезной комедии», и решительно осудил склонность к резонерству, присущую нравоучительным драмам Дидро («Побочный сын», «Отец семейства»).

Руссо создал культ чувства в искусстве. «Мы велики своими чувствами», — заявляет философ. Его роман «Новая Элоиза»¹ является красноречивой апологией чувства.

¹ «Юлия, или Новая Элоиза, или письма двух любовников, живущих в маленьком городке у подножия Альп. Собраны и изданы Жаком Руссо».

Художественное творчество Руссо. «Новая Элоиза» (1761)

Художественное творчество Руссо тесно связано с его философией, с его «религией сердца», с его теорией совести, как непогрешимого судьи добра и зла. «Не тот человек всех больше жил, который насчитывает наибольшее число лет, а тот, который всех больше чувствовал жизнь», — писал Руссо в «Эмиле».

Взяв за основу своего романа трагическую историю двух влюбленных XII века, Абеяра и Элоизы, он нарисовал подобную же ситуацию в современной ему Швейцарии и Франции.

Действие разворачивается у подножия Альп, среди величественной природы Швейцарии. К Юлии д'Этанж, богатой и знатной девушке, приглашен учитель для завершения ее образования. Это молодой Сен-Пре. Он умен, хорош собой, но беден и по рождению не принадлежит к сословию дворян. Сен-Пре пылко влюбляется в свою юную ученицу. Так же горячо любила его и Юлия. Сен-Пре — натура созерцательная. Он очень чувствителен, но почти не способен действовать, бороться за свое место на земле, за свое счастье. Юлия, наоборот, — натура сильная, волевая, активная. Она поняла и оценила умственное и моральное превосходство Сен-Пре над людьми ее круга и, не страшась осуждения со стороны последних, идет на зов своего чувства.

Молодые люди не видят в своих отношениях ничего порочного: они нарушили законы общества, запрещавшие брак между простолудиною и аристократкой, но они подчинились закону природы, по которому союз между двумя любящими существами, к какому бы классу они ни принадлежали, естествен и необходим. «Истинная любовь есть самый целомудренный из всех союзов», — пишет Юлия своему возлюбленному. Однако не так смотрели на это родители Юлии, особенно ее отец, которого оскорбляла даже мысль о браке его дочери с Сен-Пре.

Итак, мы видим в романе конфликт между естественной моралью и ложными понятиями феодального общества. Руссо, испытавший на себе волюющую несправедливость социального неравенства, резко говорит о своем презрении к привилегированному сословию, к тем «бездельникам, которым пожалован дворянский титул»: «Какие же заслуги, кроме грабежа и бесстыдства своих предков, может выставить это дворянство?.. Чем же гордится ваше дворянство, которым вы так тщеславитесь? Что сделало оно для славы отечества и для человеческого счастья? Смертельный враг законов и свободы, что породило оно, кроме тирании и унетения народов?»

Юлия вынуждена подчиниться воле отца — «ревнивого охранителя пустого титула». Она вышла замуж за дворянина Вольмара. Закон феодального общества был соблюден, но нарушен священный закон природы, запрещающий человеку заключать

брак без любви. Это влечет за собой печальные последствия — гибель Юлии. «Обдумайте, жестокий отец, так мало достойный этого сладостного имени, обдумайте, какое ужасное детоубийство вы совершаете, заставляя вашу нежную и покорную дочь принести свое счастье в жертву вашим предрассудкам», — пишет Сен-Пре отцу Юлии. Юлия все рассказала своему супругу. Благородный Вольмар ее понял.

Прошло шесть лет, Юлия уже мать, преданная своей семье, своим детям. Она глубоко религиозна и обращается к богу всякий раз, когда чувствует, что готова уступить зову своего сердца, влекущего ее к Сен-Пре. Она по-прежнему любит Сен-Пре и потому несчастна. Вольмар приглашает бывшего учителя Юлии к себе в поместье. Влюбленные снова встречаются. Жизнь их превращается в постоянную мучительную борьбу чувства, связывающего их, и долга, препятствующего им соединиться.

Однажды, катаясь в лодке по озеру, они оказались далеко от посторонних. Их застигла буря и прибила к скале, где некогда Сен-Пре один тосковал по возлюбленной, начертав ее имя на камне. Воспоминания принесли много милых подробностей их былых отношений. Юлия была взволнована и поспешила удалиться. Она много резонерствует, стараясь голосом рассудка заглушить терзания своего сердца. Она утешает себя самыми невероятными софизмами. «Что меня долго обманывало и что, быть может, обманывает вас и теперь — это мысль, что любовь необходима для счастливого супружества», — пишет она Сен-Пре.

Но жизнь показала всю несостоятельность суждений Юлии. Она несчастна, боясь признаться себе в этом. Гибель ее случайна. Спасая утопающего ребенка, она сильно простудилась и заболела неизлечимо. Смерть становится логическим завершением цепи событий ее жизни. Смерть приходит к ней как избавительница. «Небо охраняет мою честь и предупреждает несчастья, кто может ручаться за будущее! Днем больше, и я была бы, может быть, виновна!» — признается она умирая.

Такова основная линия романа, основной его конфликт — противопоставление «естественной морали» морали общества, погрязшего в предрассудках.

Философскую концепцию романа Руссо подтверждает не только судьбой Юлии и Сен-Пре; он противопоставляет также два мира — нравы «цивилизованного Парижа» и порядок жизни дикарей. Сен-Пре, уехав в Париж, в письмах к Юлии сообщает о своих впечатлениях от наблюдений за жизнью высокопоставленных сословий столицы. «Кажется, что весь строй естественных чувств здесь разрушен», — пишет он с горечью и сарказмом, разоблачая лицемерие, ложь, разврат, забвенные женщинами своих материнских обязанностей и эгоизм, царящие в дворянских салонах. Отправившись в кругосветное путешествие и посетив не тронутые цивилизацией острова, Сен-Пре

восторженно прославляет жизнь на лоне природы, жизнь в согласии с вечными установлениями природы.

Показывая красоту духовного облика личности, Руссо заставлял любить человека, и его роман становился могучим провозвестником гуманизма. Нравственное воздействие романа неоспоримо. Стендаль, который еще в детстве прочитал его, в своих воспоминаниях писал: «Совестливость Сен-Пре сделала из меня глубоко честного человека». Кант, восторженный поклонник французского просветителя, признавался: «Было время, когда я презирал чернь, которая ничего не знает. Руссо вернул меня на путь истинный. Это ослепляющее преимущество исчезает, и я учусь уважать людей».

Художественные особенности прозы Руссо

Произведение Руссо принадлежит к жанру философского романа, созданного просветителями XVIII века. Роман Вольтера и роман Руссо — два полюса этого жанра: в одном философская концепция предстает через призму комического, в другом она облекается покровом трогательного; один возбуждает в читателе смех и презрение, уничтожающие политических врагов просветителей, второй — слезы и ненависть к виновникам социального зла. Кто разил сильнее, трудно сказать. Герцен писал, что «смех Вольтера разрушил больше, чем плач Руссо». Заслуга Руссо перед революцией тем не менее неизмеримо велика.

В истории эстетического развития человечества художественные произведения Руссо сыграли значительную роль. Французский писатель вслед за Ричардсоном выступил провозвестником свободы человеческого чувства и обратил внимание своих современников на волнующие картины жизни сердца, на внутренний мир человека. «О чувство! Где то железное сердце, которое тебя никогда не знало?» — восклицал он. И современников восхитила эта поэзия чувства, воспетого красноречивым и мелодичным слогом Руссо.

Один из первых французских прозаиков, Руссо обратил внимание на красоту природы и сумел воспеть ее. Современников взволновали и захватили многоцветные картины альпийских пейзажей, нарисованные волшебной кистью замечательного художника слова. «Наш народ совсем недавно открыл красоту природы. Еще Вольтеру она была неизвестна; ее ввел в моду Руссо», — писал Стендаль.

«Эмиль»

Второй философский роман Руссо, «Эмиль», является беллетризованным педагогическим трактатом. Вопросы воспитания входили в круг самых близких интересов просветителей. Путем воспитания они надеялись исправить общественные пороки, искоренить социальное зло. Вопросом воспитания занимались предшественники просветителей — гуманисты эпохи Возрождения — и тоже с по-

литическими целями. Необходимо воспитывать короля в духе философии гуманизма, полагал Рабле и дал своему просвещенному монарху Гаргантюа в качестве воспитателя гуманиста и философа Понократа. Вольтер два века спустя со всей серьезностью принялся осуществлять подобную же задачу на практике, занимаясь «осуществлением» Фридриха II, короля Прусского, и Екатерины II, императрицы Всероссийской.

Руссо предложил вниманию своих современников проект воспитания аристократа (Эмиль — сын обеспеченного дворянина), ибо сын бедняка научится жить сам, как полагал Руссо.

В сочинении философа много верных мыслей, тонких наблюдений из области детской психологии и человеческих отношений, вместе с тем много и наивных суждений, несбыточных надежд и упований.

Свою педагогическую теорию он развивает на примере воспитания Эмиля. Мальчику с детских лет сопутствует воспитатель, который заботливо, день за днем в течение двадцати лет формирует его характер, находясь с ним всегда и везде вместе будучи его наставником, старшим товарищем и поверенным.

От мальчика удаляют все книги, которые способны лишь развратить его. Одна только история жизни Робинзона Крузо на необитаемом острове оставлена воспитаннику, ибо в ней живы и ярки картины общения человека с природой. Мальчика удаляют из города, ибо «город — это бездна, губящая род человеческий».

Однако не в этой утопической обстановке воспитания Эмиля заключается смысл книги и ее достоинства. Значение трактата Руссо определяется теми общими просветительскими принципами, которые вошли в основу его педагогической системы. «Некто, знакомый мне только по своему титулу, предложил мне воспитать его сына... Если бы оно мне удалось... его сын отрекся бы от своего титула, он не пожелал бы быть принцем», — заявляет Руссо. С наивной надеждой научить привилегированные сословия «отказываться от титулов» пишет Руссо свой педагогический трактат, полный сатирических выпадов против всей социальной системы феодализма. «Цивилизованный человек родится, живет и умирает в рабстве; родился он — его заворачивают в пеленки, умер — заколачивают в гроб; пока он сохраняет образ человеческий, он скован нашими учреждениями», — пишет Руссо.

Какова же цель воспитания, по мысли философа? Она сводится к тому, чтобы дать обществу полезного человека. Чему должен научиться ребенок? Он должен научиться жить. «Жить — вот ремесло, которому я хочу его обучить. Выйдя из моих рук, он не будет — я согласен с этим — ни судьей, ни солдатом, ни священником; он будет, прежде всего, человеком».

Руссо предвосхищает некоторые принципы коммунистического воспитания, неосуществимые в его время. Формирование нравственного облика человека — вот его основная цель.

Что же понимает Руссо под словом «жить»? Прежде всего, способность действовать и чувствовать. Первая заповедь, которую дает философ человеку, «желающему научиться жить», — это быть свободным, не быть ничьим рабом и никого не поработать. «Только тот исполняет свою волю, кто не нуждается для этого в чужих руках: отсюда следует, что первое из всех благ не власть, а свобода. Истинно свободный человек хочет только того, что может, и делает то, что ему угодно. Вот мое основное правило. Остается только приложить его к детству, и все правила воспитания будут вытекать из него».

Руссо призывает к воспитанию в человеке высоких чувств человеколюбия. С горячим призывом он обращается ко всем людям, наивно веря, что его слово тронет сердца власть имущих. «Люди, будьте человечны, это ваш первый долг; будьте такими для всех состояний, для всех возрастов, для всего, что не чуждо человеку. Какая мудрость может быть для вас вне человечности?»

Как же воспитывать в ребенке высокие чувства гражданственности, свободолюбия, гуманности? Где та книга, которая откроет ему великие жизненные истины и научит его быть человеком? Эта книга — природа. «Наблюдайте природу и следуйте тем путем, который она намечает для вас», — призывает Руссо.

Бомарше

(1732—1799)

Жизнь Бомарше

Бомарше родился в Париже, в маленьком домике на улице Сен-Дени. Настоящее имя его — Огюстен Карон. Имя же Бомарше вместе с частичкой «де» взял он себе значительно позднее. Дворянское имя ограждало его в какой-то мере от унижений и оскорблений, которым он не раз подвергался со стороны титулованных невежд, как и всякий талантливый человек его времени, вышедший из низов.

Серьезного и систематического образования Бомарше не получил, хотя и стал впоследствии одним из образованнейших людей своего века. Учился он до тринадцати лет. Отец его, часовщик, полагая, что полученных знаний достаточно для сына, взял его из школы и начал обучать своему ремеслу. Одаренный юноша блестяще освоил мастерство часовщика и сделал даже важное усовершенствование часового механизма. О своем открытии он доверчиво сообщил известному тогда часовщику Лепоту, который, не предвидя каких-либо серьезных возражений со стороны неопытного и никому не известного юноши, выдал открытие Бомарше за собственное изобретение.

Но Бомарше смело и настойчиво отстаивал свои права, пока авторство его не было засвидетельствовано авторитетом академии. Им заинтересовались. Король Людовик XV пожелал видеть юного изобретателя, выслушал его остроумные объяснения часового механизма и заказал часы для себя. Бомарше, однако, вскоре оставил ремесло часовщика, купив себе должность при дворе и женившись на состоятельной вдове.

Жизнь Бомарше — непрерывная борьба.

Остроумный, веселый, никогда не унывающий, Бомарше всегда верил в победу ума и предприимчивости. Он любил музыку, прекрасно пел и играл на флейте и арфе. Его способности рационализатора проявились даже и здесь: он усовершенствовал систему педалей арфы — редкого тогда музыкального инструмента.

Бомарше заинтересовались принцессы, дочери короля. Старшие, некрасивые, скучающие, они не знали, чем занять себя. Бомарше скрасил им несколько лет жизни. Он учил их игре на арфе и был душой их интимных вечеров, на которых обычно присутствовала вся королевская семья. Крупнейший финансист Франции генеральный откупщик Пари Дюверне, желая использовать близость Бомарше к королевскому дому, поспешил подружиться с ним. Бомарше охотно слушал советы ловкого

банкира, как делал это в свое время и Вольтер, и вскоре стал весьма состоятельным человеком.

Не следует думать, что, войдя в доверие к королю и его семье, Бомарше отказался от своих политических взглядов. Он остался все тем же страстным поборником коренной ломки феодальной системы, глашатаем буржуазной революции.

В 1764 году Бомарше едет в Испанию, где живет около года. Там разыгралась история с Клавихо. О ней писатель подробно и красочно рассказал в своем четвертом «Мемуаре» десять лет спустя. Романтическая история Клавихо послужила потом сюжетом одноименной драмы Гете, которая в 1784 году была опубликована во Франции в переводе Фриделя.

Бомарше наблюдает политическую жизнь Испании, сопоставляет ее с порядками, существовавшими тогда во Франции. Его письмо из Мадрида герцогу де Лавальеру от 24 сентября 1764 года полно интереснейших замечаний, касающихся как Испании, так и Франции дореволюционных лет. Он отмечает в высших слоях общества Испании сочетание «чрезмерного ханжества с испорченностью нравов».

Бомарше критикует гражданское законодательство в Испании, запутанное и осложненное всякими ненужными формами, по его мнению, еще больше, чем во Франции.

С позиций чисто просветительской критики феодализма Бомарше осуждает в этом письме социальные порядки Франции. Он осуждает еще существовавшую во Франции барщину — «страшный бич несчастных обитателей деревни», как пишет он, а также *lettres de cachet*¹.

Это письмо имеет исключительную важность для выяснения политических взглядов Бомарше.

«Евгения».
Теория
драматургии

Вернувшись в 1767 году во Францию, Бомарше в возрасте 35 лет выступает с первым своим художественным произведением — драмой «Евгения». Пьесой заинтересовались за пределами Франции: в Германии ее перевел на немецкий язык Гете, в Англии — знаменитый актер Гаррик, поставивший ее в театре Дрюри-Лэн под названием «Школа разврата». В России она была переведена в 1770 году и ставилась в Московском театре. В 1788 году ее издал Новиков.

Бомарше предпослал «Евгении» теоретическую статью «Очерк о серьезном драматическом жанре» и впервые во Франции назвал свою пьесу просто драмой. «Серьезная драма, — писал он, — нечто среднее между героической трагедией и веселой комедией». Современная классицистическая трагедия, рассуждает писатель, выводит на сцену только королей, как

¹ Королевские указы, по которым могли арестовать и подвергнуть тюремному заключению без суда и следствия.

будто только их участь может интересовать зрителей. Однако зритель тотчас же забывает о королях и следит лишь за их чисто человеческими чувствами, так что если героическая трагедия нас и трогает, то лишь постольку, поскольку она изображает людей, и отнюдь не потому, что эти люди короли. Обстоятельства, в которых действуют герои классицистической трагедии, настолько удалены от нас, что всякое поучительное значение трагедии теряется и у нас ничего не остается от них, кроме слабого утешения в том, что «большие преступления и большие страдания присущи также и тем, кто вмешивается в управление мирозданием».

Отвергая античную и классицистическую трагедию своего времени, Бомарше вместе с тем отвергает и комедию в ее чистом виде. Веселая комедия, рассуждает он, нас развлекает, она не может произвести глубокого впечатления, вызвать серьезные размышления. «Поучительное значение комедии или поверхностно, или ничтожно, или противоположно тому, чему должен служить театр».

Вместо трагедии и комедии Бомарше предлагает новый жанр — драму. В ней можно изображать жизнь такой, какая она есть на самом деле: понятной, близкой, знакомой современникам. «Театр есть верная картина действительности. Интерес, который он в нас возбуждает, должен иметь непосредственное отношение к нашему пониманию реальных вещей», — пишет он.

Статья Бомарше представляет исключительный интерес как его первое политическое выступление, как публичное присоединение к лагерю просветителей.

Пьеса «Евгения» больше была призвана иллюстрировать принципы новой драматургической системы, чем играть самостоятельную роль. Бомарше так и смотрел на нее, отнюдь не преувеличивая ее художественных достоинств.

Через три года Бомарше выступил с новой пьесой «Два друга», которая была значительно слабее «Евгении». Зрители встретили пьесу холодно. Злые языки писали эпиграммы на автора. Но неудачи не обескураживали его. Бомарше накапливал силы, присматривался к театру, изучал законы сцены.

Неожиданно жизнь столкнула его с феодальным судопроизводством. Пэр Франции, богатый и сумасбродный герцог де Шон, ревнуя к Бомарше свою любовницу, ворвался однажды к нему в дом и, полагая для себя унизительным разрешать спор на дуэли с сыном часовщика, попытался избить его. Бомарше отвесил противнику солидную оплеуху. «Как смеешь ты бить герцога и пэра Франции!» — завопил де Шон.

Последовал указ короля, или, как тогда называли, *lettre de cachet*, и Бомарше был посажен в тюрьму Фор-Левек. Незадолго перед тем умер Пари Дюверне, в руках которого было почти

все состояние Бомарше. Наследник Дюверне граф ла Блаш, ненавидевший писателя, не признал долговых обязательств своего дяди, обвинил Бомарше в подделке документа и добился выгодного для себя решения суда.

Бомарше оказался бедняком, каким был когда-то, его объявили публично мошенником и в довершение ко всему посадили в тюрьму. Самые невероятные измышления распространял ла Блаш о Бомарше. Он объявил его отравителем двух жен. Эта клевета облетела весь Париж, дошла до Фернея, откуда Вольтер писал д'Аржанталю: «Я твердо уверен, что Бомарше никогда никого не отравлял; человек, столь веселый, не может быть из семьи Локусты» (известная отравительница при дворе римского императора Нерона).

Клевета повсюду преследовала писателя. Не случайно Пушкин, воспроизводя в своей трагедии «Моцарт и Сальери» колорит эпохи, вкладывает в уста Моцарта вопрос: «Правда ли, что Бомарше кого-то отравил?» — и далее отвечает устами того же Моцарта: «Гений и злодейство — две вещи несовместные».

Бомарше не утратил обычного присутствия духа и веры в свои силы. Он обратился к королевскому суду. Зная продажность судей, он не поспешил на взятку. Суд, однако, встал на сторону ла Блаша. Тогда Бомарше потребовал взятку обратно. Ему возвратили ее, но удержали ничтожную сумму — 15 лундоров.

Дорого стоили эти 15 лундоров абсолютистскому правительству Франции. Бомарше вступил в единоборство против всех темных сил феодального государства.

Один за другим он печатает четыре «Мемуара» против судьи Гезмана. Вся Европа читает их и с волнением следит за борьбой одного человека с дряхлым, но еще живым и достаточно сильным государственным аппаратом абсолютизма.

Вольтер из своего «фернейского отшельничества» писал друзьям в Париж: «Я никогда не видел ничего более оригинального, сильного, смелого, более комического, интересного, более оскорбительного для противников, чем «Мемуары» Бомарше. Он сражается с десятью или двенадцатью противниками сразу, и он их опрокидывает».

Правда разоблачений Бомарше была настолько очевидной, что не поддавалась никаким опровержениям. «Я читаю и перечитываю четвертый «Мемуар», — пишет Вольтер, — он меня убеждает во всем». И далее в другом письме: «Никогда ничто не производило на меня более сильного впечатления; нет комедии более смешной, трагедии более трогательной, истории, лучше рассказанной, и нет более ясного изложения запутанного дела. Гезман в грязи, а Марэн погружен в нее еще больше».

Заслуга Бомарше заключается в том, что он сумел показать порочность государственной системы абсолютизма. 15 луидо-

ров, которые ему не были возвращены г-жой Гезман, превратились в символ взяточничества и продажности, царивших в феодальном государственном аппарате.

Просветители, горячие поборники нового, страстные противники всех отживших учреждений, искренне любящие родину и народ, печалующиеся о его тяжелой доле, читая разоблачительные страницы «Мемуаров» Бомарше, с грустью восклицали: «Какое унижение для нации!» (Вольтер — д'Аламберу.)

Успех «Мемуаров» Бомарше объясняется не только их литературными достоинствами, но главным образом тем, что они окончательно дискредитировали и без того не авторитетный в народе государственный аппарат абсолютизма.

Успех «Мемуаров» свидетельствует, кроме того, о растущей силе общественного мнения, с которым не в силах было справиться абсолютистское правительство Франции. «Мемуары» были публично сожжены по решению суда, как «содержащие дерзкие выражения и обвинения, скандальные и оскорбительные по отношению ко всей магистратуре в целом». Бомарше было передано вежливо, но довольно категорично, что король не желает больше видеть в печати ничего, подобного его «Мемуарам». Однако суд должен был сам признать свое поражение. Гезман был отстранен от должности и покинул Париж. Впоследствии, в годы революции, он был казнен, как «враг отечества и народа». Жене его было предписано уплатить штраф. Бомарше повсюду встречали горячими и шумными аплодисментами.

Вольтер от него в восторге. «Что за человек! Он сочел за себе все: шутку и серьезное, ум и веселость, фарс и трогательное — словом, все виды красноречия», — писал он д'Аламберу.

Поборники нерушимости феодального режима, наоборот, подняли страшный вой по поводу «непристойностей» «Мемуаров», неуважительного отношения автора их к королевским учреждениям. С такими же обвинениями они выступали и впоследствии по поводу его знаменитых пьес, в которых остроумный Фигаро подвергает осмеянию феодальную Францию. «Острую полемику Вольтера, Бомарше, Поля Луи Курье называли «грубостями непристойной полемики» их противники — юнкера, попы, юристы и иные противники по цеху, — что не помешало этим «грубостям» быть признанными ныне выдающимися и образцовыми произведениями литературы»¹, — писал Энгельс.

«Севильский цирюльник» Бомарше не оставляет своих художественных замыслов. Испытав неудачу с «трогательной» драмой «Два друга», он ищет новых путей. Его влечет музыка, он мечтает создать веселую музыкальную комедию. Так в 1772 году возникает первый вариант комедии «Севиль-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 22, стр. 121.

ский цирюльник» для театра Итальянской комедии. Артисты отказались ее ставить. Бомарше ничуть не огорчен. «Я пал в глазах комического сената за набросок пьесы, но артисты спасли меня от полного провала, отказавшись играть», — шутливо говорил его герой Фигаро.

В феврале 1773 года переработанная пьеса была уже готова к постановке и получила одобрение цензора Марэна. Но арест Бомарше после ссоры с герцогом де Шоном помешал этому. Когда же имя Бомарше обрело широкую известность в связи с его «Мемуарами», артисты вспомнили о пьесе, снова подготовили ее, и на 12 февраля 1774 года было назначено первое представление «Севильского цирюльника». За два дня до этого вышел из печати четвертый «Мемуар», вызвавший наибольший интерес в народе. Парижский парламент запретил постановку пьесы, боясь того, что в ней могут быть намеки на скандальный процесс против Гезмана. Разрешение было дано только через год, в феврале 1775 года, когда умер Людовик XV и был распущен парламент Мопу, скомпрометированный делом с Гезманом.

Первое представление обмануло ожидания зрителей. Пьеса показалась утомительно длинной. Говорили о полном провале. Официальные рецензенты воспользовались случаем, чтобы как можно больше унижить драматурга.

Для Бомарше это первое представление комедии было своеобразной разведкой. Он быстро сориентировался, учел все слабые места пьесы и, ничуть не изменяя ее политической направленности, убрал длинноты, сжал некоторые сцены, придав всей комедии больше динамики и сценичности. Второе представление превратилось в триумф драматурга.

Люди из лагеря просветителей ввели Бомарше в свой круг. Вольтер пишет д'Аржанталю: «Я советую Бомарше поставить в театре его памфлеты («Мемуары». — С. А.), если «Цирюльник» не будет иметь успеха». Гримм с восторгом пишет о «Севильском цирюльнике» как о пьесе, «полной веселия и живости». «Я вас приветствую и обнимаю», — обращается к Бомарше Дидро в 1777 году.

Демократическая позиция автора пьесы абсолютно очевидна.

Подчеркивая бесправие, царящее во Франции, полную безнаказанность действий вышестоящего по отношению к нижестоящему, Бомарше вкладывает в уста своего героя веселую фразу, за которой скрывается неприглядная правда жизни: «Если начальник нам не делает зла, то это уже немалое благо».

Горькая ирония звучит и в той грустной истории жизненных злоключений, которую так весело рассказывает неунывающий Фигаро. «Кто тебя научил такой веселой философии?» — спрашивает Альмавива. «Привычка к несчастью. Я тороплюсь смеяться, потому что боюсь, как бы мне не пришлось заплакать», — отвечает Фигаро.

Этот философ-цирюльник, смело критикующий феодальную Францию, противопоставлен молодому вельможе..Фигаро умнее, жизнеспособнее графа. В нем много от самого автора. Не случайно Пушкин писал: «Подобный своему чудесному герою, веселый Бомарше...»

Шутка, остроумие весельчака Фигаро служили своеобразной маской для того, чтобы скрыть от недалеких цензоров политический смысл пьесы. «Знатки находили, что я сделал ошибку, заставив севильского шутника критиковать в Севилье французские обычаи, меж тем как правдоподобие, дескать, требовало, чтобы он держался испанских нравов. Это верно, я и сам был того же мнения и для большего правдоподобия вначале собирался написать и поставить пьесу на испанском языке, но один человек со вкусом в разговоре со мной заметил, что тогда она, пожалуй, утратит для парижской публики некоторую долю своей веселости, — именно этот довод и заставил меня написать ее по-французски. Таким образом, я, как видите, многим пожертвовал ради веселья, но так и не мог развеять буйонскую газету», — иронически писал Бомарше в предисловии.

Фигаро явно издевается над сословными предрассудками, разделявшими людей в феодальной Франции. Когда Альмавива от заносчивого тона вельможи перешел к языку дружеского расположения, рассудив, что цирюльник может быть ему полезен, Фигаро, отнюдь не обольщаясь переменной обращения, насмешливо заметил ему: «Как быстро выгода заставила вас перешагнуть разделяющие нас границы». И потом, издеваясь над высокопарными разглагольствованиями дворян о чести и признавая из своего горького опыта, что только выгода и личный интерес движут всеми их помыслами, он откровенно заявил: «Я не стану прибегать к трескучим фразам о чести и преданности, которыми нынче у нас злоупотребляют. Я скажу лишь, что мне выгодно служить вам». Носителем официальной морали Бомарше делает доктора Бартоло. Это отнюдь не комический образ. Это мрачная фигура реакционера, который «честен настолько, чтобы не быть повешенным», по характеристике Фигаро.

Бартоло критикует современность, но с позиций средневекового мракобесия и реакции. Бартоло хочет задушить свободную мысль, пресечь развитие новых идей, преградить путь науке. «Век варварства!» — кричит он. «Вечно вы браните наш бедный век», — сетует Розина. «Прошу простить мою дерзость, но что он дал нам такого, за что мы могли бы его восхвалять? Всякого рода глупости: вольномыслие, всемирное тяготение, электричество, веротерпимость, ослепрививание, хину, энциклопедию и драматические произведения».

Этот безразличный старик, пытающийся жениться на девушке, отданной ему на попечение, которая по возрасту может

быть ему разве только внучкой, скряга, тиран у себя в доме — персонаж, способный вызвать возмущение и презрение зрителя, — выражает политические принципы господствующего класса.

«Справедливости! Это вы между собой, холопы, толкуете о справедливости! А я ваш хозяин, следовательно, я всегда прав», — цинично заявляет он своим слугам.

«Господи, но если что-нибудь в самом деле правильно», — отвечает ему слуга, который простодушно не может понять философию права, опирающегося на силу.

«Если правильно! А если я не хочу, чтобы это было правильно, так настояю на том, чтобы это было неправильно. Попробуй только признать, что эти негодяи правы, — что будет тогда с правительством?»

Придирчивый, подозрительный Бартоло выступает олицетворением тех сил, на которые опирался французский абсолютизм. Недаром он уповает на всемогущие реакционных актов правительства. Он выражает принципы трусливой политики Бурбонов, заявляя: «Лучше беспричинный страх, чем упущение».

Пьеса Бомарше оптимистична, полна юмора. В ней торжествует светлый взгляд на жизнь. Молодость, красота, энергия и предприимчивость побеждают. Темные силы, противостоящие жизни, самой природе, терпят крах, они смешны и нелепы в своем стремлении задуть радость жизни. Мечта Бомарше видеть свою пьесу в музыкальном театре сбылась после его смерти. Россини в своей знаменитой опере осветил мир образов, созданных Бомарше, поистине солнечной музыкой.

Лев Толстой, находясь в Париже, записал в марте 1857 года в своем дневнике: «Видел «Севильского цирюльника». Славно».

Вторая пьеса трилогии Бомарше появится лишь через девять лет. Все эти годы жизни писателя полны кипучей деятельности. Он выступает с защитой прав драматургов. Впервые за всю историю французского театра он объединит их, заставит действовать сообща. Его волнуют перспективы развития национального театра, национальной драматургии.

Бомарше хотел создать для писателя хотя бы минимальные условия материальной обеспеченности, а также оградить его произведения от произвола издателей и театральных антрепренеров.

«По-моему, литератор предпочтет честно жить на то, что дают ему его произведения, чем бегать за должностями и пенсиями», — писал он.

Бомарше предпринимает еще одно грандиозное мероприятие — организует одновременно два издания полного собрания сочинений Вольтера.

Издание сочинений главы просветителей имело накануне революции огромное политическое значение. Екатерина II, играя роль просвещенной государыни в Европе, вызвалась издать

Вольтера в России, но Бомарше из чисто патриотических чувств хотел, чтобы честь первого издания собрания сочинений французского писателя принадлежала Франции, а не какой-либо другой стране. Задача Бомарше осложнилась тем обстоятельством, что сочинения философа были запрещены во Франции. Пришлось основать специальную типографию за пределами страны — в заброшенной крепости в Келе, в маркграфстве Баденском — и тайно ввозить во Францию отпечатанные экземпляры. Бомарше издал сочинения Вольтера огромным по тем временам тиражом (15 тысяч экземпляров).

Занятый этими предприятиями, Бомарше тем не менее не оставляет театра. Он создает лучшее свое произведение, ставшее поистине национальным достоянием Франции, — комедию «Безумный день, или женитьба Фигаро».

«Женитьба Фигаро» Абсолютистское правительство Франции, как бы часто оно ни обращалось к организаторским способностям, энергии и уму Бомарше, видело в нем, однако, чуждого для себя человека, полного духа протеста, дерзко покушающегося на устои феодализма. Не удивительно, что Людовик XVI, малодушный человек, прочитав в 1782 году текст комедии, возмущенно заявил: «Это отвратительно, этого никогда не будут играть. Нужно разрушить Бастилию, иначе представление этой пьесы будет опасной непоследовательностью. Этот человек смеется над всем, что должно почитаться священным в государстве».

Бомарше повел решительную борьбу за свою пьесу. Он не изменил ни строчки в угоду вкусам двора, он не подумал смягчить ее критической стороны и употребил всю свою энергию на то, чтобы довести пьесу до народа. «Я клянусь, что ее сыграют и, может быть, даже на хорах Собора парижской богородицы!» — заявил Бомарше.

Глубоко презирая французское привилегированное сословие, Бомарше начал «подкоп двора» с аристократических салонов. Он читал свою пьесу, возбуждая всеобщее любопытство. Слухи о новой пьесе Бомарше распространились далеко за пределы Франции.

В ноябре 1781 года Бибииков писал Бомарше от имени Екатерины II. Сообщив, что «Севильский цирюльник» ставился в России уже 50 раз, он просил копию рукописи «Женитьбы Фигаро» для русской сцены.

В 1783 году тайно от короля в зале Меню-Плезир было подготовлено представление пьесы. Однако едва началось представление, как прибывший курьер сообщил приказ короля немедленно приостановить спектакль. В раздраженной публике раздались недовольные возгласы против тирании короля.

Как ни странно, первое представление комедии состоялось в придворном театре, по настоянию Марии Антуанетты и графа

д'Артуа, будущего Карла X, в 1783 году. Однако Бомарше писал свою пьесу вовсе не для увеселения придворных, и успех ее при дворе несколько не трогал автора. Он хотел видеть ее в театре Французской комедии, поставленной не для кучки веселящихся аристократов, а для парижских простолюдинов, каким был он сам. Их мнением дорожил Бомарше, для них он писал. Драматург, прежде чем дать свое согласие на постановку пьесы для двора, испросил отзыва королевской цензуры. Официальный историк Гайярде, привлеченный в качестве цензора, дал следующее заключение: «Веселые люди не опасны, государственные перевороты, тайные организации убийства и все ужасы, о которых сообщает нам история всех времен, задумывались, составлялись и исполнялись людьми сдержанными, угрюмыми и мрачными». Этот аргумент показался достаточно убедительным. Король в конце концов сдался. Комедия была разрешена. «Моя пьеса в театре! Это результат четырехлетней борьбы», — ликовал Бомарше (письмо к актеру театра Французской комедии Превилю).

27 апреля 1784 года пьеса была впервые поставлена для широкой публики. Успех ее был необычаен.

«Женитьба Фигаро» значительнее, серьезнее, смелее ставит социальные проблемы, затронутые еще в «Севильском цирюльнике».

Бомарше понимал силу художественного слова. «Театр — это исполин, который смертельно ранит тех, на кого направляет свои удары», — писал он в предисловии к пьесе. На кого же направляет свой удар его комедия?

Бомарше заявляет в предисловии, что намеревается сделать лицом отрицательным вельможу. Только один из его пороков будет выведен в комедии — распутство, ибо вельможи-зрители простят автору разоблачение только этого их порока.

«Какой же еще упрек можно бросить со сцены вельможе, не оскорбив их всех разом?» — спрашивает иронически Бомарше. Переключаясь с автором, его герой Фигаро говорит о цензурных путах, связывающих свободу художника в феодальной Франции. Нельзя касаться «власти, религии, политики, нравственности, должностных лиц, благонадежных корпораций, оперного театра, равно как и других театров, а также всех лиц, имеющих к чему-либо отношение».

Бомарше показывает вельможу в быту, в семье, в его феодальном поместье. Это граф Альмавива. В «Севильском цирюльнике» он — юный повеса, влюбившийся в Розину только потому, что девушка была недоступна и завоевание ее представляло своеобразный интерес азарта для скучающего кавалера. Здесь он — пресытившийся любовью жены, скучающий и распутный помещик, который готов волочиться за любой женщиной и пытается соблазнить даже девочку-подростка Фаншетту.

«Любовь — роман сердца, и содержание его — наслаждение», — такова несложная философия Альмавивы. Следуя ей, он становится деспотичен, готов женить Фигаро на старухе, когда не удается купить благосклонность Сюзанны. Он опирается на тех, кто ранее был его врагом, доктора Бартоло и «двоедушного певуна», кляузника Базиля.

Вельможе противопоставлен простолюдин Фигаро, «наиболее смысленный человек нации», как говорит о нем Бомарше в предисловии.

Итак, с одной стороны, «злоупотребление властью, забвение нравственных правил» вельможи, с другой — «душевный пыл» простолюдина. В их противопоставлении, в их борьбе — весь сценический нерв пьесы. Бомарше всецело на стороне Фигаро и Сюзанны; они носители нравственной правоты. «В отличие от слуг, выводимых обыкновенно в комедиях, он (Фигаро. — С. А.), как всем известно, не является отрицательным типом», — подчеркивает драматург.

Фигаро проявляет чудеса изворотливости в борьбе с аристократом. Его неиссякаемая находчивость, блеск остроумия, глубина суждений покоряют зрителя; его веселый, неунывающий характер и всепобеждающий оптимизм вселяют бодрость.

Фигаро прибегает не раз к хитрости, плутовству; в ряде случаев он циничен. Он прошел суровую школу жизни и рано познал нравственные законы общества, разделенного на рабов и господ. «Каждому хочется добежать первому, все теснятся, толкаются, оттирают, опрокидывают друг друга; кто половчей, тот свое возьмет, остальных передавят».

Монолог Фигаро в последнем акте показывает зрителю, что перед ним не просто весельчак, неунывающий мастер хитрой интриги, но лицо трагическое, человек, наделенный исполинскими силами ума и характера. На что тратятся эти силы? «Ради одного только пропитания мне пришлось выказать такую осведомленность и такую находчивость, каких в течение века не потребовалось для управления всеми Испаниями», — говорит Фигаро.

Жизнь Фигаро — печальная история борьбы простого человека за существование. Он перепробовал много профессий: был парикмахером и драматургом, занимался медициной и политической экономией, сталкивался с «гноусной рожей судебного пристава». За критические выступления в печати он подвергался правительственным репрессиям, сидел в тюрьме. Доведенный до отчаяния, готов был покончить с собой: «Я вознамерился покинуть здешний мир, и двадцать футов воды уже готовы были отделить меня от него». Такова его жизнь. Он «все видел, всем занимался, все испытал». И эту печальную, тернистую дорогу жизни Фигаро пытался осыпать цветами, насколько ему это позволяла его веселость.

Таков Фигаро. В силу обстоятельств он стал немного плутом (пикаро), на что намекает само его имя¹.

Фигаро интересен не только сам по себе, как сценический персонаж, но и как выразитель идей автора. Меткие критические замечания, иногда вскользь брошенные, несут в себе большое разоблачительное содержание. Выпад Фигаро против Альмавивы, так напугавший Людовика XVI, был направлен, бесспорно, на самые основы феодальной идеологии. «Знатное происхождение, состояние, положение в свете, видные должности — от всего этого не мудрено возгордиться! А много ли вы приложили усилий для того, чтобы достигнуть подобного благополучия? Вы дали себе труд родиться только и всего», — говорит он. Фигаро прекрасно понимает существо и методы правительственной политики, он смело осуждает ее. «Плодить наушников и прикармливать изменников, растапливать сургучные печати, перехватывать письма и стараться важностью цели оправдывать убожество средств. Вот вам и вся политика».

Он знает, что лица, придерживающиеся такой политики, подозрительно глядят на людей умных и честных, способных разгадать их и осудить. Когда граф Альмавива, справедливо оценивая ум Фигаро, пророчит ему продвижение по службе, тот смеется над наивностью своего хозяина. «С умом и вдруг — продвинуться. Шутить изволите, ваше сиятельство. Раболепная посредственность — вот кто всего добьется». Он знает, что «суд снисходителен к сильным, неумолим по отношению к слабым».

Беседуя с Сюзанной, Фигаро остроумно доказывает, что не всякой «правде» можно верить, и в качестве примера «правды с подвохом» приводит «обещания власть имущих». Он смел, смел из принципа, полагая, что «робким человеком помыкает любой проходимец».

Бомарше поднял своего героя на уровень образованности века, сделал его выразителем передовой мысли общества.

Сюзанна — умная, честная, смелая и, так же как Фигаро, всегда жизнерадостная девушка, по складу своего ума и характера истинная подруга предприимчивого цирюльника. «Неуловимая, острая, милая Сусанна», — как называл ее Герцен. Она гораздо находчивее, смелее графини. Сюзанна, бесспорно, презирует графа Альмавиву и хотя любит мягкую, гуманную Розину, но не верит в ее горе. «Нервы — болезнь господская, ее можно подхватить только в будуарах», — заявляет она.

Бомарше нарисовал в пьесе карикатуру на феодальный суд. В беспросветно глупом суде Гузмана-Бридуазоне, в самой ко-

¹ В рукописи «Севильского цирюльника» Бомарше вместо Figaro писал Fiquaro. Некоторые, однако, полагают, что имя Фигаро идет от Fils-Caron (Карон-сын).

мической процедуре суда он воплотил все судопроизводство абсолютистской Франции.

Сколько иронии вложил Бомарше в те приговоры, которые выносит Альмавива во время процедуры суда! Когда разбирается дело об авторстве литературного произведения, Альмавива заявляет: «Пусть вельможа поставит под ним свое имя, а поэт вложит в него свой талант».

Альмавива отказывается решить жалобу хлебопашца, обвинявшего сборщика податей в незаконном обложении налогом.

Бомарше искренне презирает чиновников суда, называет их «судейскими крючками». Он вспомнил здесь своего старинного противника Гезмана, дав в комедии судье имя Гузман.

Успех комедии Бомарше не спас его от преследований со стороны аристократов. Их феодальная спесь была задета за живое. Брат короля граф Прованский, будущий король в эпоху Реставрации (Людовик XVIII), анонимно выступал против него в газете «Журналь де Пари». Бомарше, зная, откуда идут эти наветы, резко ответил: «Если я должен был сразить тигров и львов, чтобы заставить поставить комедию, то не думаете ли вы, что я после ее успеха на сцене стану подобно голландской служанке гоняться с ивовым прутом в руках за грязными ночными насекомыми».

Граф Прованский был посрамлен. В гневе он бросился к королю. Тот, сидя за карточным столом, нацарапал карандашом тут же, на семерке пик, приказ арестовать Бомарше и отправить его в тюрьму Святого Лазаря, где содержались малолетние преступники. Это было не только наказание, но и публичное оскорбление. Возмущение общественности Франции дошло до крайних пределов. В анонимной листовке, распространявшейся в Париже в связи с арестом Бомарше, писали: «Кто может после этого сказать с уверенностью, что он будет сегодня спать на своей кровати?» Король испугался. Через пять дней драматурга освободили. В театре в этот день громом аплодисментов покрывали слова Фигаро: «Не в силах уничтожить ум, они мстят ему тем, что его унижают».

«Женитьба Фигаро» вызвала большой интерес в России. Передовые люди по достоинству оценили ее разоблачительный пафос. «Главный интерес этой пьесы политический: она была злою сатирой на аристократию XVIII века»¹, — писал Белинский. Вероятно, по этой причине Екатерина II отнеслась к ней весьма холодно. И, наоборот, именно по этой причине в кружке Новикова она снискала одобрение и симпатии. Друг Новикова А. Лабзин перевел ее на русский язык. Комедия Бомарше была впервые издана в 1787 году в Москве, в университетской типо-

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений в 13 томах, изд. АН СССР, М., 1953, т. III, стр. 92.

графин. Ставилась по-французски она еще ранее, в апреле 1785 года.

Неиссякаемый оптимизм Бомарше привлекает к себе русского читателя. Недаром Пушкин вкладывает в свою трагедию «Моцарт и Сальери» фразу:

Как мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку
Иль перечти «Женитьбу Фигаро».

Пушкин указывает на политический смысл комедии Бомарше, он связывает ее непосредственно с революцией 1789 г.: «Бомарше влечет на сцену, раздевает донага и терзает все, что еще почитается неприкосновенным. Старая монархия хохочет и рукоплещет.

Старое общество созрело для великого разрушения»¹.

«Женитьба Фигаро» завоевала себе прочное место в репертуаре русских театров. Великий русский актер Щепкин играл в ней.

Герцен писал о пьесе Бомарше: «Нет сомнения, что «Свадьба Фигаро» — гениальное произведение и единственное на французской сцене. В ней все живо, трепещет огнем, умом, критикой и, следовательно, оппозицией»².

В комедии Бомарше много традиционных комедийных приемов, много такого, что, кажется, дано «ради смеха». Это обмануло многих его современников и тех царедворцев, которые ставили пьесу в Версале, это обманывало многих режиссеров потом. Одни обманывались сами, другие пытались обмануть зрителя и под флером развлекательности скрыть политическую серьезность пьесы.

Когда К. С. Станиславский весной 1925 года задумал ставить «Женитьбу Фигаро», он высказал актерам много глубоких суждений.

«Прежде всего освободим ее от каросших на нее штампов, — говорил он. — Первый из них — это трактовка пьесы как сугубо развлекательной комедии, где граф не граф, а какой-то прообраз Арлекина, Сюзанна — Коломбина, Фигаро — Пьеро и т. д. ...мы будем создавать реалистический спектакль, разумеется, не лишенный той праздничности, которой он дышит у Бомарше и которая оправдывается внутренне тем, что в этой бессмертной комедии народ побеждает своих врагов»³.

В пьесе много чисто фарсового, «внешнего» комизма. Видимые зрителю и не видимые сценическим персонажам недоразу-

¹ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, АН СССР, М., 1949, стр. 313—314.

² «Герцен об искусстве», изд. «Искусство», М., 1954, стр. 328.

³ Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, изд. «Искусство», М., 1951, стр. 356—357.

меня, ошибки, комические «квипрокво». Сколько раз это встречалось в комедии до Бомарше от Менандра до Мольера, сколько раз они повторялись в бесчисленных вариациях! Бесспорно, правы и те добросовестные исследователи, которые кропотливо изыскивают в чертах Фигаро, Альмавивы, Розины, Сюзанны черты Арлекина, Пьеро, Коломбины и пр. Но не это главное в комедиях Бомарше, и не этим они завоевали себе сценическое бессмертие. Горячий воздух революции, народный исторический оптимизм, реалистичность поставленных проблем, идей, социальных конфликтов — вот что поддерживает постоянный интерес зрителя к пьесе. Дух жизнерадостности, праздничности, как мудро подметил Станиславский, есть тоже элемент социального, политического содержания пьесы.

«Мы, разумеется, не сможем показать по сюжету этой пьесы восстание народа. Того народа, который через несколько лет, вооруженный пиками, ружьями или просто вилами и топорами, будет брать Бастилию, разрушать замки французских аристократов-феодалов.

У Бомарше народ вооружен другим, но очень сильно действующим оружием — смехом. Он уже не боится своих исконных врагов — аристократов. Он смеется над ними»¹.

Комедии Бомарше, созданные через сто лет после смерти Мольера (1673), восполнили тот пробел, который образовался во французской комедийной драматургии после Мольера. Ни Реньяр, ни Детуш, ни Дюфрени, ни Грессе, наиболее известные мастера комической сцены после автора «Мизантропа» и «Тартюфа», не могли подняться до его высот. Это сделал Бомарше.

«После Мольера никто не знал лучше человеческое сердце и не умел лучше рисовать нравы своего времени, чем Бомарше», — писал друг драматурга Гюден. Комедии Бомарше открыли новый этап в развитии национального театра Франции.

Накануне и в период революции Бомарше создает свои последние художественные произведения — пьесу «Преступная мать», заключающую драматическую трилогию о Фигаро, и совместно с итальянским композитором Сальери оперу «Тарар».

Бомарше обратился к ученику Глюка Сальери, «Тарар» (1787) пригласил его к себе в Париж, ими было создано весьма интересное произведение, не раз привлекавшее к себе внимание французских театров конца XVIII и первой четверти XIX столетий. В бессмертной трагедии Пушкина Моцарт говорит Сальери:

Ты для него «Тарара» сочинил,
Вещь славную, там есть один мотив,
Я все его твержу, когда я счастлив.

¹ Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, изд. «Искусство», М., 1951, стр. 356.

Опера Бомарше — политическое произведение. Это детище просветительской мысли XVIII столетия.

В прологе оперы хор теней обращается к природе:

Не потерли, чтоб брата своего
Брат-человек мог стать владыкой.¹

Бомарше снова издевается над аристократией, притязавшей на какие-то особые биологические отличия от простолюдинов. Гений огня обращается к природе с вопросом:

Лучший материал ведь ты берешь, творя
Царей, сановников и прочий штат вельможный?

Природа отвечает:

Так думают они, но улыбнуться можно,
На эту гордую уверенность смотря.

Накануне революции Бомарше был в лагере просветителей. Вместе с ними он провозглашал идею равенства.

В опере два основных героя — Тарар и Атар. Созданные природой, они одинаковы и имеют равное право на свободу. Но их роли в обществе различны. Атар родился и унаследовал царский престол, Тарар стал воином. Их психологический облик определился их общественным положением. Первый приобрел черты деспота, порочного властителя; второй — храбрый воин, любимец народа, преданный родине.

Атар в окружении жрецов. Они обманывают народ, разжигают в массах суеверные чувства. Проповедуя идею божества, они несколько не верят ей сами. Жрецы цинично заявляют о том, что религия и церковь необходимы лишь для поддержания в народе страха перед тронem и алтарем. Артений, жрец Брамь, рассуждает так:

...Трон и алтарь,
Пока они дружны, а раб в цепях страдает,
И повинуется, и верит, и дрожит, —
Дотоле наша власть паденья избежит.

Атар коварен и злобен. Он ненавидит Тарара, отнимает у него красавицу-жену и помещает ее в своем гареме. Наконец, Атар приказывает заковать в кандалы смелого и благородного Тарара. Тогда народ восстает, защищая права своего любимца. Деспот в отчаянии и сам убивает себя. Тарара избирают царем. Красной нитью проходит через всю оперу просветительская мысль:

¹ Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

Хотя б ты был рожден с короной на челе,
Тебя ее спянье не возвысит:
О смертный! Все твое величье на земле
От свойств души твоей зависит!

В 1790 году, во время революции, Бомарше прибавил еще одну сцену — коронавание Тарара.

Народ строит Храм свободы. Приносят огромную книгу, на переплете которой золотыми буквами выведено: «Книга законов». На книгу кладут корону. Тарар всходит на трон, и хор, обращаясь к нему, поет: «Мы вручили тебе свою свободу, управляй народом, который тебя любит. Руководствуйся законами и справедливостью».

Введя мотив избрания народом короля, для которого превыше всего свобода и закон, Бомарше еще больше подчеркивает первоначальную просветительскую направленность оперы, пропагандируя ложную, но тем не менее весьма близкую сердцу просветителей идею просвещенной монархии.

Бомарше поставил в опере злободневную для революционной Франции проблему расовой дискриминации. Он не решил ее радикально, однако обращение Тарара к неграм весьма замечательно:

Средь вас несчастных более не будет.
Жестокый деспотизм с вас брал страданий дань.
Закон отмстит за вас, злодейство он осудит.
Будь счастлив, мой народ, и встань!

Когда король был казнен и во Франции установилась республика, финал «Тарара» в постановке 1795 года был изменен другим Бомарше (драматург в то время был в Гамбурге).

Тарар отвечает народу, провозгласившему его царем:

Трон? О друзья! К чему слова такие?
Когда на счастье вам исчезла тирания, —
Вы просите царя! Зачем вам нужен он?

В 1819 году, в эпоху Реставрации, опера Бомарше была снова поставлена, но в весьма искаженном виде. Ее сократили до трех актов, и финал был дан в сугубо монархическом плане. Атар защищает Тарар, подавивший восстание и распростершийся перед ним ниц с выражением верноподданнических чувств. Атар «великодушно» прощает и его, и народ. Так неумело абсолютизм приспособлял к своей политике произведения враждебных ему писателей.

**«Преступная
мать»**

В июне 1792 года была впервые поставлена в театре пьеса «Преступная мать». Она почти не имела успеха. Париж и всю Францию волновали важные социальные и политические проблемы, и та семейная трагедия, которую несвоевременно нарисовал Бомарше, никого не тронула.

В центре внимания здесь графиня Альмавива. Тот пылкий когда-то Керубино, который по-детски еще полюбил ее, став взрослым, в отсутствие графа в исступлении страсти силой овладел ею. Он вскоре после того погиб, мучимый угрызениями совести. У графини родился сын. Альмавива подозревает истину. Графиня в течение двадцати лет переживает страшную для ее правдивой натуры трагедию. Она сознает свою вину перед мужем, которого вынуждена обманывать, чувствует любовь к сыну, которого считает несчастным по своей вине, и, наконец, ее мучат воспоминания о Леоне Асторга (Керубино), которого она простила и гибель которого считает тяжкой своей виной.

Герцен в статье «По поводу одной драмы» писал: «Возьмем, например, драму Бомарше «*La mère coupable*». Человек, годы целые с злою ревностью отыскивавший улики против своей жены, наконец находит их. Теперь-то он отомстит, теперь-то он бросится со всею жестокостью невинности, со всею свирепостью судьбы на преступную, которая двадцать лет, не осушая слез, оплакивает свое падение. Он точно пользуется первым случаем, чтоб положить на благородное чело ее печать позора; при этом он ждет уверток, ждет горьких слов — и встречает кроткое сознание вины, он протрезвляется, из мужа-мстителя делается мужем-человеком. Сердце, полное желчи и злобы, раскрывается снова к любви»¹.

Герцен справедливо усмотрел в произведении Бомарше глубокую и гуманную защиту женщины. Эта пьеса его волновала. Он не раз писал о ней. В одном из писем к Захарьиной есть такие строки о «Преступной матери»: «Действие пьесы хорошо, человечески примиряюще. Радуетесь, видя графа, выходящего из заколдованного круга предрассудков и фанатизма.

Мысль о реабилитации женщины одна из любимых и ярко прорезывается везде у Бомарше рядом с негодованием, насмешкой против аристократии и тогдашнего состояния».

Бомарше изобразил в пьесе тип клеветника. Майор, ирландец по происхождению, Бежарс втерся в доверие графа, узнал его семейную тайну и, желая захватить деньги Альмавивы, начал искусно разрушать семью. Ему это не удалось: он разоблачен стараниями старого Фигаро и его супруги Сюзанны.

Отношения между Альмавивой и Фигаро уже иные. Фигаро — не противник вельможи, он верный слуга. Но и Альмавива уже иной. Это не тот тиран, распутный аристократ, стоящий на страже своих словесных привилегий, а человек гуманный, поднимающийся до благородного прощения невольности жены, наконец, человек передовых взглядов. В его кабинете бюст Ва-

¹ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений в 30 томах, т. II, М., 1954, стр. 65—66.

шингтона, что для той поры считалось признаком республиканизма; недаром Бежарс грозит графу, что добьется конфискации его имущества на этом основании.

Бомарше был передовым бойцом в рядах противников старого режима, но в годы революции он несколько растерялся. В то время, когда Мари Жозеф Шенье в своей пьесе «Карл IX» призывал к жестокой расправе с тиранами и аристократами, показывая мрачную эпоху разгула феодально-католической реакции XVI века, Бомарше прославлял акт благородного милосердия в своей «Преступной матери». Еще в ноябре 1789 года он писал, обращаясь к актерам Французского театра: «Пьеса «Карл IX» мне доставляет неутолимую боль. Нам нужны картины добродетели, а не изображение кошмаров, пороков и преступлений».

Печать утомления и грусти лежит на его последней пьесе. Здесь нет того бодрого оптимизма, который наполняет его первые комедии.

В пьесе нет и яркой правды жизни, которая бьет ключом в его первых двух частях трилогии. Сам Бомарше чистосердечно признался в этом: «Я все еще стараюсь быть живописцем человеческого сердца, но годы и превратности судьбы иссушили мою палитру».

Во время революции Бомарше закупает для Франции 60 тысяч ружей в Голландии. Однако правительство Голландии наложило запрет на вывоз оружия.хлопоты писателя не привели ни к чему. Министры Людовика XVI обнаружили крайнее равнодушие к ружьям Бомарше. В народе стали распространяться ложные слухи о том, что эти ружья спрятаны в подвалах дома Бомарше. После казни короля в доме драматурга был произведен обыск; никакого оружия, конечно, не было найдено. Однако Бомарше вскоре был арестован. Правда, через несколько дней его освободили.

Чтобы доказать свою преданность революционной стране, Бомарше сам поехал в Голландию в качестве официального комиссара Франции. Однако Англия применила все свое давление на Голландию, чтобы не выпустить оружия. Тогда Бомарше едет в Англию. Там он узнает, что в Париже его объявили государственным преступником. Он хочет немедленно возвратиться на родину, но его сажают в долговую тюрьму по жалобе одного его английского кредитора. С большим трудом Бомарше удалось освободиться и выехать во Францию, где он печатает мемуар «Шесть эпох», в котором рассказывает о всех злоключениях с ружьями. Подозрения рассеяны. Правительство снова посылает Бомарше добывать закупленные ружья. Указ о секретной миссии Бомарше за границу подписали Карно, Робеспьер, Сен-Жюст и другие. Но тщетно. Англия захватила ружья, а тем временем его занесли в список эмигрантов, семью его-

арестовали, имущество конфисковали. И лишь через три года он мог вернуться на родину.

Бомарше умер внезапно 18 мая 1799 года от удара. Даже и смерть его вызвала клеветнические толки. Распространились слухи, что он отравился.

Журнал русских революционеров-демократов, просветителей 40—60-х годов, «Современник» напечатал на своих страницах в годы 1852—1855 перевод первого серьезного исследования жизни и творчества французского писателя, «превосходные статьи г-на Лёмени о Бомарше», как писала редакция «Современника».

Бомарше много сделал для разрушения старого феодального строя, тормозившего дальнейшее общественное развитие. Выдающийся художник слова, он оставил человечеству бессмертное наследие — драматические произведения «Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро», которые как самостоятельно, так и в соединении с гениальной музыкой Моцарта и Россини останутся навсегда в сокровищнице мировой культуры.

Литература в годы революции

«Буржуазные революции, как, например, революции XVIII века, стремительно несутся от успеха к успеху, в них драматические эффекты один ослепительнее другого, люди и вещи как бы озарены бенгальским огнем, каждый день дышит экстазом, но они скоропреходящи, быстро достигают своего апогея, и общество охватывает длительное похмелье, прежде чем оно успеет трезво освоить результаты своего периода бури и натиска»¹, — писал Маркс.

Началось с малого. В 1789 году были созданы Генеральные штаты, не собиравшиеся с 1614 года. Представители трех сословий, входящие в них, должны были обсудить положение в государстве. Министр финансов Неккер, вопреки воле короля, опубликовал сведения о государственном бюджете. Открылось то, чего не знал народ: страна находилась на краю финансового краха, безумные траты королевского дома разорили государство. Братья короля — граф Прованский (будущий король Людовик XVIII) и граф д'Артуа (будущий король Карл X) — взяли из государственной казны 10 млн. ливров, герцогу де Рогану, надевавшему огромные долги, было пожаловано 30 млн. Развлечения Марии Антуанетты, празднества двора пожирали львиную долю национального дохода.

Недовольство королевским домом охватило почти все слои населения, и Генеральные штаты впервые в истории проявили относительное единство взглядов. 17 июня 1789 года было вынесено решение представителей «третьего сословия» о превращении Генеральных штатов в Национальное собрание. «Представительство едино и нераздельно; ни один депутат, от какого бы класса или сословия он ни был избран, не имеет права выступать отдельно от настоящего Собрания», — говорится в этом постановлении.

9 июля 1789 года Национальное собрание объявляет себя Учредительным собранием. Оно уже стало фактическим правительством Франции. В ночь на 14 июля 1789 года в спальню короля вбежал герцог Ларошфуко де Лианкур.

— Государь, восставший народ захватил Бастилию!

— Это же бунт! — крикнул потревоженный король.

— Нет, государь, это революция!

14 июля вооруженные массы овладели Бастилией и разрушили ее. Узники абсолютизма освобождены из темниц. На обломках старинной крепости рукой восставших начертаны имена

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 8, стр. 122—123.

Вольтера и Руссо. Революция началась. В октябре 1789 года по воле народа король переезжает из Версаля в Париж. Теперь он пленник государства.

Народ требует отмены дворянских привилегий, решения аграрной проблемы, ликвидации долговых обязательств крестьян, требует земельных наделов для тружеников полей. Учредительное собрание колеблется.

Тогда запылали дворянские замки. Крестьяне взялись за топоры. Это побудило Собрание принять в ночь на 4 августа 1789 года решение о ликвидации сословных привилегий. Первый удар по феодализму нанесен. Но плебейская часть «третьего сословия» не складывает оружия. Она понимает, что «только при виде пламени своих пылающих замков они (аристократы. — С. А.) обрели в себе необходимое величие духа отречься от привилегии держать людей в оковах», как писал Марат в газете «Друг народа».

Революция шагала вперед, охватывая все большие массы населения, нанося феодальным учреждениям один удар за другим. В 1791 году была обнародована конституция. Она еще очень умеренна. Правда, уничтожены таможенные границы, так тормозившие экономическое развитие страны, но нет и речи о республике. Монархия еще остается, правда ограниченной, конституционной. Крупная буржуазия добилась своего. Большего ей уже не нужно. Действует новый правительственный орган — Законодательное собрание.

Но революция не остановилась. Гражданская война не прекращалась. Беднейшая и самая многочисленная часть народа страдала от голода, разрухи. В городах у мучных лавок установились очереди. Началась нехватка продуктов. Контрреволюция подняла голову. Король пытается бежать. Французские аристократы, эмигрировавшие за границу, обивают пороги иностранных дворов, прося защиты. Граф д'Артуа спешит в Петербург. Екатерина II заплакала вместе с ним над несчастьями дома французских Бурбонов, но войск для интервенции не дала. «Люблю перо Вольтера, но, боже, как много бед принесло оно Франции», — сказала она приятельнице своей Воронцовой-Дашковой и приказала убрать в подвал знаменитую гудоновскую статую «Фернейского патриарха».

Шведский король из Стокгольма наставляет Людовика XVI, требуя самых жестоких мер к повстанцам. Людовик XVI должен, по его мнению, «навсегда покинуть Париж и уничтожить этот разбойничий вертеп... Пока во Франции останется Париж, в ней невозможно существование королей»¹ — такова кровавая логика деспотизма.

¹ Письмо барона Таубе к графу Ферзену из Стокгольма от 6 мая 1791 года.

Пруссия и Австрия начинают в 1792 году войну против революционной Франции. Командующий армией интервентов герцог Брауншвейгский в своем манифесте грозит разрушить Париж, если хоть один волос упадет с головы Людовика XVI или его супруги Марии Антуанетты.

Смертельная угроза нависла над Францией. «Отечество в опасности!» — воскликнули патриоты. В стране началась консолидация революционных сил. 10 августа 1792 года король свергнут и посажен в тюрьму. С 20 сентября власть переходит в руки Национального конвента. Руководство революцией берут на себя вожди самых левых, самых беднейших слоев населения Франции — якобинцы: Робеспьер, Сен-Жюст и другие.

Революционные войска Франции разбивают армию интервентов (битвы при Вальми в сентябре и Жемаппе в ноябре 1792 года) и несут на территорию иностранных государств дух революции.

21 января 1793 года совершается казнь Людовика XVI и Марии Антуанетты.

Контрреволюция готовит заговоры и восстания. Контрреволюционный мятеж вспыхнул в Вандее. Якобинское правительство идет на жестокие меры. В марте и апреле 1793 года создаются революционный трибунал, Комитет общественной безопасности и Комитет общественного спасения. В последний входят 9 человек, сосредоточивших в своих руках всю власть. Якобинцы изгоняют из Конвента представителей правых элементов революции (жирондистов, дантонистов и др.) и объясняют террор. Целый ряд законодательных актов Конвента принес облегчение жизни крестьян (они получили землю, освобождение от сеньориальных повинностей без выкупа). Налоги на богачей были увеличены. Конвент повел беспощадную борьбу со спекуляцией.

Это был апогей революции. Оставались демократические преобразования уже социалистического порядка, но для этого еще не созрели условия. «Полной победы не суждено было завоевать якобинцам, главным образом потому, что Франция XVIII века была окружена на континенте слишком отсталыми странами и что в самой Франции не было материальных основ для социализма, не было банков, синдикатов капиталистов, машинной индустрии, железных дорог»¹, — писал В. И. Ленин.

9 термидора (27 июля 1794 года) — последний день французской буржуазной революции. В этот день были казнены Робеспьер и его соратники. Начался спад революционной волны. Отменена якобинская конституция 1793 года, распущен Конвент.

«...как ни мало героично буржуазное общество, для его появления на свет понадобились героизм, самопожертвование,

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 32, стр. 374.

террор, гражданская война и битвы народов. В классически строгих традициях Римской республики гладиаторы буржуазного общества нашли идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удерживать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии»¹, — писал Маркс.

Деятели английской революции XVII века, как известно, стремились опоэтизировать идеи и события революционных лет ветхозаветными образами; революционеры Франции в конце XVIII столетия прибегли к античной маске.

Античные образцы

Интерес к античности возрос во второй половине XVIII столетия не только во Франции, но и в Англии и в Германии.

В Англии в 1769 году вышло сочинение Роберта Вуда «Опыт об оригинальности гения Гомера», о котором восторженный отзыв оставил Гете: «В этих образах мы видели уже не натянутые и напыщенные истории о героях, а правдивое отражение древнейшей действительности и старались, сколько возможно, к ней приблизиться».

Вольтер в «Очерке эпической поэзии», написанном задолго до Вуда, в 1727 году, выступал против аристократическо-салонного понимания Гомера. Вольтер иронически отзывался о придворных хулителях древнегреческого поэта, которых шокировало то, что царская дочь Навзикая стирает белье, а герой Ахиллес вместе с Патроклом готовят обед. Литературные педанты той поры усматривали в этом нарушение высоких правил эпической поэзии. «Большинство наших генералов, которые в своем лагере окружают себя роскошью женского будуара, тщетно пытались бы сравняться с этими героями, не гнушавшимися приготовить себе пищу», — писал Вольтер.

Иное отношение к античности, стремление отметить в ней народную самобытность, освободить ее от пудры и помады, которыми ее украсили придворные поэты в угоду салонной галантности, было заложено просветителями.

Артисты Клерон и Лекен, воспитанники Вольтера, играя в пьесах Корнеля и Расина, сбросили традиционные костюмы времен Людовика XIV, парики и кринолины, и надели костюмы греческие и римские. Знаменитый актер Тальма последовал их примеру.

Великий композитор Глюк, имя которого облетело тогда весь мир, гениальный музыкант и новатор в области оперного искусства, возбудил еще больший интерес к подлинной и героической античности своими операми «Орфей», «Альцест», «Ифигения в Тавриде», впервые поставленными в Париже.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 8, стр. 120.

Героическая музыка Глюка звучала в ту пору революционно. Справедливо писала одна немецкая газета («Allgemeine musikalische Zeitung») в июне 1800 года: «Оперы Глюка не только разбудили парижан от уютных снов о совершенствах Люлли и Рамо, но и пробудили в них то настроение и те сильные чувства, которые были нужны для постановки грозной драмы — революции».

В Германии Винкельман своей знаменитой работой «История греческого искусства» произвел переворот во взглядах на античность. Самобытность греческого искусства, его народность, его глубокие связи с бытом народным были впервые раскрыты выдающимся мыслителем. Работа Винкельмана в 60-х годах XVIII столетия была переведена на французский язык.

Просветители интересовались античностью, ища в ней образы и картины, созвучные им по идеям. Дидро изучает Лукреция, поэта-материалиста древности. Руссо вдохновляется героями Плутарха и сочинениями римского историка Тацита, бичевавшего развращенность римской аристократии. Монтескье пишет исторический обзор «Размышления о причинах величия и падения римлян», в котором возвеличивает доблестных республиканцев Рима.

Известный французский археолог граф Кейлюс издает в 1757 году книгу «Картины Гомера и Вергилия», призывая художников современности искать сюжеты в героической античности. Воспользовавшись материалами книг Кейлюса («Собрание египетских, этрусских, греческих, римских и галльских древностей», в семи томах, издававшихся с 1752 по 1767 год), Жан-Жак Бартеlemi выпускает накануне революции (в 1789 году) свой знаменитый роман «Путешествие юного Анахарсиса по Греции», в котором прославляет политический строй республиканских Афин, гражданскую свободу и гражданскую доблесть древних греков.

Все это подготовило то увлечение героическими образами античности, какое наблюдалось в годы французской революции.

Художник Давид в 1784 году закончил свою лучшую картину «Клятва Горациев». Три брата-патриота, сражавшиеся за родной город, за свободу, воспетые в древности, а в новые времена — в известной трагедии Корнеля, запечатлены были теперь на полотне замечательного художника, символизируя собой тот революционный пафос, который вдохновлял французский народ накануне взятия Бастилии. В 1789 году Давид пишет картину «Брут».

В ноябре 1790 года в Париже была возобновлена постановка трагедии Вольтера «Брут». Она вызывала горячие симпатии революционного зрителя. Патриотизм, гражданское мужество и преданность Брута идеям свободы глубоко волновали зрителей.

Во время антрактов стихийно возникали митинги, с горячими, страстными речами выступали революционные ораторы. Аристократов, оказавшихся в зале и выразивших свое недовольство, изгоняли из театра.

Современные идеи, облекаясь в античные героические образы, приобретали особую красоту и величие. Сами просветители, подготовлявшие революцию, но не дожившие до нее, теперь, в боевые дни, в глазах восставших французов поднялись на высоту античного идеала. В пьесе неизвестного автора «Тень Мирабо», поставленной после смерти знаменитого оратора (4 апреля 1791 года), выводится Вольтер, встречающий в Елисейских полях тень Мирабо. Философ накладывает на голову Мирабо гражданский венец. Здесь же приветствует оратора Руссо и рядом с ним Брут.

Увлечение героической античностью сказалось в творчестве Андре Шенье (1762—1794), замечательного мастера стиха.

Поэт был казнен, не успев опубликовать свои стихи. Они увидели свет лишь в 1819 году. Элегии, эклоги, ямбы Андре Шенье как бы возрождали далекую античность, но в них жили современные идеи. Французского поэта оценил Пушкин. «Никто более меня не уважает, не любит этого поэта», — писал Пушкин.

Мари Жозеф Шенье Брат Андре Шенье, Мари Жозеф, поэт и драматург эпохи революции, избирает для театра также античные сюжеты, прославляя республиканскую доблесть древних. Такова его трагедия «Кай Гракх». В пьесах «Карл IX», «Генрих VIII» он выводит на сцену венчаных убийц нового времени, возбуждая в зрителе ненависть к абсолютизму. Пьеса «Карл IX», поставленная театром «Комеди Франсез», была запрещена еще правительством Людовика XVI, однако это вызвало такое возмущение в народе, что король вынужден был отменить свое решение.

Мари Жозеф Шенье написал пьесу «Калас», воспроизводя совсем недавние времена.

Деятели революции широко пропагандировали имена и творчество просветителей, особенно Вольтера и Руссо. 30 мая 1791 года, в день годовщины смерти Вольтера, прах философа был торжественно перевезен в Пантеон, и всенародный подъем, какой вызвало это событие, сделал само торжество актом революции. Художник Давид оформил процессию, поэт Мари Жозеф Шенье написал гимн в честь Вольтера, композитор Госсек создал музыку.

Мари Жозеф Шенье написал также оду «Песнь 14 июля», в которой в духе просветителей писал: «Пусть разобьются оковы! Да умиротворится земля! Пусть дух законов создаст новое государство, которое будет так же вечно, как лучи солнца! Да искупится длительное преступление веков обмана! Небо соз-

дало человечество для свободы». Композитор Госсек положил стихи поэта на музыку.

После якобинского переворота в 1793 году особую популярность приобрело имя Жан-Жака Руссо, наиболее радикального из французских просветителей. На празднике 10 августа 1793 года Эро де Сешель произносит речь в духе идей Руссо:

«О природа! Прими выражение вечной преданности французов твоим законам... После стольких веков заблуждений и рабства надо было вернуться к твоей, о природа, первоначальной простоте, чтобы найти снова свободу и равенство».

Пропагандируя идеи Руссо, Мари Жозеф Шенье вместе с композиторами Госсеком и Мегюлем создает торжественные, полные революционного воодушевления гимны: «Гимн природе», «Гимн равенству» и «Гимн свободе». «Дорогая свобода! Дорогая свобода, природа, отечество!» — такие возгласы звучали в «Гимне равенства». Эти гимны исполнялись хором в дни торжеств или всем собравшимся на площади народом. В годы революции в театре ставилась пьеса в стихах «Апофеоз Жан-Жака Руссо». Как намек на постоянную удрученность философа, на мрачное его настроение в последние годы жизни в пьесе звучали куплеты о том, что Руссо, «старшина настоящих санкюлотов», весел, «с тех пор как нет у нас деспотов».

Революционные песни Идеи просветителей, облеченные в стихи, в ораторскую речь, журнальную публицистическую статью, в музыку, в живописные образы художников, вдохновляли революционную Францию. Гений французского народа внес в искусство эпохи революции одно из самых замечательных своих созданий — песню. Французы всегда любили песню. «Народом песен и веселой шутки» называл Вольтер своих соотечественников. Легкие, веселые, шуточные, искрящиеся боевым задором, песни французской революции облетели весь мир, как живое и вечно юное воплощение революционных традиций. «Са ига», «Марсельеза» и «Карманьола» — вот три песни, которые воплотили революционный дух французского народа. Они создавались в народе, возникали стихийно и звучали у всех на устах.

Первой родилась песня «Са ига». Кто написал слова ее, музыку, неизвестно. Кто первый спел ее? Может быть, парижский мальчик, какой-нибудь Гаврош тех дней. Может быть, бедный, никогда не унывающий студент. Никто этого не знает. Но ее запели вдруг все революционно настроенные французы к великому возмущению аристократов. Реакционная газета «Меркюр де Франс», отражая настроения придворных кругов, гневно писала в своем отчете о празднестве 14 июля 1790 года (первая годовщина взятия Бастилии): «Большинство песен заканчивалось припевом: «Са ига! Аристократов на фонарный столб! Пусть сдохнут аристократы!»

Трудно перевести слова «Са іга»: «все устроится», «все будет хорошо!» В этих двух коротких французских словах много смысла. В них звучит оптимистическая вера в будущее и вместе с тем нечто шутовское, насмешливое, ироническое. Еще господствуют аристократы, еще плохо живется, хлещет дождь и сквозь лохмотья вода льется за шиворот. Но все придет, устроится, уладится, и будет хорошо, вопреки всяким аристократам и всякой непогоде. Са іга! Са іга! Подышайте, аристократы! Так звучала тогда эта первая революционная песня, которую сторонники старого режима называли «кровожадной».

В апреле 1792 года начались революционные войны. Армии интервентов окружили Францию, готовясь задушить революцию. Всенародный клич «Родина в опасности!» облетел страну и вызвал огромный патриотический подъем. В эти дни родилась вторая революционная песня — «Марсельеза». Ее сочинил неизвестный саперный капитан Руже де Лиль, который тогда со своим полком находился в Страсбурге. Первоначально это была «Боевая песнь Рейнской армии». Батальон марсельцев, пришедший в Париж, принес ее с собой. Проходя по улицам столицы чеканным шагом, марсельцы стройно скандировали боевой ритм песни. Чудесная мелодия несла волнующий призыв: «Вперед, сыны родины! День славы настал!»

И песня Руже де Лилия осталась в истории как «Песня марсельцев», или сокращенно «Марсельеза».

Король Людовик XVI вместе с семьей хотел бежать из Франции, чтобы вернуться с армиями интервентов. Он был пойман и заключен в тюрьму 13 августа 1792 года. Тогда родилась третья песня французской революции — «Карманьола». Под плясовой напев распевали сатирические куплеты о короле и его жене, ненавистной австриячке Марии Антуанетте «Мосье Вето обещал быть верным родине, но обманул». Кто такой этот мосье Вето? Так был прозван король в насмешку, от латинского слова veto — запрещаю: король слишком часто накладывал вето на решения парламента. Отсюда и пошло насмешливое имя. Куплеты «Карманьола» затрагивали и королеву: «Мадам Вето грозила перерезать весь Париж, но дело ее не вышло...»

Кто был автором «Карманьола», неизвестно. К тому же куплеты ее постоянно менялись, в зависимости от злобы дня. Безыменное искусство народа служило делу революции.

III

XVII—XVIII ВЕКА

*

ЛИТЕРАТУРА

ГЕРМАНИИ,
ИТАЛИИ,
ПОЛЬШИ,
БОЛГАРИИ,
ЧЕХИИ,
РУМЫНИИ,
ВЕНГРИИ.
ЮЖНОСЛАВЯНСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЙ ОБЗОР

Экономические и политические последствия Тридцатилетней войны

XVII век — тяжелая, мрачная пора в жизни Германии. В течение тридцати лет (1618—1648) немецкие земли обильно поливаются кровью ее народа. Дания, а за ней Англия и Голландия, Швеция, а там и Франция вмешались в многолетние и бедственные для страны раздоры. Опустошены города и села, выжжены, разграблены, преданы поруганию целые края, загублены миллионы человеческих жизней (по подсчетам историков, убито около 13 миллионов человек, что составляло три четверти всего населения Германии, разрушено 1629 городов и 18310 сел, сожжено 1976 монастырей). Германия выключена из системы мировой торговли, устья ее судорожных рек захвачены иностранцами (шведы контролируют Везер и Одер, голландцы — Шельду и Рейн, французы — верховье Рейна). Хозяйство Германии расстроено, ремесленное производство сократилось до минимума, деревни обезлюдели. «Когда наступил мир, Германия оказалась поверженной, беспомощной, растоптанной, растерзанной, истекая кровью...»¹. Таковы были последствия Тридцатилетней войны.

Страна, разделенная по Вестфальскому миру (1648) на огромное множество мелких княжеств, в течение целого века не может залечить нанесенные войной раны. Отсюда и упадок культуры. Немецкие писатели обращаются к литературам соседних народов в поисках образцов. Италия, Франция, Испания и древний Рим — вот куда устремлены взоры деятелей немецкой культуры XVII века: там их школа, там заимствуют они поэтические формы и даже в родной язык несут латинизмы, галлицизмы, испанизмы часто без всякой надобности. «Германия, так долго наводненная иноземцами, обращавшаяся в ученых и дипломатических сношениях к чужим языкам, никак не могла выработать своего собственного. Вместе с некоторыми новыми понятиями в него проникло бесчисленное множество нужных и ненужных иностранных слов; даже говоря о самых знакомых

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 19, стр. 341.

предметах, чувствовали необходимость прибегать к иностранным выражениям и оборотам. Немец, одичавший за время бедствий и смут, продолжавшихся чуть ли не два века, шел в науку к французам за приличиями и к римлянам за искусством выражаться», — писал Гете.

В обращении немецких писателей XVII века к старшим или более богатым иноземным культурам нельзя не отметить определенного положительного элемента: они знакомили свой народ с поэтическим опытом других народов. Немецкие поэты становились в известной степени учеными-филологами, иногда переводчиками, обогащавшими художественными переводами книжный фонд страны. Им не хватало подчас собственных творческих сил, произведения их отличались книжностью, некоторым ученым педантизмом, но деятельность их была полезной для отечественной культуры.

Мартин Опиц
(1597—1639)

Огромную роль в формировании немецкой культуры нового времени сыграл поэт Мартин Опиц и его теоретический трактат «Книга о немецкой поэзии». Опиц призывал своих товарищей по труду изучать поэтический опыт античности: «Поэт должен быть весьма начитан в греческих и латинских книгах, которые должны послужить для него школой поэтического мастерства», — пишет он (глава 4). В условиях запустения и культурного одичания, в которых жила Германия в те дни, такой призыв бесспорно нес в себе много полезного.

Литература античная, как и достижения итальянцев и французов, должна быть использована, по мысли Опица, для создания национальной немецкой поэзии. Опиц формулирует при этом основные задачи литературы, которые, по его мнению, сводятся к нравственному воспитанию людей. Отсюда значительность и важность содержания поэзии должны быть главным ее достоинством.

Опиц хорошо понимал нужды своего времени и потому с большой силой поставил вопрос о формировании единого литературного немецкого языка. В данном случае он снова выдвигает на первый план задачи, поставленные немецкими гуманистами XVI столетия и еще не решенные в XVII столетии. Лютер своим переводом Библии заложил основания немецкого литературного языка, но только Гете и Шиллер, только могучая плеяда философов второй половины XVIII и первой половины XIX века придадут немецкому литературному языку подлинную силу и богатство форм.

В известной степени примером для Опица служили поэты французской «Плеяды» XVI столетия, которых он очень почитал. Сочинение Дю Велле «Защита и прославление французского языка» прямо наталкивало его на мысли о судьбах его родного немецкого языка и даже указывало путь, по которому

могли пойти усилия немецких поэтов в решении этой национальной задачи. Однако мысли Дю Белле лишь подтверждали в сознании Опица его собственные наблюдения, как и наблюдения его современников. Лучшие люди его поры видели, в каком состоянии презрения и небрежения находится у поэтов и немецкий язык и немецкая литература. В 1601 году Теобальд Гек призывал своих соотечественников обратиться к родному языку и родной поэзии. «Ведь все ученые-поэты, вроде Вергилия и Овидия, которых мы ставим так высоко, пели на своем родном языке. А немцы, напротив, не щадят никаких усилий на изучение иностранных языков и пренебрегают своим, не желая верить, что по-немецки можно сочинять так же хорошо, изящно и нежно, как по-итальянски и французски» («Прекрасный луг»).

Эти трезвые умы вовсе не возражали против изучения иностранных языков и иностранных литератур, но они возражали против презрения к отечественному языку и отечественной культуре.

Опиц не только призывал своих собратьев по перу к великому подвигу во славу немецкой поэзии, но и сам совершал его. Он не был поэтом в подлинном смысле слова, его стихи лишены того непосредственного чувства, которое придает любой художественной речи, как прозаической, так и стихотворной, обаяние убедительности. Стихи его сложены душой холодной по заранее взятым рецептам. Однако Опиц очень многое сделал для отечественной поэзии. Исходя из норм немецкого языка, он открыл поэтическую систему, нашел ключ немецкого стихосложения, и это открытие было равносильно революции в поэтическом искусстве.

Опиц установил силлабо-тоническую систему стихосложения, и широкий простор открылся для идущих в литературу талантов. Опиц во многом напоминает нашего Тредьяковского, оказавшего большую услугу русскому стихосложению, что признательно отметил великий Пушкин.

Опиц попытался регламентировать литературу, установить для нее своеобразные иерархические формы, от высоких к низким. В высоких жанрах (эпопея, трагедия) надлежит, по его мнению, изображать богов и героев и прибегать к словам «роскошным и высоким». В низких жанрах (комедия, эклога) — показывать простонародные типы и использовать «простонародные речения».

Перед нами типичная классицистическая теория со всей ее строгой системой регламентации.

Итак, три заслуги имеет Мартин Опиц перед немецкой литературой: перенесение на немецкую почву иностранного поэтического опыта для насущных нужд отечественной культуры, привлечение внимания соотечественников к задаче формирования

национального литературного языка и национальной поэзии и, наконец, введение силлабо-тонической системы в немецкое стихосложение.

Опица боготворили его современники, называли его немецким Гомером, Вергилием, Горацием. Его теорию восторженные последователи пропагандировали в университетах: Бухнер — в Виттемберге, Дах — в Кенигсберге, Чернинг — в Ростоке. Появилось огромное множество учеников и подражателей Опица. Здесь нельзя не сказать и о дурных последствиях этого подражания. Дело в том, что была оборотная сторона в деятельности Опица: вместе с благом он нес в литературу и зло, вместе со здоровыми зернами в поэтические закрома Германии обильно попадала и спорынья.

Поэзия оторвалась от народной почвы. Поэты, ориентируясь на античные образцы, пренебрегали национальными поэтическими традициями. Александрийский стих стал основным стихом для всего XVII столетия. Поэзия стала ученой, далекой от народа. Иностранные литературы, к которым обратились немецкие поэты, сами были в то время в состоянии глубокого упадка. Итальянская литература находилась под влиянием маринизма, в Испании царил Гонгора, из Франции немцы переносили на родную землю осмеянных Мольером прециозности.

Барокко восторжествовало в Германии. Здесь для него была самая благодатная почва. Однако в том, что немцы, реализуя завет Опица об использовании иностранного поэтического опыта, натолкнулись за границей на барокко и ничего, кроме него, не нашли там, повинен не Опиц, а те исторические условия, в которых жили тогда немецкие карликовые государства. Правда, Опиц, сын своего века, был сам склонен видеть в барочных явлениях литературы высокие ее достоинства. Он переводит, например, на немецкий язык пастораль «Дафна» итальянца Ринуччини.

Его увлечения буколической поэзией французской «Плеяды», которая в XVI столетии в известной степени олицетворяла собой кризис французского гуманизма, его пастораль о «Нимфе Герцинии» — все говорит о достаточно сильной тяге его к изысканной аристократической музе. Поэт-ученый, строгий рационалист пускается в стихах славить очаровательных пастушек. Правда, это дань времени. Опиц с его трезвым умом обнаруживает свое истинное лицо, лицо ученого, мыслителя, рационалиста, когда он обращается к вопросам серьезным. В поэме «Везувий» он рассуждает о грозных явлениях природы и славит всепобеждающую силу человеческого разума; в пасторали о «Герцинии» он с восторгом ученого рассказывает о недрах Судетских гор, их сказочных богатствах.

Пауль Флеминг
(1609—1640)

Пауль Флеминг — наиболее талантливый ученик Опица. Его стихи безыскусственны и часто овеяны волнующей задушевностью. Жизнерадостный, энергичный, он был чужд той безысходной тоски, которая охватила его современников. Флеминг жадно изучает мир, много путешествует, посещает Россию.

Поэзия Флеминга оптимистична. Любовь, молодость, красота мира, красота человека — вот предмет его лирики. Его волнуют бедствия родины, но они несколько не парализуют его бодрость, мужественную крепость воли.

Любопытен его сонет к Москве («При созерцании ее золотых глав»): «Царица русских городов — благородная, величественная, широкая, обильная, прекрасная! Гляжу я на тебя, на твою золотую голову, и мыслю, что светлее золота та, к кому стремится душа моя. Роскошны косы прекрасной Базилены, полонившей меня своей красотой. Она моя госпожа, она для меня прекрасней всех красавиц мира, ты же — идеал для многих тысяч русских, и ничто не сравнится с твоей божественной красотой! Но вдвое хвалю тебя за то, что ты (и это возносит тебя до небес) напомнила мне прекрасную женщину, соединившую в себе все совершенства».

Флеминг умер рано, в полном расцвете сил. Вместе с ним ушла из немецкой поэзии, по крайней мере для XVII века, здоровая жизнерадостность, влюбленная в мир муза.

Мрачное настроение охватило немецких поэтов, писателей, драматургов. Вместе с иноземными войсками общеевропейское барокко в пестрых, растрепанных одеждах, с головой горгоны, с воплями и стонами, иступленно бия себя в грудь, ворвалось на поля немецкой литературы и разметало, разбросало классически строгие, но еще непрочные строения, которые начала возводить эстетика Опица.

Немецкое барокко обусловлено двумя причинами. Первая из них — дух тогдашнего немецкого дворянства, дворянских салонов, княжеских дворов. Дворянство захвачено всеобщей модой. Марино и Гонгора, пастушеские Аркадии — утонченная игра в слова, игра в чувства, игра в опрошение — все это суть различные стороны одного и того же явления и характеризуют идейную опустошенность господствующего класса. Еще в конце XVI столетия изысканный «Амадис Галльский» в двадцати четырех томах, в испанских рыцарских доспехах появляется на немецких землях, переведенный по приказу герцога Вюртембергского на немецкий язык, и высокопарным слогом, с кружевными узорами эпитетов рассказывает о молочных реках и кисельных берегах, о прекрасных дамах и благородных принцах.

Накануне Тридцатилетней войны в Веймаре создается аристократическое общество по очищению родного языка —

«Плодоносное общество», впоследствии переименованное в «Орден пальмы». Во главе общества герцог Людовик Ангальтский, затем Вильгельм IV Саксен-Веймарский, затем герцог Август Саксонский. Какие имена! Аристократы, движимые патристическими чувствами, проявляющие заботу о родном языке! А в действительности — игра в опрощение, игра в патриотизм, подражание итальянским академиям такого же образца.

В годы кровавых событий, в самый разгар национальной трагедии аристократы услаждают себя столь недостойной игрой. В 1633 году в Страсбурге создается общество «Большой сосны», в 1643 году в Гамбурге — «Общество добрых немцев», в 1644 году в Нюрнберге — «Общество пастухов из Пегница». Члены обществ дают себе имена «Кормилец», «Приятный», «Роза», «Лилия», «Гвоздика» и т. д. Они придумывают взамен иностранных слов, уже вошедших в обиход немцев, новые, «отечественные» слова, как это делал у нас в России Шишков и «Общество любителей российской словесности», и спорят, дискутируют, дебатуют из-за пустяков.

Поэты, близкие к этим аристократическим обществам, обряжаются в аркадских пастушков, воспевают в самых утонченных и не лишенных пряного эротизма стихах прелести красоток.

Нет необходимости давать здесь подробный обзор этого вида литературы. Приведем в качестве примера наиболее ярко выраженные барочные стихи Каспара фон Лоэнштейна (1635—1683) из его трагедии «Ибрагим-султан». Султана соблазняют прелестями некоей девушки, описывая их так: «Разумная жажда наслажденья ищет лишь тех цветов, которых красота еще скрывается в почке, и тот ротик, от которого не веет поцелуем, сорванным кем-то другим. Я нашла кое-что привлекательнее: она — дитя для души царя и ее сладких желаний, в ней благая природа соединила красоту и ум в чудесно-милом завлекательном союзе; дитя, нежней того, что родилось некогда из скорлупы Леды, чья веселость стыдит лучи небесных звезд и ослепляет солнце, лишает розы их чудного рубина и отнимает перлы у лилий. Красота и пурпур утренней зари поблекнут перед пурпуром ее ланит; кровавый сок гранат бледнеет перед ее устами, ее дыхание благовоннее мускуса» и т. д. — еще на десятки стихов.

Такова первая сторона немецкого барокко, обусловленная настроениями, вкусами, идеями тогдашней не только немецкой, но и всей западноевропейской аристократии.

Вторая сторона немецкого барокко более серьезна, более трагична и глубоко связана с мрачными событиями истории Германии XVII столетия. Здесь уже не фривольный дворянский эротизм, не игра в чувства и слова, здесь настоящая трагедия, здесь отчаяние, здесь тот мрачный отсвет, какие оста-

вили в человеческих душах кровавые пожары Тридцатилетней войны. И эта вторая сторона немецкого барокко тоже имеет международную почву: барокко как искусство отчаяния, искусство мистики пышным цветом расцвело в Испании, обильно политое кровью жертв инквизиции, освещенное огнем ее костров. Католическая реакция породила в Италии отчаяние Торквато Тассо, в Испании — мистика Кальдерона, она возбудила религиозные войны во Франции во второй половине XVI столетия, она столкнула народы в немецких землях в первой половине XVII века. Человечество искало новых норм социальных отношений, феодализм изживал себя, господствующий класс сходил со сцены, его агония длилась века, мучительно, кроваво. Религия, церковь, идеология и государственные учреждения феодализма стояли на передовых позициях классовых боев. Не всегда люди, вступающие в политическую борьбу, понимали ее истинный смысл и в результате боролись за символы. На иных кровавые события этой борьбы производили впечатление страшного фатума, преследующего человечество, злобного, бессмысленного, жестокого, вечно противостоящего вечному богу. И не было, казалось, исхода, кроме покаяния и самобичевания.

Так рождалось отчаяние, так родилось в ту переходную эпоху искусство барокко. Его нельзя назвать полностью аристократическим, ибо оно в известной степени было связано с народом, который более всего страдал от феодально-католической реакции.

Антивоенная тема — основная тема немецкой литературы XVII века Не было поэта, писателя в Германии в XVII столетии, который так или иначе не отозвался бы на события Тридцатилетней войны. Мартин Опиц, не доживший до конца ее, пишет ироническое «Похвальное слово богу войны», с грустью констатируя, что издревле человеческий род неотступно преследует бог войны, понуждая людей вступать в распри, в раздоры, возбуждая их алчность, беспокойную страсть захвата и стяжания. Только тогда, заявляет он, были люди счастливы, когда они не знали понятий «мое» и «твое» и когда непритязательно довольствовались желудями. В поэме «Песни утешения среди бедствий войны» Опиц рисует невеселые картины Тридцатилетней войны:

Все поглотил, пожрал войны кровавый зев.
Серпы и плуги ныне сменены мечами,
Таков удел села. Какими же словами
Мне описать судьбу несчастных городов,
Что отданы во власть безжалостных врагов? ¹

¹ Песнь 1. Перевод А. Э. Сиповича.

Ум трезвый, не склонный к отчаянию, Опиц лишь к богу обращает свои мольбы.

Те же антивоенные мотивы и в поэзии Пауля Флеминга. В «Оде на новый, 1633 год», рисуя бедствия войны, поэт мечтает о мирной жизни, о мирном труде. Здесь нет еще отчаяния, здесь большая гуманистическая печаль о страшной участи народной и невыказанная, но осязаемая в бодром строе стиха вера в победу светлых начал миропорядка.

Ты цвела, моя страна;
Как вдова, теперь бедна,
У детей твоих в сердцах
Лишь смятение и страх...
Март кровавый, перестань,
Прекрати войну и брань,
Ты снимь доспехи с плеч
И отбрось копьё и меч.
Пусть воинственный шелом
Станет ласточки гнездом.
Пусть, когда придет весна,
Зашебечет в нем она.
Чтобы даром не пропал
И меча литой металл,
Перекован в мирный плуг,
Будет меч нам верный друг.
Так минуй же, злая ночь;
Вы, чума и распри, прочь!
Пусть вздохнет теперь народ,
Наступает новый год.¹

Андреас Грифиус, о котором речь будет дальше, лучшие лирические стихи свои посвящает описанию бедствий войны.

Не любовь, не красота мира, не страстное томление юноши теперь предмет лирических песнопений, но страдания народные. Лирика приобретает характер политический. В Германии до сих пор помнят и любят сонет Грифиуса «Слезы отчизны»:

Вот наш предел опустошенья и распада;
Проходит по стране свирепый враг с мечом;
Как зверь, ревет труба, грохочет пушек гром,
Мы стали жертвой нищеты и глады.
В огне пылают башен городских громада,
Во прахе ратуша, поруган божий дом;
Мужей ждет смерть, покрыты девушки стыдом.
Пожар, чума и над телами тучи смрада.
Уже прошло восемнадцать лет, как вновь и вновь
Течение наших рек в себя приемлет кровь
И трупы в них легли, подобные запруде.
Но я смолчал о том, что хуже смертной тьмы,
Чудовищней пожара, голода, чумы, —
Что там сокровище души теряют люди.¹

¹ Перевод А. Э. Силовича.

Гриффиус понимает «сокровища души» в христианском значении слов, но мысль тем не менее примечательна. Страшны даже не сами беды войны, а то опустошение, какое они вносят в человеческое сознание, та моральная деградация, которая захватывает все общество.

Фридрих Логау, поэт-сатирик, стихом язвительным, едким, словом подчас грубым, но сильным и верным, с саркастической улыбкой на устах говорит о новых алхимиках, которые делают золото из крови немцев. Страшная усталость и какое-то нравственное опустошение, безверие звучат в его стихах. Ни светлых дней, ни радостных улыбок не предвидится ему в будущем. Мир населяют звери, и эти звери именуют себя людьми.

Какова Германия после тридцатилетних разбоев, грабежей и бесчинств озверелой военщины? Вот она, отвечал Логау с убийственной иронией в стихотворении «По окончании войны»:

Рубищем покрыты,
Только горем сыты,
Без гроша в кармане,
С болью в каждой ране.
С духом сокрушенным, —
К оскверненным женам,
К чужеродным детям,
К опустевшим клетям
Тянутся солдаты.
На войне проклятой
Понабили ранцы
Только иностранцы.

(Перевод О. Б. Румера.)

Антивоенной теме посвящена немецкая проза XVII столетия. Писатель Мошерош близок Логау по основному тону своего творчества. Он тоже сатирик, также не чуждается грубого, но правдивого слова и ненавидит галантную прециозность. Литературная антипатия его исходит из чувства антипатии ко всему иноземному. Мошерош презирает дворян, покорившихся французским модам, обвиняет их в измене родине.

В его сатирическом произведении «Видения Филандра фон Зиттевальда» (1642) — в обличении пороков мира, в философии жизни, в самой манере письма — самое доподлинное барокко.

«Диковинные и подлинные видения Филандра из Зиттевальда, в коих выведены и отражены, как в зеркале, для всеобщего обозрения дела мирские с их натуральными красками, светностью, насилием, лицемерием и глупостью» — само заглавие книги содержит в себе философию автора. Видение «Солдатская жизнь» полно кошмаров и ужасов войны. С натуралистической точностью Мошерош рассказывает о бесчинствах солдат, о пытках самых невероятных, самых изощренных.

Далее — философическое видение «Дети ада». Но что такое ад? Люди говорят о кошмарах преисподней. Это детская игра сравнительно с тем, что творится на земле. Разве может дьявол измыслить зло, которое превосходило бы зло, порожденное человеком. Нигде нет правды, добра, справедливости, и особенно при дворах владык. «О проклятая жизнь! Вечные распри, вечная ненависть, вечная склока, вечная злоба, вечная ложь!» — вот человеческий мир. И нет ничего светлого на свете. Кажется, внешний облик прекрасен, но протяните руку — и все преобразится перед вами, рука не ощутит плоти, видение окажется тенью. И все летописи мира запечатлевают лишь ложь, внешнюю форму, скрывающую грязную правду под мишурой красоты. «...бытие всех людей — лишь внешняя личина, суетное лицемерие».

Излюбленный прием Мошероша — гротеск, заимствованный им у Фишарта, писателя XVI столетия, подражавшего Рабле. Гротеск Рабле оптимистичен, гротеск Мошероша кошмарен. И как бы иллюстрируя трагическую разорванность мира, кричащие противоречия, сумбур, хаос, царящий в мире, Мошерош прибегает к такому же стилю изложения. Прочь строгую линию композиции, долой гармоническую красоту классиков, ясность образов! Да здравствует сумбур в искусстве, грубая, неотчеканенная, вихреобразная фраза!

Логау и Мошерош непосредственно подводят нас к Гриммельсгаузену, единственному писателю, пережившему свой век. Логау — мастер политической эпиграммы. В коротких, хлестких, как удар бича, стихах он высказывает горькие истины с горькой иронией.

«Веселитесь, солдаты, седла и пистолеты награблены вами, по рыцарскому обычаю, на больших дорогах. Ваши лошади оторваны от плуга... Веселитесь, солдаты, веселитесь!»

Гриммельсгаузен (1625—1676) Гриммельсгаузен — автор многих романов сатирического характера. Главное его произведение, принесшее ему мировую известность, — роман «Симплициус Симплициссимус».

«Симплициус» написан после окончания войны, причем спустя двадцать лет (1668), и тем не менее страшные призраки пережитых событий, их кошмары гнетут сознание писателя. Глубокий след оставили в памяти народной бедствия первой половины XVII века.

Гриммельсгаузену было 23 года, когда окончилась война. Его юность прошла в самые тяжелые годы страданий народа. 20 лет он носил мрачные воспоминания юности, чтобы потом запечатлеть их в потрясающих по трагизму и художественной яркости образах.

Гриммельсгаузен верен жизненной правде. Никаких украшений! Речь его проста, почти обыденна, часто грубовата, как

те нравы, которые он описывает. Роман его не что иное, как философское раздумье о человеческом мире, и мысли автора мрачны. Ни один луч света не прорезывается сквозь темную пелену обрисованных кошмаров. Часто Гриммельсгаузен смеется, смеется нарочито громко, но это смех саркастический. Как не «смеяться», когда грабители-солдаты обрекают бедного поселянина на смерть от конвульсий, заставляя козла лизать подошвы его ног? Как не «смеяться», когда в горло несчастной жертвы льют липкую навозную жижу? Как не «смеяться», когда крестьянина поджаривают в обыкновенной кухонной печи? Разве это не смешно? Так с саркастическим смехом как бы спрашивает автор, и огромная волна протеста, гнева, возмущения захлестывает вас.

Имя героя романа — Симплициус Симплициссимус, что значит «Простой из Простейших». Таких имен никто не носил в Германии. Это имя выдуманное, имя, необходимое для философского романа. В XVIII столетии Вольтер любил давать героям своих философских повестей такие имена (Кандад, Простак и т. д.). Мы все заражены цивилизацией, мы не так смотрим на мир, как нужно бы; на наших глазах пелена, наложенная университетским образованием, прочитанными книгами, различными теориями, приукрашивающими мир. Посмотрим на мир глазами ребенка, простого из простейших! Что же предстанет нашим глазам? И Гриммельсгаузен разворачивает перед читателем одну за другой картины бытия и заставляет судить о них ребенка — Симплициуса.

Десятилетний мальчик присутствует на разнузданных оргиях солдат (I книга, посвященная описанию событий Тридцатилетней войны). На его глазах солдаты мучают людей, убивают, насилуют женщин, сжигают дом, и мальчик решает, что люди, как и животные, делятся на два рода, на домашних и диких.

В романе прослеживается жизнь Симплициуса с детства до старости. Это жизнь человека из народа, жизнь обыкновенного немца.

Мать Симплициуса, спасаясь от соседей, бежала, покинув родной дом. В пути она заболела и умерла в хижине, приютившей ее. Крестьянская семья, оказавшая гостеприимство несчастной женщине, оставила у себя ее ребенка. Приемные родители ничего не могли сообщить Симплициусу о нем. Он пас скот в горах и насвистывал на свирели незатейливые мелодии. Мальчик любил своих коров, горы, солнце и песни. Когда Симплициусу минуло 10 лет, в хижину его приемных родителей ворвались солдаты, разграбили ее и сожгли. Мальчик бежал куда глаза глядят, скитался целый день и лишь под вечер решил отдохнуть, забравшись в дупло дерева. Здесь его нашел отшельник. Мальчик слышал, что в долинах царствуют свирепые солдаты, а в горах — волки. Увидав отшельника, он испугался:

не дикий ли это властелин лесов, но до него дошла молитва старика: «Господи, ты, утоляющий наш голод и жажду...» Мальчику непонятен был возвышенный тон молитвы, но он был голоден, он знал, что такое жажда, и вышел к старику. Тот увел его к себе в лесную сторожку.

«Как зовут тебя? — спросил старик.

— Меня звали «мальчик».

— А как звала тебя твоя мать?

— Тоже «мальчик», иногда и по-другому, когда я не слушался.

— А как зовут твоего отца?

— Дома его звали «отцом».

— А твоя мать, как она звала твоего отца?

— Тоже «отец», но и по-другому, когда его ругала.

— Я назову тебя Симплициусом, простаком, это имя больше всего тебе подходит. Если я узнаю, где живет твоя мать, я отведу тебя к ней.

— Ее нет, она бежала, а дом сожгли железные люди, они убили скот.

— И куда же ты теперь хочешь идти?

— Теперь я хочу остаться здесь».

Недолго Симплициусу пришлось побыть у гостеприимного отшельника; тот вскоре умер, и снова надо было идти в страшный мир, населенный жестокими людьми.

Вся жизнь Симплициуса — вереница насилий над ним, над его волей, над его природным здравым смыслом, инстинктом добра и нравственными принципами, также полученными им от природы. Гриммельсгаузен рассказывает о приключениях своего героя отнюдь не ради развлечения читателя и не ради реалистического бытописания. Иногда писатель вообще отходит от правдоподобия и вносит в свой роман эпизоды фантастические. Симплициус попадает на шабаш ведьм, отправляется к центру земли. На страницах романа появляются призраки, привидения. Да и сама жизнь Симплициуса, неожиданные перипетии в его судьбе отнюдь не есть реальная жизнь реального человека. Все является своеобразной философской аллегорией. Во второй книге романа рассказывается, как при дворе правителя Ганау из Симплициуса хотят сделать шута. Его спаивают вином, инсценируют чистилище и ад; люди, переодетые в чертей, кривляются и преследуют его. Симплициуса одевают в телячью шкуру, водят на веревке. Все это делается для того, чтобы расстроить его рассудок, довести его до умопомешательства. Вряд ли писатель стал бы рассказывать эту мрачно-веселую историю, чтобы позабавить читателя еще одним диковинным приключением своего героя.

Мир полон безумия, утрачено самое святое — любовь к человеку. Несчастье человека служит потехе, веселит людей. Что

может быть ужаснее этого?—Такие мысли рождаются в голове читателя, и нельзя сказать, чтобы автор не был повинен в этом. Автор сталкивает Симплициуса со множеством социальных типов, помещает его в самые различные социальные среды, он водит его по широкому людскому миру и показывает, как Симплициус Симплициссимус, простой из простейших, милый, наивный парень, не знающий красивых слов и красивых манер, но не знающий и пороков, становится таким, как все.

Симплициус попадает в Париж. Красивый немец привлекает взоры светских развратниц, и сын природы, голубоглазый поселянин познает порок.

Страшен мир человеческий, разделенный на бедных и богатых, на власть имущих и слабых, обездоленных, страшен он своей злобой, взаимной ненавистью людей, развратом и корыстью. Но неужели нет выхода? Неужели ничто не может исправить этот порочный, грязный мир? Гриммельсгаузен рассказывает о встрече своего героя с человеком, воображившим себя Юпитером. Вот их разговор.

Слухи о человеческих пороках дошли до неба, и на совете богов было решено подвергнуть землю новому потопу. «Но я—друг людей,—сказал Юпитер,—и прежде чем применить последние меры, я захотел сам узнать правду о их жизни и мыслях.

Я нашел человеческий мир в еще более плачевном состоянии, чем ожидал. Но мне все же жаль людей, я не хочу уничижать весь человеческий род. Пусть будут наказаны самые злые и порочные, других же я попытаюсь подчинить своей воле.

— Господин Юпитер,—ответил ему Симплициус,—ваше доброе сердце обманывает вас. Всякая частичная мера ничего не даст. Что сделаете вы для того, чтобы наказать лишь одну часть людей? Если вы начнете войну, выгадают лишь негодяи и пройдохи, а страдания станут уделом честных; если наслете на людей голод, вы окажете этим услугу ростовщикам, которые станут спекулировать на хлебе; если наслете чуму, многие умрут, а их состояние перейдет в руки алчных. Поверьте мне, откажитесь от милосердия, и да падут на всех людей кары небесные.

— Ты мыслишь недалеким человеческим умом. Только боги могут заботиться о том, чтобы вместе с преступником не погиб и безвинный. У меня особые планы. Я пошлю людям своего избранника. Он предстанет перед ними как герой, одаренный сверхъестественными способностями. Он разрушит укрепленные земли и перестроит всю Германию. Он отведет каждому городу прилегающие земли, и пусть жители возделывают их. Каждый город изберет двух своих граждан, наиболее мудрых и деловых, и пошлет их в парламент. Все немецкие города соединятся в братский союз. И не будет больше ни десятинных налогов, ни

барщины, ни войн, ни принуждений, и люди, наконец, познают, что я их создал для счастья.

«— А что же скажут сеньоры и принцы? — спросил Симплициус.

— Я убью из них всех, кто ведет совершенно преступную жизнь. Остальных разделю на две части: тех, кто откажется принять установленный мной порядок, я вышлю за Венгрию, Валахию, Македонию, вплоть до самой Азии. Там они будут все королями и пусть себе вечно воюют. Те же из них, кто предпочтет мирную жизнь на родине вечному изгнанию, будут жить как простые люди; правда, тогда доля крестьянина будет более завидной, чем теперь жизнь принца... Наконец, я сойду сам с Олимпа со всем сонмом богов. Я перенесу в Германию Геликон, и музы переедут туда на постоянное жительство. Я забуду греческий язык и стану говорить по-немецки. Мир воцарится среди германских племен и между всеми народами мира, и благородные создания человеческого разума заменят гнусные изобретения войны».

Как прекрасна эта светлая, человеколюбивая мечта Гриммельсгаузена! Появится герой, сильный и храбрый, как Геркулес прекрасный, как сама богиня любви Венера, и мудрый, как Меркурий. Он, этот герой, созовет парламент. В него соберутся лучшие люди Германии. Будет создана конституция. Будет уничтожено рабство. Короли и князья лишатся своих престолов, и человечество забудет само слово «владыка». Навсегда прекратятся войны; великие, благодетельные боги Олимпа спустятся со своих высот к людям и будут жить среди них, ибо жизнь человеческая будет подобной жизни богов, и боги будут хранить вечный мир и дружбу народов.

Гриммельсгаузен и здесь не обошелся без саркастической улыбки. Тот единственный человек его романа, который высказывает эти светлые мысли, всего лишь жалкий сумасшедший, вообразивший себя Юпитером. Ну как не посмеяться над безумцем, возмечтавшим исправить мир!

Чем же кончается роман Гриммельсгаузена? Симплициус находит обетованный уголок на маленьком островке, где-то среди вод Индийского океана. Там нет людей. Симплициус обретает душевный покой в мирном труде на лоне природы, и если бы не воспоминания о пережитых ужасах, он был бы счастлив.

Роман Гриммельсгаузена народен в высшем значении этого слова, и тем не менее упадочное искусство барокко наложило и на него свою печать.

Откуда такое противоречие? То мрачно пессимистическое настроение, которое охватило господствующие классы Западной Европы в период кризиса феодализма, нашло в Германии XVII века дорогу и к сердцу ремесленника и поселенника. Трудящиеся в массе своей никогда не поддаются пессимизму, они

обычно носители здоровой морали общества, у них крепкие нервы, мужественное сердце и вера в победу добра. Однако в годы страшных бедствий и народу случается терять свой жизненный оптимизм. Так произошло в Германии в период Тридцатилетней войны, и народный писатель Гриммельсгаузен изобразил мир, как хаос зла, он не увидел в действительности никакой руководящей, разумной закономерности, не хотел видеть ее и в искусстве. Хаос в мире — хаос в искусстве.

Драматургия матургической литературе Германии XVII столетия. Трагедия на немецкой почве превращается поистине в сгусток крови, в изображение самых диких злодеяний. Убийство, разврат, кровосмешение — вот темы трагедий Каспара фон Лоэнштейна («Софонизба», «Клеопатра», «Агрипина», «Ибрагим-султан», «Ибрагим-паша» и др.). Все это приправлено словесной цветистостью и не содержит никаких серьезных проблем.

Нельзя этого сказать о театре Андреаса Грифиуса. Грифиус — поэт талантливый, серьезный. Он творит с глубокой мыслью, ему не чужд критический взгляд на социальную несправедливость. В своей трагедии «Лев Армянин» он с симпатией рисует образ тираноборца. Но во всех его драмах, как и во всем его творчестве, жизнь человеческая предстает как безысходная юдоль скорби¹. Он прославляет христианское мученичество. Героиня его трагедии «Екатерина Грузинская», умирающая за веру Христову, перед казнью зовет смерть-утешительницу: «О смерть! О желанная смерть! О утешительный дар!» (акт IV).

Грифиус в трагедии «Убиенное величество, или Карл Стюарт, король Великобритании» осуждает революционный английский народ, казнивший короля. На сцене появляется хор королей, убитых в различные периоды истории; хор коронованных призраков призывает к мщенью, обращает свои мольбы к богу. Призраки, привидения, ведьмы — постоянные персонажи трагедий Грифиуса.

Даже в бытовой драме «Карденно и Целинда», любопытном с точки зрения эволюции театральных жанров сочинении, — те же призраки, говорящие мертвецы и пр.

Грифиус пессимистически смотрит на мир, и наиболее излюбленные его изречения — изречения Экклезиаста о суетности мира, о тщете человеческих начинаний.

Что же мы видим в литературе Германии XVII века? Исторически своевременную литературную деятельность Опица и его последователей, проводивших реформу немецкого стихосложения, поставивших перед поэтами задачу формирования единого на-

¹ Сборники стихов Грифиуса выходили под названиями: «Мысли о кладбище», «Стихи из могилы».

ционального литературного языка. Полезные начинания немецкого классицизма были пресечены Тридцатилетней войной и тем влиянием, которое она оказала на культуру.

В немецкой литературе восторжествовало барочное направление, которое имело два течения — аристократическое («пастушеские» поэты, Каспар фон Лознштейн и др.) и народное (Мошерош, Логау, Грифиус и самый яркий из них — Гриммельсгаузен).

Аристократическое течение немецкого барокко питалось иностранными образцами (маринизм, гонгоризм и пастушеская поэзия Италии и Германии), народное — исходило из национальных традиций литературы. В том, что литература, ориентирующаяся на народ, избрала для себя художественный метод барокко, повинна историческая обстановка Германии в XVII столетии. Национальная трагедия не могла не породить в определенной части немецкого народа упадочных настроений, ибо народ более всего пострадал от войны, от феодально-католической реакции. Это и создало условия для процветания барокко. Выдающийся писатель Германии Гриммельсгаузен отдал дань барокко, однако глубокое знание им народной жизни, национального характера и национальных традиций немецкого народа обеспечили его роману многовековую жизнь. «Симплициус Симплициссимус» перешагнул рамки своего времени и своей страны.

Германия XVIII века

Англия и Франция, два крупнейших государства в Европе в XVIII столетии, боровшиеся за первенство в захвате колоний, за первенство на мировом рынке, стремились поддержать сложившуюся политическую систему в Германии, сохранить ее раздробленность, использовать постоянные раздоры между отдельными немецкими князьями. Они вовлекали немецких князей в войны; Англия против Франции, Франция против Англии. Немецкие государства получали от Англии и Франции огромные денежные субсидии. Франция за годы 1750—1772 выплатила 82 миллиона ливров Австрии, 9 миллионов Саксонии, 9 миллионов Баварии, 11 миллионов Пфальцу и т. д. Англия выплатила Пруссии за период Семилетней войны 21 миллион фунтов стерлингов.

Иностранные субсидии несколько не способствовали экономическому подъему Германии. Войны, в которых участвовали германские княжества, все больше и больше подрывали их материальные основы. В Баварии из-за недостатка рабочей силы в конце XVIII столетия треть земли оставалась невозделанной, причем земли плодороднейшей. Тяжело пострадала от Семилетней войны Саксония. Эта война сократила население Ганновера на 96 тысяч человек.

Хозяйственная жизнь в ряде княжеств и городов из года в год все более и более расстраивалась. Разительный пример тому — история Нюрнберга, где население за двести лет (1580—

1780) уменьшилось наполовину в связи с постепенным сокращением производства и уходом из города рабочей силы. Германия отставала технически от тогдашней Англии и Франции. «Англичане и в особенности французы производили те же изделия, что и нюрнбержцы, только лучше и дешевле, так как вместо нюрнбергского ремесла у них существовала мануфактура»¹, — писал Энгельс.

Тем не менее и в Германии в XVIII столетии, особенно во второй половине века, наметились тенденции к росту производства, к возникновению буржуазных элементов хозяйства в недрах экономической системы феодализма. В верхней Силезии активизируется разработка угольных залежей, цинковой руды, железняка. Увеличивается выделка сукон. Растет горная промышленность Саксонии, а также производство сукон и холста. Бурно развивается портовый город Гамбург. Через него осуществляется вывоз металлов, леса, холста в Англию, Испанию, Францию. В Гамбурге развивается судостроение.

Развитие производства в Германии совершается, конечно, в значительно меньших масштабах, чем во Франции и особенно в Англии. Перспективы буржуазной революции еще далеки в Германии XVIII столетия, значительно дальше, чем во Франции. Немецкая буржуазия еще слаба, разрозненна, классово не организована, лишена того боевого, наступательного духа, который характерен для французской буржуазии кануна революции.

**Исторические
задачи
немецкого
Просвещения**

Историческая обстановка обуславливает и особенности немецкого Просвещения. Во Франции просветители уже штурмуют феодальные бастионы, в Германии задачи борьбы еще весьма смутно представляются взору просветителей. «В то время как во Франции уже в XVIII веке преобладают публицисты, и притом публицисты первого ранга, — в Германии все сводится к бегству из действительности в идеальные сферы»², — писал Энгельс.

Во Франции основная задача Просвещения сводилась к подготовке масс к буржуазной революции. В Германии этой задаче предшествовала другая историческая задача национального объединения, уже выполненная Францией. Поэтому освободительные тенденции немецкого Просвещения тесно переплетаются с идеей национального самосознания, с идеей национального единства немецкого народа. Борьба за национальное объединение стала первоочередной задачей немецкого Просвещения.

Прекрасно эту задачу сформулировал Гете: «Да будет Германия настолько едина, чтобы немецкие талеры и гроши имели

¹ «Архив Маркса и Энгельса», т. X, 1949, стр. 310.

² Там же, стр. 347.

одну и ту же цену во всем государстве; настолько одина, чтобы я мог провезти свой дорожный чемодан через все тридцать шесть государств, ни разу не раскрыв его для осмотра. Пусть будет она настолько одина, чтобы городской дорожный паспорт, выданный в Веймаре, не был признан пограничным чиновником соседнего государства недействительным, как паспорт иностранца. В пределах германского государства не должно быть речи о своей стране и загранице; пусть в Германии будут единые меры и вес, торговля и оборот и сотни тому подобных вещей, которых я не в состоянии сейчас припомнить».

**Немецкая
культура
в XVIII веке**

Германия в XVIII столетии выдвинула гигантов литературы мирового значения — Лессинга, Гете, Шиллера, теоретика искусства Винкельмана, талантливых представителей литературного движения «Бури и натиска». В конце XVIII века невиданных высот достигает немецкая музыка в гениальных произведениях Моцарта и Бетховена.

Германия дала миру крупнейших мыслителей — Канта, Фихте, Гегеля.

Немецкая культура XVIII столетия вышла за национальные рамки, войдя составной частью в общечеловеческую мировую культуру.

**Немецкая
идеалистическая философия**

Во Франции движение философской мысли явилось идеологической подготовкой революции. Революция свершилась. В Германии этого не произошло. В Германии, наоборот, все силы революционных дерзаний трансформировались в философскую мысль, уйдя в отвлеченные сферы решения сложных проблем, подчас очень важных для интеллектуальной деятельности людей, но далеких от конкретных, насущных нужд политической жизни. Причем сама форма философствования приобрела трудно постижимую для неискушенного читателя абстрактность.

Генрих Гейне в книге «К истории религии и философии в Германии», в которой он блестяще переложил на удобопонятный язык туманную терминологию немецких философов, шутивно заявляет: «Я затрагиваю здесь вообще комическую сторону наших философов. Они постоянно жалуются, что их не понимают. Гегель на смертном одре сказал: «Только один человек меня понял», но вслед за тем сердито прибавил: «Но и тот меня не понимал».

Немецкая философия XVIII столетия завоевала себе место в истории. Германия внесла свой особый вклад в общественное развитие европейских народов в виде чистого мышления.

«...Германия сопровождала развитие современных народов лишь абстрактной деятельностью мышления, не принимая ак-

тивного участия в действительных битвах этого развития»¹, — писал Маркс.

Немецкая философия второй половины XVIII и начала XIX века была по преимуществу философией идеалистической. Однако сравнительно с предшествующим ей механистическим материализмом она сделала шаг вперед, обогащая человеческую мысль новым, чрезвычайно важным методом познания действительности — диалектикой. Она, таким образом, через борьбу, через отрицание механистического, метафизического материализма приблизила человечество к вершине философии — диалектическому материализму, она подготовила для него почву. Диалектический и исторический материализм Маркса, как известно, использовал диалектику Гегеля.

Первым в ряду выдающихся умов, создавших классическую немецкую философию, был Иммануил Кант (1724—1804), «Робеспьер в царстве мысли», как охарактеризовал его Генрих Гейне. Он открыл своей деятельностью эпоху расцвета этой философии.

Сочинения Руссо и события французской революции сыграли в жизни мыслителя огромную роль. Руссо заставил его задуматься над проблемой гражданской свободы, революция привлекла его взор к общественным вопросам и побудила разработать свое представление о философии истории.

Кант пришел к оптимистическому выводу: ход истории ведет неизбежно к прогрессу, к идеальному гражданскому обществу («Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском отношении»). «Свобода и равенство суть неотчуждаемые права человека», — заявил он. В духе руссоистского республиканизма он развивает учение о «коллективной воле». В сочинении «О вечном мире» он провозглашает в качестве философского вывода идею о той стадии истории человечества, когда оно неизбежно придет к вечному миру на основе «великого народного союза», «объединенной мощи», «объединенной воли».

Кант совершил грандиозный вклад в познание Вселенной. Великие умы, в том числе и Ньютон, бились над вопросом происхождения миров и в конце концов приходили к признанию бога как первопричины возникновения Вселенной. Кант разработал теорию естественного образования и развития звезд и звездных систем.

«Вопрос о первом толчке был устранен; земля и вся солнечная система предстали как нечто ставшее во времени»², — писал Энгельс.

¹ К. Маркс, К критике гегелевской философии права. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. I, стр. 424.

² Ф. Энгельс, Диалектика природы, Госполитиздат, М., 1947, стр. 10.

Кант не отверг объективно существующей материи, но (в этом и заключался его идеализм) он отверг возможность ее познания («вещь в себе»).

Философ противопоставил опыт и чистое мышление. Те предствления, которые рождаются в нас на основе наших наблюдений над миром (пространство, время, причинность, законы природы), на самом деле даются нам не опытом, они являются продуктом чистого мышления. Так полагал философ. В его рассуждениях много интересных и плодотворных мыслей, однако, читая его книги («Критика чистого разума», «Пролегомены»), в конце концов приходишь к безрадостному выводу, что мир непознаваем, что мы не можем выбраться из круга априорных знаний, что между нашим разумом и действительным миром пролегае непроходимая пропасть.

Кант вскрыл неполноценность старого метафизического метода мышления и сделал первые шаги к иному, диалектическому методу — в этом историческая заслуга его философии. Однако конечный вывод его о том, что истина недоступна мышлению, возвращает нас в сферы унылого агностицизма.

«Критика практического разума» Канта посвящена проблеме нравственного состояния человека. Французские просветители приобщали человека к земле, они звали его к радости. В стремлении человека к счастью они усмотрели единственный нравственный закон. Что же дал Кант для решения этой проблемы? Он сформулировал абстрактную теорию о некоем «категорическом императиве». Человек обязан подчиняться «долгу». Не страх или поощрение, а внутреннее нравственное повеление подчиняет его этой идее «долга». «Это именно то великое, что возвышает человека над самим собой (как частью чувственного мира), что соединяет его с порядком вещей, который рассудок может только мыслить»¹, — патетически рассуждает он. В этой идее долга есть нечто от старых христианских учений: поступай так, как хотел бы, чтобы другие поступали по отношению к тебе, или, по терминологии Канта: «Поступай так, чтобы максима твоей воли всегда могла быть вместе с тем и принципом всеобщего законодательства»².

В мире существуют люди, которые не подчиняются «долгу» и преуспевают, и, наоборот, другие, подчиняющиеся «долгу», но гонимые, несчастные.

Где же гармония между нравственной честностью человека и благом? Злые наслаждаются, добрые страдают. Христианство отвечало на это ссылкой на загробное вознаграждение. К тому же пришел и Кант, облекший свой вывод в соответствующую абстрактно-философическую форму, своеобразную наукообраз-

¹ Кант, Критика практического разума, 1897, стр. 104.

² Там же, стр. 38.

ную софистику. С точки зрения чистого разума нельзя доказать существование бога и бессмертия, с точки зрения практического разума бог и бессмертие необходимы.

Только представление о боге и бессмертии может обещать человеку гармонию нравственного закона и блага. Как видим, старые погудки на новый лад! Не умея объяснить реальные противоречия социального мира, Кант обратился к миру потустороннему.

**Эстетика
Канта** Эстетике, науке о прекрасном, Кант уделяет особое место: он возвышает ее. Эстетика в его системе становится вершиной философии («Критика способности суждения»).

Искусство разрешает все философские противоречия. Если нет гармонии между свободой и необходимостью, то она обретается в искусстве, если нет соответствия между идеей «долга» (нравственным законом) и благом, то мы его (это соответствие) находим в искусстве. Прекрасное в искусстве дает нам все то, что мы тщетно ищем в действительном мире.

Для восприятия прекрасного необходим некий отрешенный от практического разума вкус. Вы видите прекрасное каким-то, так сказать, внутренним оком, ваше сердце, ваш ум отрешены от всего, что так или иначе может повлиять на вашу способность суждения, отрешены от всех практических интересов, пользы, добра и т. п. Это чистое, «незаинтересованное» созерцание. Вы наслаждаетесь только «формой» прекрасного.

Велика миссия гения. Он творит свободно. Ничто не должно и не может подавить его свободы.

Это все чистейший идеализм. Однако если взглянуть глазами Канта на долг художника, создающего эстетические ценности в условиях социальных противоречий, то призыв философа к творческой свободе гения станет выглядеть по-иному.

Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Так Пушкин поэтически сформулировал кантовский принцип свободы гения. Все зависит от исторических условий. В крепостнической России это звучало революционно. В феодальной Германии XVIII века теория Канта о свободе гения, облеченная в основную абстрактную терминологию, звала художника к нравственному подвигу во имя правды, во имя высших этических задач. Впоследствии декаденты отбросили здоровые зерна эстетики Канта, оставив лишь абстрактно-идеалистические ее постулаты.

Фихте
(1762—1814)

На смену философскому дуализму Канта пришел субъективный идеализм Фихте. Перед нами старый берклианский идеализм, с которым мы уже встречались в начале XVIII века в Англии. «Мир есть не-Я, созданное нашим «Я»¹, — так сформулировал В. И. Ленин сущность философии Фихте.

Фихте отверг кантовскую «вещь в себе», он хотел слить воедино мир и человека, ликвидировать кантовское противоречие между субъектом и объектом и пришел к отрицанию реальности объективного мира. Мир — всего лишь порождение нашего сознания.

Генрих Гейне пишет: «Фихте ставит себе следующую задачу: какие основания имеем мы допускать, что наши представления о предметах соответствуют и предметам, находящимся вне нас? И решает этот вопрос так: все предметы действительны только в нашем разуме». И далее поэт прибегает к той убийственной иронии, которая сразила немало его идейных противников: «Какое нахальство! — восклицали добрые люди. — Этот человек не верит, что мы существуем, мы, у которых больше мяса, чем у него...» Дамы спрашивали: «Верит ли он по крайней мере в существование своей жены? — Нет? — И госпожа Фихте это переносит?»

Отводя в своей философии такое большое место волевой деятельности личности (в сущности противопоставляя «я» личности всему остальному), Фихте объективно немало содействовал активизации общественного сознания. Цели его философии оказались в данном случае противоположны целям берклианского идеализма. «Я жрец истины, я служу ей, я обязался сделать для нее все — и дерзать, и страдать», — заявляет он.

Фихте восторженно принял французскую революцию, он активно борется за свободу мысли («Попытка содействовать исправлению суждений публики о Французской революции», 1793; «Востребование от государей Европы свободы мысли, которую они до сих пор угнетали», 1793).

В духе французской просветительской мысли Фихте рассуждает о социальных задачах: «Цель земной жизни человечества (Фихте не отрицал потусторонней жизни) состоит в том, чтобы устраивать свою земную жизнь свободно, согласно разуму».

В дни, когда создавалась философия Фихте, в этих высказываниях звучали революционные нотки, и только их слышали люди, жаждавшие социальных преобразований. Бунтующий, беспокойный философ был на дурном счету у церкви и правительства.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 239.

**Французская
революция
и Гегель**

Вершиной немецкой классической философии стала философия Гегеля (1770—1831). Она создавалась уже в XIX столетии («Феноменология духа», 1807; «Наука логики», 1812—1816; «Энциклопедия философских наук», 1817, и т. д.) и потому выходит за пределы настоящей книги. Нельзя не отметить, однако, здесь, что и философия Гегеля явилась своеобразным откликом на события революционных лет Франции. Она в области мысли делала то, что французская революция совершала в социальной действительности.

Гегель признал великую созидательную миссию революции: «Французский народ купелью своей революции был освобожден от множества учреждений, которые человеческий дух оставил за собой, как свою детскую обувь, и которые поэтому отягощали его и еще отягощают других, как безжизненные цепи»¹.

Гегель еще в молодости восторженно писал о прогрессивном характере истории, о том, что человечество идет вперед, освобождается от пут тирании для света свободы и что прекрасен этот свет.

«Я думаю, что нет лучшего знамения времени, как то, что человечество относится к самому себе с уважением; это служит доказательством того, что исчезает тот ореол, которым окружены главы притеснителей и земных богов. Философы приводят доказательства в пользу этого достоинства, народы сумеют проникнуться сознанием его, они будут не требовать, а сами возвращать и вновь присваивать себе свои погранные права». Не требовать, а брать самим! Разве это не призыв к революции?!

Гегель поднимается до высокой патетики, говоря о светочности свободы.

«Я снова и снова призываю побеги жизни: «Стремитесь к солнцу, друзья, чтобы скорее созрело спасение человеческого рода! Что из того, что нам препятствуют листья и ветви! Пробивайтесь к солнцу!»².

Перед нами победы и поражения немецкой философии: ее несомненные достоинства, ее несомненные заслуги перед поступательным ходом истории, ее заблуждения и пороки, которые потом были использованы реакционными кругами в борьбе против передовых идей.

Оценивая немецкую классическую философию, нельзя отрывать ее от исторических условий, ее породивших, нужно видеть перед собой отсталую, раздробленную на мелкие княжества страну, задавленных деспотизмом людей, когда «единственную надежду на лучшие времена видели в литературе. Эта позор-

¹ Письмо к Цельману, 1807 г.

² Письмо к Шеллингу, 1795 г.

ная политическая и социальная эпоха была в то же самое время великой эпохой немецкой литературы. Около 1750 года родились все великие умы Германии: поэты Гете и Шиллер, философы Кант и Фихте, а лет двадцать спустя — последний великий немецкий метафизик — Гегель. Каждое замечательное произведение этой эпохи проникнуто духом протеста, возмущения против всего тогдашнего немецкого общества»¹ (Энгельс).

**Немецкая
литература
XVIII века**

Немецкая культура приобрела мировое значение лишь после того, как стала глубоко национальной, непосредственно идущей от народных традиций. Такой она, в частности литература, стала лишь после Лессинга, который может считаться истинным «отцом новой немецкой литературы»², по выражению Чернышевского. До Лессинга в литературе, сохранявшей в значительной мере дух подражательности иностранным, главным образом французским образцам, лишь постепенно, исподволь зреет подлинное понимание задач немецкой культуры, а они заключались в служении общенациональным интересам страны.

**Иоганн
Христоф
Готшед
(1700—1766)**

Первый камень новой немецкой национальной литературы стал закладывать еще Иоганн Христоф Готшед, крупный деятель культуры в Германии первой половины XVIII столетия — писатель, критик, историк литературы.

Заслугой Готшеда является то, что он обратил внимание немецкой литературной общественности на необходимость создания национального литературного языка («Материалы для критической истории немецкого языка, поэзии и красноречия»). Политическая раздробленность страны не могла не сказаться на языке народа.

Областные диалекты, засорение языка всевозможными варваризмами мешали в значительной степени созданию литературы в общенациональном ее значении. Поэтому задача упорядочения и известной унификации языка являлась в ту пору одной из насущнейших задач немецкой литературы.

Готшед вошел в историю немецкой литературы как борец против стиля барокко, господствовавшего тогда в поэзии («Рациональная риторика», 1728; «Опыт критической теории поэзии для немцев», 1730; «Основоположения немецкого стиля», 1748).

Готшед противопоставил литературе барокко рационалистические основы классицизма. Мысль и логика должны лежать в основе всякого произведения. Ясность, правдоподобие, простота должны украшать его — с таким призывом обратился он к

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 5, стр. 6—7.

² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15 томах, т. IV, М., 1949, стр. 9.

писателям своего времени. Готшед провозгласил принцип воспитательного значения литературы — и в этом также заключается его большая заслуга. Он написал трагедию «Умирающий Катон» (1732), в которой, следуя своему призыву о поучительном характере искусства, прославляя гражданскую доблесть республиканца Катона Утического, не пожелавшего пережить республику и лишившего себя жизни после захвата Юлием Цезарем власти. Пьеса пользовалась в течение примерно двадцати лет успехом у зрителей.

Однако, не обладая достаточными поэтическими силами, чтобы создать произведения высокого мастерства, Готшед сам пошел по ложному пути — механического перенесения на немецкую почву методов французской классицистической литературы. Он переводил на немецкий язык трагедии Корнеля и Расина, не пытаясь найти на родной почве, в народных поэтических традициях, необходимых источников для обновления национальной литературы. Оригинальные и переводные пьесы Готшеды вошли в шеститомный сборник, изданный им в 1740—1745 гг. под заглавием «Немецкая сцена, устроенная по правилам древних греков и римлян».

Своевременно сказав новое слово, Готшед быстро, однако, устарел, отстал от требований времени. «Если бы Готшед хотел идти вперед вместе с веком, если бы его вкус и взгляды могли расширяться и очищаться одновременно со взглядами и вкусом его века, быть может, он, действительно, из стихоплета сделался бы поэтом»¹, — писал Лессинг.

Бодмер и Брейтингер Против подражательности и рационалистической сухости Готшеды выступили Иоганн Яков Бодмер, Иоганн Яков Брейтингер. Бодмер и Брейтингер издавали в Цюрихе литературное обозрение «Речи живописцев». В 1740 году они напечатали несколько критических статей. Бодмер опубликовал рассуждение «О чудесном», Брейтингер — «Об аллегории», а также сочинение «Поэтика». К последнему предисловие написал Бодмер. В 40-х годах XVIII столетия разгорелся знаменитый спор между так называемыми «лейпцигцами» и «швейцарцами» (Готшед был профессором Лейпцигского университета. Бодмер и Брейтингер — Цюрихского). «Швейцарцы» противопоставили теории Готшеды, к тому времени ставшей почти канонической, новую теорию искусства. Они доказывали, что не рассудочная «правильность», не строгое следование установленным поэтическим формам должно руководить поэтом, а чувство. Поэт должен быть свободен в выражении волнующих его чувств, и, если установленные поэтические формы не соответствуют творческим замыслам поэта, он вправе отвергать эти формы и искать новые.

¹ Лессинг, Гамбургская драматургия, М., 1938, стр. 297.

Спор шел непосредственно о праве поэта на вымысел, на введение в произведение чудесного элемента, о праве поэта на вольные сравнения, на живописность, картинность изображения. Все это не согласовывалось со строгой рассудочностью Готшеда. «Швейцарцы» заявляли, что поэтическая речь может смело заимствовать слова и обороты из языка крестьян. Последнее особенно шокировало Готшеда. Не без влияния «швейцарцев» в 1741 году был издан в стихотворном переводе отрывок из трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» (автор перевода — прусский посол в Лондоне Каспар Вильгельм фон Борк). Готшед был возмущен и высказал самое отрицательное суждение о Шекспире.

На стороне Готшеда были приверженцы строгих канонов классицизма: «швейцарцев» поддержали молодые поэтические силы. «Цюрихские полемические статьи об исправлении немецкого вкуса против готшедовской школы», опубликованные Бодмером и Брейтингером, читались всей Германией. Готшеда поднимали на смех, писали на него эпиграммы, посвящали ему сатирические поэмы (например, «Дунциада» Виланда). Злые языки шутили: когда бы Катон встал из гроба и прочитал трагедию Готшеда «Умиравший Катон», он вторично покончил бы с собой.

Авторитет Готшеда был окончательно подорван. Время его прошло. В немецкой литературе наступила новая пора.

Бодмер и Брейтингер обратились к народным поэтическим традициям, к древней немецкой поэзии. Бодмер издал поэму «Нибелунги», песни средневековых миннезингеров. Собственная поэтическая продукция противников Готшеда не блистала совершенством, однако заслуга Бодмера и Брейтингера заключалась в том, что они указали на национальный источник обновления литературы.

Борясь против французского классицизма, популяризируемого Готшедом, Бодмер знакомил немцев с образцами английской поэзии. Он переводил староанглийские баллады и «Потерянный рай» Мильтона. Однако теперь в немецкую поэзию начал проникать религиозный, мистический элемент. Поэты начали увлекаться христианскими легендами. Бодмер писал поэмы на библейские темы.

**Фридрих
Готлиб
Клопшток
(1724—1803)**

Широко популярный в Германии в XVIII столетии поэт Фридрих Готлиб Клопшток написал эпическую поэму «Мессиада» (1748—1773), состоявшую из двадцати песен. Легенды о деяниях Иисуса Христа из Нового завета легли в основу сюжета поэмы. Подобно Мильтону, Клопшток рисует падшего ангела Аббадонну, однако последний значительно отличается от мильтоновского героя. Сатана «Потерянного рая» возвышается титанической фигурой — изгнанный, но не покоренный,

гордый тираноборец. Не то у Клопштока. Аббадонна его — раскаивающийся грешник, тоскующий, плачущий, жалкий в своем падении.

Стою, помраченный, отверженный, сирый изгнанник,
Грустный, среди красоты мироздания. О небо родное,
Вида тебя, содрогаюсь: там потерял я блаженство;
Там, отказавшись от бога, стал грешным, —

жалуется он.

Поэма Клопштока не лишена холодного дидактизма и подчас абстрактна. Лессинг, Шиллер и Гете критически отозвались о «Мессиаде». Лессинг не без иронии спрашивал: «Кто не станет хвалить Клопштока? А кто его читает? Нет, уж пусть лучше нас будут меньше хвалить, да больше читать». Шиллер порицал Клопштока за чрезмерную отвлеченность его поэтических вымыслов. Гете с его материалистическим мировоззрением не мог примириться с христианским мистицизмом Клопштока.

Кроме эпической поэмы, Клопшток написал несколько драм также с религиозными сюжетами, заимствовав их из мифологии Ветхого завета: «Смерть Адама» (1757); «Соломон» (1764); «Давид» (1772).

Клопшток отверг ориентацию Готшеда на французский классицизм, считая эстетику классицизма противоречащей национальному духу немцев. Однако все перечисленные его произведения, связанные с библейской мифологией, также были далеки от национальной почвы. Недаром Гете порицал его за то, что, призывая «поклоняться родному дубу», он между тем заставлял поклоняться «чужим богам» (библейская ориентация Клопштока явно исходила из его ранних увлечений английской поэзией XVII столетия, в частности Мильтоном).

Лирика Клопштока, чувствительная, меланхоличная, имевшая в свое время большой успех у читателя, была посвящена воспеванию любви, дружбы, прославляла в восторженных, иногда несколько напыщенных выражениях красоту природы. Любованье природой обычно заканчивалось похвалой богу как устройтелю гармонии и красоты мира. Такова его ода «Праздник весны». Позднее Клопшток писал патриотические оды, прославляя народ и родину. Клопшток ввел в употребление немецкой поэзии греческий гекзаметр. Впоследствии Гете уже свободно пользуется гекзаметром в поэме «Герман и Доротея».

Во втором периоде своего творчества Клопшток обратился к национальной истории, написав трилогию об Арминии («Битва в Тевтобургском лесу», 1769; «Арминий и князя», 1784; «Смерть Арминия», 1787), сыгравшую значительную роль в пробуждении революционного и национального самосознания немецкой прогрессивной общественности той поры. Призыв его пролить «кровь тиранов за святую свободу» («Битва в Тевтобургском лесу») был восторженно встречен передовыми людьми.

Драмы Клопштока мало пригодны для сцены. Они бедны действием. Шиллер не считал возможным ставить их на сцене Веймарского театра. Великолепные хоры бардов, однако, были положены на музыку Глюком. (Трилогия получила название «Бардита».)

В годы французской буржуазной революции Клопшток пишет зажигательные оды, приветствуя восставший французский народ. Он с болью в сердце осуждает политическую пассивность своих соотечественников, не идущих по пути французских революционеров. Само название одной из его од этого периода весьма красноречиво говорит об этом: «Они, а не мы» (1790).

Французский конвент дарует ему звание гражданина Французской республики.

Правда, Клопшток отказался потом, уже в эпоху якобинской диктатуры 1793 г., от своего восторженного принятия французской революции. Это не случайно, если вспомнить его раскаивающегося Аббадону, идею, легшую в основу библейской драмы Клопштока «Давид», изреченную пророком Натаном: «Не станем посягать на волю Судии!» Клопшток в силу своего типично бюргерского прекраснодушия не мог подняться до понимания диалектики революционных битв, какие происходили в то время во Франции. Тем не менее поэт, бесспорно, сыграл большую положительную роль в становлении национальной немецкой литературы.

**Христоф
Мартин
Виланд**
(1733—1813)

К Клопштоку по характеру своего творчества близко примыкал в начале своей деятельности Виланд. Под влиянием Клопштока и Бодмера Виланд пишет первые свои сочинения с характерными для названных писателей религиозной поучительностью и обращением к ветхозаветным образам: «Двенадцать моральных писем в стихах» (1752); «Испытание Авраама» (1753); «Письма усопших к оставленным друзьям» (1753) и др. В эти годы Виланд увлекается сентиментальным романом Ричардсона, снискавшим в ту пору широкую известность в Европе. Под впечатлением от романа Ричардсона «Грандисон» он пишет драму «Клементина Поррета». Однако драматические опыты его были весьма неудачны, как и попытки создать эпическую поэму. Вскоре поэт отказывается от набожности и создает эротические «Шутливые рассказы», в которых воспевают радость жизни, наслаждения любви в изящных, несколько фривольных стихах с затейливым узором поэтических каламбуров. В романе «Агатон» (1766—1794) Виланд рисует идеал гармонически развитой человеческой личности, умеющей примирить в себе требования разума и веления сердца. Действие романа разворачивается в древней Греции. Агатон испытывает различные превратности судьбы, приобретая мудрость на собственном жизненном опыте. В беседах с софистом Гиппием он узнает

принципы новой философии. Устами греческого мудреца Виланд излагал учение французского материалиста Гельвеция. В 1770 году выходит в свет сатирический роман «История абдеритян» (Абдера — мифический город Глупов античности). Рассказывая о забавной истории жителей греческого города, Виланд с присущим ему мягким юмором изображает глухую провинцию своей родины, погрязшую в тине мелочных интересов.

Виланд переводит на немецкий язык (в прозе) пьесы Шекспира¹ и под влиянием великого английского драматурга создает свою лучшую, сохранившую свежесть до наших дней стихотворную эпопею «Оберон» (двенадцать песен, 1780), названную Гете «образцом поэтического искусства». В поэме показан сказочный мир эльфов с яркими красками, с жизнерадостной фантастикой.

К Виланду примкнул Геснер — поэт и художник, создавший знаменитые в XVIII веке «Идиллии» (1756—1772). Нежные образы идиллического мира пастушков и пастушек Гесснера были далеки от действительности, но в них было больше жизни, чем в тяжеловесном педантизме подражателей Клопштока.

Винкельман
(1717—1768) В развитии немецкой и общеевропейской культуры сыграл огромную роль выдающийся историк искусства Иоганн Винкельман, заставивший своих современников по-иному взглянуть на античность и как бы вновь возродивший искусство древней Греции.

Его главный труд «История искусства древности» (1764), осветивший ярким светом величайшие культурные ценности древней Греции, содержал в себе просветительский тезис: «Свобода, царствовавшая в управлении и государственном устройстве страны, была одной из главных причин расцвета искусства в Греции». А этот вывод авторитетного деятеля культуры не мог не возбуждать свободолюбивых чаяний современников.

В немецкой литературе с начала XVIII века наблюдается постепенное созревание национального самосознания. Немецкое Просвещение, прежде чем оформиться в то политическое движение, каким оно было во Франции, должно было пройти сложный подготовительный путь. Во Франции Просвещение сразу приняло политический, освободительный характер, имея перед собой одну задачу — ликвидацию феодализма, поскольку для Франции этого периода не существовало проблемы национального объединения (проблема эта решалась в кровопролитных религиозных войнах XVI столетия). В Германии своеобразие исторического развития наложило свою печать на характер

¹ Двадцать две драмы (1762—1766). Полностью Шекспир был переведен Эшенбургом (1775—1777). Классический перевод Шекспира на немецкий язык сделан Августом Шлегелем (1797—1801). Виланд перевел также Лукьяна, к сочинениям которого относился с большим интересом.

просветительского движения. Перед немецким Просвещением стояли две задачи: национального объединения страны и подготовки буржуазной революции, призванной ликвидировать феодальную систему.

Немецкая литература была главным и единственным рычагом просветительского движения в Германии. Немецкое Просвещение родилось вместе с появлением гигантской фигуры Лессинга, сумевшего осознать основные задачи своего времени и пробудить умы современников. Однако перечисленные нами авторы, действуя в духе разрешения насущных задач времени, готовили великое пробуждение умов.

Готшед освободил немецкую литературу от барокко, он призывал литературную общественность к созданию национального литературного языка. Клопшток и Бодмер указали на народные национальные традиции в обновлении литературы и тем содействовали пробуждению национального самосознания немцев. В творчестве Клопштока к тому же прозвучали освободительные идеи, что подготовляло разрешение второй задачи немецкого Просвещения. Виланд, закрепляя здоровые элементы творчества Готшета и Клопштока, отверг туманный мистицизм последнего, возвращая литературу к земной жизни, внося в нее бодрый дух реальности.

**Готгольд
Эфраим
Лессинг**

В пятидесятых годах XVIII столетия на общественной арене Германии появляется Готгольд Эфраим Лессинг — глубокий мыслитель, литературный критик, поэт, драматург и, прежде всего, общественный деятель, оказавший огромное влияние на умственную жизнь не только Германии, но и всей Европы той поры. Человек замечательного ума и широкой, разносторонней эрудиции, он вместе с тем обладал и той твердой волей и характером, которые необходимы идейному руководителю. «Такой человек, как Лессинг, нам нужен, потому что он велик именно благодаря своей твердости»¹, — говорил о нем Гете.

Лессинг подверг жесточайшей критике все стороны идеологии немецкого абсолютизма — религию, науку, искусство, стоявшие на страже интересов господствующего класса. Он возбудил ненависть к деспотизму, презрение к культурному одичанию немецких княжеских дворов; он вдохновил своих передовых современников на беззаветное служение родине и народу; он поставил немецкую культуру на национальную почву и тем способствовал ее приобщению к мировой культуре.

Он волновал немецкий народ до глубины души. «Он был живой критикой своего времени, и вся его жизнь была полемикой. Эта критика оставила следы в широчайших областях мысли

¹ Э к к е р м а н, Разговоры с Гете (15 октября 1825 г.).

и чувства, в религии, в науке, в искусстве»¹, — писал о нем Гейне.

Своими теоретическими трудами («Гамбургская драматургия», 1768), своими драмами («Мисс Сара Сампсон», 1755; «Минна фон Барнхельм», 1763 — 1767; «Эмилия Галотти», 1772) он создал национальный театр, поставив его на реалистические основы. Лессинг использовал театр как политическую трибуну, дававшую огромный резонанс его просветительской пропаганде.

Лессинг создавал материалистическую эстетику, продолжая дело великого античного мыслителя Аристотеля. Теоретический трактат Лессинга «Лаокоон» (1766) сохраняет до сих пор первостепенное значение в науке об искусстве.

Поэты «Бури и натиска» В 70—80-е годы XVIII столетия в культурной жизни Германии произошло крупное событие. На литературную арену вышла группа молодых поэтов, получившая название «Бури и натиска».

В Геттингене выступили Г. Бюргер, В. Мюллер, И. Фосс, Л. Гелти; в Страсбурге — В. Гете, Я. Ленц, Ф. Клингер, Г. Вагнер, И. Гердер; в Швабии — Х. Шубарт, Ф. Шиллер. Невиданная до той поры в Германии творческая активность молодых поэтов вылилась в создание произведений, полных еще не оформившегося окончательно политического бунтарства, в котором, однако, ясно намечилось недовольство социальной обстановкой тогдашней Германии, гнетом власть имущих, княжеским деспотизмом, бедственным положением крестьянства.

Литературное движение «Бури и натиска» полно противоречий. Однако историческая заслуга его заключается в том протесте против социальных несправедливостей, который поднял немецкое Просвещение на высоту освободительных задач времени.

**Иоганн
Готфрид
Гердер
(1744—1803)**

Теоретиком штурмеров стал Иоганн Готфрид Гердер, автор известных сочинений: «Фрагменты о новейшей немецкой литературе» (1766—1768); «Критические роши» (1769); «О Шекспире» (1770); «Об Оссиане и песнях древних народов» (1773); «Мысли по философии истории человечества» (1784—1791).

Крупный ученый, критик, глубокий и проницательный мыслитель, он оказал, бесспорно, благотворное влияние на развитие национальной культуры Германии. Он высоко поднял понятие народности.

Гердер призывал к национальной самобытности, к национальному источнику для обновления литературы, привлекая внимание литературной общественности к национальной истории, к народной поэзии. В связи с этим Гердер писал восторженные

¹ Г. Гейне, Полное собрание сочинений в 12 томах, изд. «Academia», 1936, стр. 93.

статьи о Гомере и Шекспире как о подлинно национальных поэтах, кровно связанных со своими народами. Этот призыв Гердера совпал с одной из основных задач немецкого Просвещения — борьбой за национальное объединение Германии.

Гердер резко осуждал принцип подражательности в литературе. Гомер и Шекспир, по его суждению, были велики потому, что свободно выражали дух своего народа, никому не подражая, никого не беря себе за образец. Они вовсе не создатели извечной и абсолютной красоты. Их творчество обусловлено временем и окружавшей их средой. Нужно не подражать им, а научиться быть народными, как они, т. е. в иных исторических условиях суметь быть глубоко народными, глубоко национальными.

Влияние Гердера на молодых поэтов его времени было чрезвычайно велико. Гете в «Поэзии и правде» писал о нем: «Он научил нас понимать поэзию, как общий дар всего человечества, а не как частную собственность немногих утонченных и развитых натур... Он первый вполне ясно и систематически стал смотреть на всю литературу, как на проявление живых национальных сил, как на отражение национальной цивилизации во всем ее целом» (книга 10).

Вместе с тем Гердер является одним из создателей глубоко ошибочной теории о «наивном гении», творящем якобы по внутреннему наитию. Лессинг в «Гамбургской драматургии» резко осудил эту идею Гердера о творческой анархической свободе художника-«гения».

Последние годы жизни Гердер провел в Веймаре, все больше и больше отходя от передовых идей своего времени.

Постепенный прогресс культуры, который наблюдался в Германии в XVIII столетии, подготовил почву для появления Гете и Шиллера — поэтов мирового значения.

Начав с бунтующего протеста штюрмеров, они ознаменовали свою творческую зрелость произведениями большого социального диапазона и высокого реалистического мастерства. Вслед за Лессингом они вывели немецкую культуру из глубокого провинциального захолустья на широкие просторы мировой культуры и обогатили человечество новыми сокровищами мысли и искусства.

Литература немецкого Просвещения, как писал Н. Г. Чернышевский, дала народу «сознание о национальном единстве, пробудила в нем чувство законности и честности, вложила в него энергические стремления, благородную уверенность в своих силах»¹.

Немецкое Просвещение дало миру лучшие образцы героической просветительской драмы. Могучие народные движения

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 7.

(«Гец фон Берлихинген» Гете, «Вильгельм Телль» Шиллера) или борьба отдельной личности против политического гнета («Эмилия Галотти» Лессинга, «Коварство и любовь» Шиллера) — вот основные темы немецких драматургов-просветителей. Немецкий просветительский театр поставил задачу политического раскрепощения личности и народа с еще большей настоятельностью, чем это делал театр Вольтера. Героическая освободительная тенденция немецкого просветительского театра, раскрытая на более близком историческом материале сравнительно с античными сюжетами вольтеровской драматургии, была, бесспорно, политически более острой и конкретной.

Немецкий просветительский театр ближе подошел и к реалистической системе Шекспира («Гец фон Берлихинген», «Эгмонт» Гете, «Валленштейн», «Мария Стюарт» Шиллера). Сценические образы здесь представлены в многостороннем художественном освещении.

В мировом процессе развития драматургии немецкий просветительский театр представлял собой уже иной, более высокий этап после театра Вольтера и Дидро. Мы исключаем здесь комедийный жанр, ибо в данном случае первенство остается за Францией (Бомарше).

Немецкое Просвещение дало миру великолепные образцы художественной прозы («Страдания юного Вертера», «Вильгельм Мейстр» Гете), в которых политическая и философская тенденции мастерски увязаны с реалистическим изображением действительности.

Высокого развития достигла в немецкой литературе XVIII столетия просветительская и философская лирика («К радости» Шиллера, «Ганимед» Гете). Проблема народности как одна из важнейших политических проблем, поднятых немецким Просвещением, нашла свое выражение не только в драматургии, но и в лирике. Народные легенды, художественные средства народной поэзии, с исключительным мастерством использованные Шиллером и Гете в балладах, дают тому наглядный пример.

Немецкое Просвещение обогатило человечество и в области эстетической мысли (теоретическое наследие Лессинга, Гете, Шиллера).

Все лучшее, значительное, грандиозное, что было в немецком Просвещении XVIII столетия, воплотилось в бессмертном творении Гете — его эпической трагедии «Фауст».

Лессинг (1729—1781)

Жизнь Лессинга

Лессинг родился в 1729 году в небольшом саксонском городке Каменц, в семье пастора. Он получил блестящее образование, которого достиг больше собственными силами, нежели стараниями школьных и университетских учителей, видевших достоинства образования лишь в знании мертвой латыни и далекой от жизни книжной мудрости.

Из Мейссенской княжеской школы Лессинг вышел до срока, получив, однако, диплом об окончании полного курса. О предметах, изучавшихся в школе, Лессинг остался невысокого мнения. «Там учат многому такому, что ровно никуда не годится», — писал он впоследствии.

Выйдя из школы, Лессинг поступил в Лейпцигский университет, в котором пробыл два года, упорно и глубоко изучая интересовавшие его науки. Однако он вовсе не хотел походить на ученых педантов, книгой отгораживавшихся от реальной жизни, каких много тогда было в университетских городах Германии. «Я понял, что книги сделают меня ученым, но никак не сделают меня человеком. И я решил выйти из комнаты, показаться в обществе подобных мне»¹, — писал Лессинг родителям о своей студенческой жизни.

В эти годы Лессинг пристрастился к театру и начал пробовать свои силы в драматургии. Его первая комедия «Молодой ученый», написанная в духе Мольера, имела большой успех.

В 1748 году Лессинг переехал в Берлин, а затем в Виттенберг, где, получив звание магистра, формально завершил свое образование.

Тяжелая нужда преследовала поэта. Ради грошовых заработков он трудился в качестве литературного поденщика, «полуголодного газетного чернорабочего», как с горечью писал о его жизни Чернышевский. Поразительно его умение находить в таких трудных жизненных условиях силы и время для приобретения громадных и разносторонних знаний, для постоянного их совершенствования, для создания произведений, увековечивших его имя и двинувших культурную жизнь его родины далеко вперед.

Внешне жизнь Лессинга бедна событиями. Он редко соглашался поступать на службу, предпочитая независимое положе-

¹ Цитируется по книге: Н. Г. Чернышевский, Лессинг, его время, его жизнь и деятельность (Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 88).

ние литератора, зная, что официальные должности в тогдашней Германии требовали от человека отказа от собственных политических убеждений. «Король прусский платит только тем, кто согласен отречься от своей независимости», — заявил он однажды. Исполнение должности секретаря при губернаторе Силезии, которую он принял в 1760 году, еще более его убедило в этом.

В 1767—1769 годах Лессинг живет в Гамбурге, где принимает деятельное участие в организации театра. Из его рецензий была потом составлена книга «Гамбургская драматургия», вошедшая в золотой фонд теоретической литературы по вопросам театрального искусства.

В 1770 году крайняя нужда заставила Лессинга поступить на службу в качестве заведующего Вольфенбютельской герцогской библиотекой. Скучный заработок едва покрывал расходы, которые увеличились в связи с женитьбой Лессинга в 1777 году на Еве Кенинг, вдове, имевшей детей.

Лессинг умер на 52-м году жизни, сломленный постоянной нуждой и непомерным трудом. «Не надобно удивляться тому, что в Германии очень многие гениальные люди умирают преждевременно», — писал Лессинг, издавая сочинения своего рано умершего друга Милиуса.

«Подумайте же, какие препятствия должен победить этот гений в стране, подобной Германии, где почти неизвестно, что такое называется ободрением таланту. Он то задерживается недостатком необходимейших средств и пособий, то преследуется завистью, которая хочет в самой колыбели подавить дарование, то утрачивает силы в тяжелых и недостойных его занятиях. Удивительно ли, что он, истощив запас молодого здоровья, сокрушается порывом бури? Удивительно ли, что бедность, неприятности, оскорбления, презрение наконец побеждают его тело, и без того уже не слишком крепкое?»¹

Строки эти относятся не только к Милиусу и всей талантливой, рано погибшей молодежи, не успевшей в борьбе с нищетой раскрыть своих дарований, но и к самому автору этих строк, Лессингу, который еще многое мог бы сделать для своей родины, для своего народа.

«Половины того не сказал Лессинг, что мог сказать, что сказал бы, если бы прожил десятью — пятнадцатью годами более. Приближались исторические события, которые должны были сильно содействовать пробуждению немецкого племени... Но слишком тяжела была его жизнь, и он один, в котором более всех нуждалась Германия, не дожидаясь до той поры, когда его ясный ум и могущественное слово наиболее нужны были для

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 86.

его народа»¹, — писал Чернышевский в своей книге о великом немецком просветителе.

**Лессинг
в борьбе за
преобразование
немецкой
литературы**

«Если немец оглянется назад, на свою историю, то *одну* из главных причин своего медленного политического развития, а также и жалкого состояния литературы до Лессинга, он увидит в *«компетентных писателях»*, — писал Маркс в «Рейнской газете». — Профессиональные, цеховые, привилегированные ученые, доктора и т. п., бесцветные университетские писатели семнадцатого и восемнадцатого столетий, с их чопорными косичками, важным педантизмом и ничтожно-крохоборческими диссертациями, стали между народом и духом, между жизнью и наукой, между свободой и человеком»².

Лессинг, обладавший ясным умом, огромной эрудицией, необходимой не только для создания новой теории, но и для ниспровержения старых авторитетов, мешавших развитию общественной мысли Германии, обладавший смелостью и независимостью взглядов, а также большой волей и силой характера, сумел расчистить авгиевы конюшни захолустной дворянско-княжеской культуры, показать ничтожество, идейную скудость писателей, поэтов, пресмыкавшихся перед двором, презиравших народ и кичившихся мнимой своей ученостью.

Еще двадцатидвухлетним юношей Лессинг выступил против псевдоучености придворного поэта Ланге, почитавшегося большим знатоком античности, исследователем римского поэта Горация. Разоблачив беспросветное невежество, тупость и чванливое бахвальство Ланге, он навсегда уничтожил его дутую славу. Он показал вместе с тем всей немецкой общественности, каким жалким ничтожеством она поклоняется.

Позднее, в «Антикварных письмах», Лессинг разоблачил мнимую ученость некоего Клоца, интригана и ласквильянта, издателя критического журнала, насаждавшего дурные нравы в литературе, душившего все честное и смелое. Надо было искоренить дух подлого приспособленчества в немецкой литературе, и Лессинг это делал, уничтожая авторитет одного из наиболее известных представителей низкопоклонства, тщеславия и продажности в среде тогдашних писателей. Критика Лессинга была жестокой. Но этого требовало благородное дело обновления литературы. «Я не могу пощадить его, не становясь предателем делу, которое защищаю от него», — писал Лессинг.

В те годы, когда начал свою творческую деятельность Лессинг, в немецкой литературе боролись две партии — Готшеда и

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 216.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. I, стр. 80.

Бодмера. Лессинг не примкнул ни к одной из них. Он резко осудил Готшеда, переносившего французский классицизм на немецкую почву. Он осудил в нем дух холодного педантизма, мертвившего все истинно поэтическое и свежее, осудил вредное подражательство иностранным образцам и льстивое пресмыкательство перед двором.

В «Письмах о новейшей литературе» (1759—1765) Лессинг призывает писателей к независимости. Литература должна быть свободной и не служить вкусам двора; из нее нужно навсегда вытравить дух раболепия и угодничества; только тогда она станет истинной выразительницей народных интересов и будет служить делу прогресса.

Отвергая авторитет Готшеда, Лессинг несколько не щадит и его противника Бодмера. Он осуждает также Клопштока за отвлеченность и мистицизм его стихов, говоря, что поэт погубил свой талант.

Лессинг-критик суров и беспощаден, но это было необходимо, этого требовало время. Справедливо писал Чернышевский: «Немецкая мысль была тогда одержима такой вялой дремотой, что только самые сильные толчки могли пробудить ее. В этом отношении, как и во всех других, Лессинг был именно тот человек, в каком нуждалось то время. Только беспощадная диалектика, не оставлявшая ни одного уступчивого слова для успокоения, могла заставить публику и писателей признаться в том, что литературные дела их действительно в плохом состоянии, и пробудить в них потребность исправления безжалостно раскрытых недостатков»¹.

**Философские и
литературные
взгляды
Лессинга**

Отвергая туманный мистицизм модной тогда поэзии, Лессинг исходил из здорового, трезвого, материалистического взгляда на мир. Он изучал философию материалиста XVII столетия Спинозы и разделял ее конечные выводы. Фриц Якоби, автор книги «Учение Спинозы», рассказывал о своем разговоре с Лессингом, которому он показал стихотворение молодого Гете «Прометей», проникнутое идеями пантеизма. «Эту точку зрения я вполне разделяю, — сказал Лессинг Якоби. — Правоверный бог давно для меня не существует, он попросту противен мне. Единое все — ничего другого я не признаю. Об этом и говорит стихотворение Гете. Признаюсь, оно доставило мне большое удовлетворение»².

Лессинг был яростным противником социальной системы, царившей тогда в Германии. Он ненавидел деспотизм немец-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 137—138.

² Цитируется по книге: И. Л. Альтман, Лессинг и драма, изд. «Искусство», М. — Л., 1939, стр. 9.

ких князей, придворной клики, конкеров и то противоречащее природе деление людей на привилегированных и непривилегированных, на нищих и утопающих в роскоши, которое существовало и признавалось официальной идеологией за норму, за обычный порядок вещей.

Эпиграммы Лессинга против ненавистного ему миропорядка летели, подобно каленым стрелам. Например: «Король спросил мудреца, как называется самое скверное животное. Мудрец ответил: «Из диких — тиран, из прирученных — льстец». «Каковы признаки дворянства?» — «Расточать, занимать и платить ударами», и т. д.

Лессинг хорошо понимал, что разбудить общество от длительной спячки, возбудить в нем дух протеста и мятежа может только литература, которая, обладая огромными средствами эмоционального воздействия, прибегая к эзоповскому языку, сумеет пройти через рогатки цензуры. Поэтому все силы свои он устремил к литературе. Литература для него была, прежде всего, ареной политической борьбы. «Жить надо для того, чтобы действовать, а не умствовать», — говорил он. Призывом к действию, к постоянной созидательной активности проникнута его эстетическая система, на основе которой строилось его собственное художественное творчество.

Эстетические труды Лессинг создал два монументальных эстетических труда: трактат «Лаокоон» (1766) и сборник театральных рецензий под названием «Гамбургская драматургия» (1767—1769).

В трактате «Лаокоон», посвященном анализу художественных достоинств античной скульптурной группы «Лаокоон», Лессинг определяет границу между двумя видами искусства — живописью и поэзией. Каждая сфера искусства имеет свою специфику, свои законы, пренебрегать которыми нельзя. Живопись — область пространства, поэзия — времени. Эту разницу между пластическим и тоническим искусством нужно всегда помнить; живописец располагает один предмет подле другого, он фиксирует какой-то момент действия; между тем поэт описывает действия в их временной последовательности, в движении. Лессинг выступал здесь против пассивной описательности современных ему поэтов, которые, повторяя известные слова античного мыслителя Симонида, что поэзия — это говорящая живопись, брали предметом своих поэтических диссертаций мертвую, немую природу, описывая ее долго, тягуче, убийственно скучно. Лессинг, сторонник борьбы и действия, восстал против содержания и формы творческой продукции таких поэтов. «Никакая описательность в поэзии недопустима», — заявил он и указал на бессмертные поэмы Гомера, который само описание явления или предмета подчинял действию. Щит Ахиллеса дан Гомером

не в пространственном представлении, как сделал бы это живописец, а во временном. Древний поэт показывает щит в процессе его обработки Гефестом. Перед читателем открываются одна за другой яркие, полные движения картины. Гомер превращал «совместно данное в последовательно являющееся и через это делал из скучной рисовки тела оживленную картину действия», — писал Лессинг.

Другой пример: описание красоты Елены. Как бы поэты ни старались точно воспроизвести облик человека, подробно описывая все детали его лица, они не вызовут у читателя достаточно ясного представления об этом лице. В поэме Гомера красота Елены есть главнейшая причина длительной войны между троянцами и греками. Поэтому читатель должен верить, что Елена действительно красива, что подобная красота может служить причиной раздора. А между тем Гомер нигде не дает описания портрета Елены, как сделал бы это современный поэт описательной школы. Как же добивается Гомер того, что читатель верит ему и сам видит действительно несравненную красоту дочери Леды? Гомер показывает красоту Елены в динамике жизни, через восприятие старцев. Убеленные сединой, с сердцами, в которых потухли страсти, старцы при виде Елены не могут сдержать чувства восхищения.

Старцы лишь только узрели идущую к башне Елену,

Тихие между собой говорили крылатые речи:

— Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы

Брань за такую жену и беды столь долгие терпят.

Истинно, вечным богиням она красотой подобна!

(Перевод Н. Гнедича.)

В том же труде Лессинг, отстаивая активное волевое начало в искусстве, оспаривает мнение авторитетного знатока античности Винкельмана о скульптурной группе «Лаокоон».

Винкельман заметил, что Лаокоон, изображенный в скульптуре, несмотря на дикую боль, причиняемую ему змеями, обвившими его тело, не кричит. Винкельман объяснил это характерной для древних греков чертой — уравновешенностью даже в моменты проявления страстей. Гармония, величавое спокойствие наполняет все произведения древних греков, даже если эти произведения запечатлевают явления, полные действия и экспрессии. «Подобно тому, как глубь океана остается всегда спокойной, даже когда на его поверхности бушует буря, так же и греческие статуи, при всех своих страстях, обнаруживают спокойствие души. Лаокоон в статуе не испускает криков отчаяния, как делает это Лаокоон Вергилия, телесные страдания и духовное величие как бы уравновешены в его структуре; мы желали бы переносить бедствия подобно этому великому человеку», — писал Винкельман.

Лессинг дает иное объяснение. Дело здесь не в гармонии и покое, а в стремлении приобщить к творческому процессу самого зрителя. Художник не показывает наивысшего момента страданий Лаокоона, он останавливается у порога их, давая зрителю возможность самому представить следующий момент.

Эта мысль Лессинга заслуживает особого внимания. Художник, как явствует из его теории, не только активно творит, но и вызывает творческую активность в зрителе. Искусство не есть область умиротворенного созерцания, как пытались доказывать идеалистические истолкователи искусства до и после Лессинга, а сфера наиболее активного действия.

Сочинение Лессинга произвело огромное впечатление на современников. Оно совершило подлинный переворот во взглядах на искусство. Гете в своих воспоминаниях («Поэзия и правда») записал:

«Надо превратиться в юношу, чтобы понять, какое потрясающее впечатление произвел на нас Лессинг своим «Лаокооном», переселив наш ум из области печальных и туманных созерцаний в светлый и свободный мир мысли. Фальшиво толковавшееся до тех пор *Ut pictura poesis*¹ было отброшено в сторону, и разница между искусствами пластическими и словесными объяснена».

Стародавние споры о том, что выше — искусство или жизнь, Лессинг решил в пользу жизни. «Жизнь превосходит картину», — заявил он. Высшая форма красоты — красота живого человека. Красота отнюдь не отвлеченный идеал, она заключена в самой действительности, и действие как проявление бытия человека должно составлять душу поэзии.

Лессинг заявил себя решительным противником всяких аллегорий и условностей, столь излюбленных в салонной литературе той поры.

«Лаокооном» Лессинг создал новую теорию поэзии, внес в нее жизнь и разбив мертвенную формалистику, которая господствовала до тех пор во всех эстетиках. С чрезвычайной ясностью и силой мысли, с неотразимой логической убедительностью он доказал, что существенный предмет поэзии, в отличие от всех других искусств и особенно от живописи, составляет действие... С появлением «Лаокоона» жизнь в своем течении, а не бездушная форма признана существенным содержанием поэзии², — писал Добролюбов.

«Гамбургская драматургия» — это манифест просветительского движения в Германии. Театр — одно из мощных средств воспитания масс. Театральные подмостки — это трибуна, с кото-

¹ «Поэзия подобна живописи» (Гораций).

² Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений в шести томах, т. 5, 1941, стр. 321—322.

рой просветитель Лессинг обращался к немецкому народу, призывая его к национальному объединению, пробуждая в нем чувства национальной гордости и достоинства, вдохновляя его на великую освободительную борьбу.

«Пришла же в голову наивная мысль — основать для немцев национальный театр, тогда как мы, немцы, еще и не нация», — с горькой иронией восклицал Лессинг. Театр должен служить делу формирования нации. В этом его ближайшая задача. Такая мысль критика, пронизывающая все статьи «Гамбургской драматургии». Ради этой задачи он ополчается, подчас незаслуженно резко, против великих французских драматургов XVII столетия Корнеля и Расина, не щадя и просветителя Вольтера. Ему важно было искоренить дух подражания иностранным образцам. «Мы все еще рабские подражатели всему иноземному, а в особенности верноподанные поклонники французов, которыми никогда достаточно не надивимся».

Изображение национального характера, нравов, жизни немецкого народа — вот задача поэта. И если уж нужна оглядка на античность, то следует помнить, что «по крайней мере греки никогда не полагали иных нравов, кроме своих, в основу не только комедии, но и трагедии», — писал он.

Однако не только ради искоренения низкопоклонства перед иностранщиной борется Лессинг против классицистического театра Франции. Он видит в нем проводника ненавистной ему идеологии абсолютизма. Он ратует за искусство народа и для народа, против придворного искусства, презирающего и третирующего народ.

Лессинг против изысканности, напыщенности, чопорности языка классицистической трагедии, он против знатных ее героев.

«Я давно уже держусь того мнения, что двор вовсе не такое место, где поэт может изучать природу человека».

Герой-простолыдин должен прийти на сцену со всеми своими чувствами, страстями, со всем благородством своей природы. «Имена принцев и героев могут придать пьесе пышность и величие, но несколько не способствуют ее трогательности. Несчастья тех людей, положение которых очень близко к нашему, весьма естественно, всего сильнее действует на нашу душу, и если мы сочувствуем королям, то просто как людям, а не как королям».

В основу своей драматургической теории Лессинг кладет реалистические принципы. Верность природе, верность действительности — вот девиз художника. Но верность осмысленная, а не бесцельная.

И не только театр — все искусство во всех его видах и жанрах призвано служить нравственному совершенствованию людей. «Все виды поэзии должны исправлять нас. Прискорбно, если это приходится еще доказывать, а еще прискорбнее,

если есть поэты, даже сомневающиеся в этом», — писал он. Театр не только «врачает больных», но и «укрепляет силы здоровых».

В «Гамбургской драматургии» Лессинг, развивая теорию нового театра, опирается на Дидро. Он цитирует следующие строки французского философа: «До сих пор главным делом в пьесе был характер, а сословие было чем-то случайным, а теперь главным должно стать сословие, а случайным характер. Характер служил основой всей интриги: постоянно примешивались такие условия, при которых бы он ярче обнаруживался... Отныне в основу произведения ляжет сословие, его обязанности, его преимущества и невыгоды. По моему мнению, этот источник гораздо богаче, гораздо обширнее по объему и плодотворнее, чем источник характеров».

Если классицистическая теория содержала в себе утверждение вечности, неисторичности определенных типов характеров, то Дидро и вслед за ним Лессинг доказывали обусловленность характера человека социальной средой. Характер несет в себе черты сословия, иначе говоря, класса. Отсюда и драматургический конфликт должен строиться не на отвлеченном принципе противоположности характеров, а воспроизводить реальные конфликты между сословиями, борьбу сословий, иначе говоря, борьбу классов.

Лессинг отверг нормативную эстетику классицистов как ложную, неспособную вооружить поэта истинными творческими принципами; он отверг классицистические три единства в драматургии. Однако когда поэт Виланд заявил, что от единств в трагедии нужно отказаться потому, что они не отражают жизненной реальности, в которой все случайно, а искусство — зеркало жизни, Лессинг решительно восстал против такой аргументации. Искусство вовсе не должно быть отражением жизненных случайностей, задача искусства, как и мышления, заключается в том, чтобы подняться над случайным и познать закономерное. Отсюда возникла проблема типического в искусстве. Через индивидуальное нужно показывать общее. Обобщенное должно выступать обязательно в единичном, конкретном. Мы должны «получать действительно чувственные представления об изображаемых предметах», — писал он.

Лессинг издевается над ложной героикой некоторых трагедий и призывает к изображению реальных страданий в искусстве. Пойти на подвиг не так легко, и необходимо показать эту трудность свершения подвига; между тем часто в трагедиях изображаются такие герои, для которых «мученически пострадать и умереть — все равно что выпить стакан воды».

Лессинг критикует даже Дидро, столь авторитетного для него, за отступление от этой реальной правды, за нежизненные, «идеальные характеры» его пьес.

Отвергая французский классицистический театр, Лессинг зовет поэта в творческую лабораторию древнегреческих драматургов и Шекспира. У них надлежит учиться умению изображать реальную жизнь общества. Однако нужно научиться их умению понимать жизнь в ее конфликтах, но отнюдь не подражать этим поэтам и не заимствовать у них. «Шекспир требует изучения, но не допускает, чтобы его обкрадывали».

**Драматургия
Лессинга**

Лессинг создал в Германии жанр драмы, противопоставив ее классицистической трагедии. Первая его драма «Мисс Сара Сампсон» (1755) появилась еще до пьес Дидро; французский просветитель заметил ее и по достоинству оценил. «Германский гений уже обратился к природе, — это истинный путь. Да идет он по этому пути», — писал Дидро в рецензии на «Мисс Сару Сампсон». История страданий девушки, нарушившей установления официальной морали и отдавшей себя чувству, — вот тема пьесы. Сара Сампсон, презревшая мнение света, полагает, что в вопросах любви первенствующее значение имеет голос сердца, а не какие-либо побочные мотивы. «Для меня на всем свете дорога только одна честь — честь вашей любви. Я не для света хочу быть связана с вами, а для себя самой», — говорит она своему возлюбленному.

Пьеса имела огромный успех. Зритель был взволнован. Впервые он видел на сцене настоящего человека, простого, обычного, не на котурнах, а в обычной, естественной обстановке — человека с его слабостями, а не надуманную схему отвлеченного героизма и ходульной добродетели.

«В истории немецкой литературы «Сара Сампсон» занимает такое же место и произвела такое же действие, как драмы Дидро во французской. Тут в первый раз холодный блеск и пустозвонное величие внешности уступило место истинному патетизму, театральные герои с картонным мечом — действительному человеку»¹, — писал Чернышевский.

В 1763—1767 годах Лессинг создает вторую пьесу, «Минна фон Барнхельм». Действие комедии происходит непосредственно после Семилетней войны. Офицер Тельхейм, пруссак, любит саксонку Минну. Они давно уже обменялись обручальными кольцами. Страны их были в состоянии войны, но любовь их выше интересов антипатриотических междоусобных распрей. По окончании войны Тельхейм уволен в отставку. К тому же на него пало подозрение в попытке присвоить чужие деньги, между тем он из своих личных денег уплатил контрибуцию за жителей одного города. Теперь, оставшись без средств и с запятанным именем, он не решается предложить свою руку любимой девушке. Девушка, зная благородство натуры Тельхейма, притворяет-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 147.

ся потерявшей свое состояние, чтобы он снова считал себя равным ей.

Вмешиваются друзья Тельхейма. Все идет к лучшему, имя его реабилитировано, он восстановлен в правах. Счастье двух любящих сердец в конце концов устраивается.

В пьесе отражены быт и нравы Германии, здесь показаны национальные характеры. «Минною фон Барнхельм» в немецкой литературе вводится новый элемент, начинается новый фазис развития, — справедливо писал Чернышевский, — ...открылся литературе новый мир — мир родной жизни, быстро развилась в ней самобытность, окрылились этим направлением самобытные гении и через шесть-семь лет после «Минны фон Барнхельм» являются уже «Гец фон Берлихинген» и «Вертер»¹.

Уместно сказать здесь о той легенде, которую создали после смерти Лессинга некоторые его биографы, утверждавшие, что якобы великий немецкий просветитель был почитателем прусского короля Фридриха II. Действительно, несколько раз в пьесе короля называют «великим человеком». Минна заявляет, что король «может быть, кроме того, очень добрый человек». Это «кроме того» и «может быть» звучит весьма иронически. Барон Тельхейм весьма ясно выражает мнение Лессинга, его оценку Фридриха II: «Служение великим мира сего чревато опасностями и не вознаграждает за труды, стеснения и унижения, которых оно стоит».

Разоблачению ложных измышлений о Лессинге посвящена книга Франца Меринга «Легенда о Лессинге».

Трагедия «Эмилия Галотти» писалась в течение пятнадцати лет (1757—1771). Она стала лучшим произведением Лессинга. Трагедия прозвучала в тогдашней Германии как обвинение, как протест против насилия человека над человеком, против тирании алчных, тщеславных и жестоких князей.

К принцу Гонзага входит советник, сообщает, что нужно подписать смертный приговор. «Весьма охотно... Давайте сюда. Быстрей!» Изумленный советник повторяет принцу, что это не что иное, как смертный приговор. «Отлично слышу. Я бы успел уже это сделать. Я тороплюсь», — отвечает принц. Потрясенный таким безразличием к человеческой судьбе, советник не решается дать на подпись протокол: «Я, как видно, не захватил его с собой. Простите, ваша светлость. С этим можно повременить до завтра», — и потом, оставшись один, повторяет жестокие слова тирана: «Весьма охотно...» Смертный приговор — весьма охотно. В эту минуту я бы не дал подписать приговор, даже если бы дело шло об убийстве моего единственного сына. Весьма охотно! весьма охотно! Это ужасное «весьма охотно» пронзает мне душу!»

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 150.

Таков один из персонажей трагедии — принц Гонзага. Он весел, беззаботен, капризен, падок до наслаждений. Однажды принц увидел Эмилию, воспитанную в деревенской глуши, честную, нравственно чистую девушку, и узнал, что она уже помолвлена с графом Аппиани. Но Эмилия понравилась ему, и этого было достаточно, чтобы разрушить счастье молодых людей. Камергер Маринелли — ловкий и коварный исполнитель желаний принца — организует нападение разбойников на свадебный поезд. Жених убит, Эмилия под видом «спасения» увезена слугами принца. Покинутая любовница принца графиня Орсини открывает глаза отцу Эмилии полковнику Одоардо Галотти на истинную сущность вещей. Эмилия просит отца избавить ее от насилия принца и убить ее. Одоардо исполняет волю дочери, закалывая ее кинжалом.

По эстетике Лессинга, гибель героя трагедии должна быть вызвана не только трагическими обстоятельствами, но и трагической виной самого героя. Гибель абсолютно безупречного человека, как полагал драматург, может лишь вызвать досаду зрителя, вместо того чтобы нравственно облагораживать его. Следуя своей теории о трагической вине героя, Лессинг показал человеческие слабости Эмилии. Она боится не насилия, а соблазна, искушения, она не верит в свои нравственные силы, в свою нравственную стойкость, и потому просит отца убить ее.

«Соблазн — вот настоящее насилие... В моих жилах кровь, батюшка, молодая, горячая кровь. И чувства мои — человеческие чувства. Я ни за что не отвечаю. Я не способна бороться. Я знаю дом Гримальди. Это дом веселья. Один только час, проведенный там на глазах моей матери... и в душе моей поднялось столь сильное смятение, что строжайшие наставления религии едва смогли унять его в течение нескольких недель», — говорит она.

Каков же смысл трагедии? Чисто политический. «Привести в трепет венчанного убийцу», «разоблачить коварного злодея, кровожадного тирана, угнетающего невинность» — вот задача трагедии. Грозная речь полковника Одоардо в финале пьесы звучала бунтарски.

«Ну что же, принц. Нравится ли она вам еще? Возбуждает ли она все еще ваши страсти — вся в этой крови, вопиющей об отмщении вам?»

Лессинг показал принца отнюдь не злодеем. Когда Гонзага узнал о смерти графа Аппиани, он был потрясен, ибо вовсе не ждал, не хотел этой смерти. «Клянусь богом! Клянусь вседержителем-богом! Я не повинен в этой крови... Если бы вы заранее мне сказали, что это будет стоить жизни графу... Нет, ни за что! Даже если бы это стоило жизни мне самому!» — восклицает он.

И тем не менее Аппиани был злодейски убит, и убит в конечном счете по велению принца, ибо Маринелли задумал и привел в исполнение свой коварный план ради удовлетворения прихоти принца. Такова логика деспотизма. Каковы бы ни были личные качества единоподержавного властителя, будь он добр или зол, в его владениях будет царить несправедливость. И Лессинг не случайно вкладывает в уста Орсини иступленный крик: «Принц — убийца! Убийца графа Аппиани! Графа убили не разбойники, его убили пособники принца, его убил принц». И заключительная реплика принца о том, что «государи — те же люди», что «дьяволы выступают под видом их друзей», — звучит жалкой попыткой оправдаться перед людьми и судом своей собственной совести.

Последняя драма Лессинга «Натан мудрый» (1779) посвящена вопросам религии.

История написания этой пьесы такова: в 1774—1779 годах Лессинг опубликовал рукописи гамбургского профессора Германа Самуила Реймаруса, найденные им в Вольфенбютельской библиотеке. Профессор Реймарус подвергал сомнению подлинность Библии и высказывал некоторые суждения, касающиеся религии, которые звучали весьма атеистически. Опубликованные материалы («Вольфенбютельские отрывки неизвестного») были приняты в клерикальных кругах неодобрительно. Гамбургский пастор Иоганн Мельхиор Геце выступил с гневной проповедью против критических высказываний профессора. Лессинг в ответ начал выпускать один за другим памфлеты против гамбургского пастора, названные им «Анти-Геце». Однако герцог брауншвейгский запретил Лессингу вести полемику с церковью. Великий просветитель обратился тогда к испытанному оружию драматического писателя, чтобы отстоять идею веротерпимости и право человека на самостоятельное суждение о вере.

Используя древнюю притчу о трех кольцах, завещанных отцом своим трем сыновьям, кольцах, долженствующих всегда напоминать сыновьям, что они братья. Лессинг инсказательно применяет ее к трем религиям — христианской, иудейской, магометанской. Какая истинная из них? Все одинаковы. Одно лишь бесспорно: люди — братья, к какой бы вере они ни принадлежали. Так проповедует мудрый старец еврей Натан.

Натан — человек высокой гуманности. Он любит людей и хочет служить делу их нравственного совершенствования. Натан осуждает своего друга дервиша Аль Гафи, такого же честного и гуманного, как и он сам, но не способного жить среди людей, а гордо удаляющегося в пустыню, чтобы там наедине сохранять свою нравственную чистоту. Натан осуждает это бегство от активной деятельности.

Натан, рассказывая притчу о трех кольцах, вовсе не хочет утверждать необходимость той или иной религии. В сущности,

он равнодушен к религии. Истинный бог природы, ради которого стоит жить и трудиться, — это человек.

...Ах, Дайя,
Поверь ты мне, поверь, что человеку
Всегда милее человек, чем ангел,¹ —

говорит Натан.

Он воспитал христианскую девочку Реху в качестве своей приемной дочери. Реха горячо полюбила его. Но христианский патриарх, «упитанный, румяный», «самодовольный жрец», считает с тупой жестокостью, что Натан совершил преступление, избавив христианскую девочку от нищеты и гибели. «Жид должен быть сожжен. Ребенку в нищете погибнуть лучше, чем быть на гибель вечную спасенным», — рассуждает этот мрачный служитель церкви.

«Натан мудрый» — величайший и благороднейший памятник гуманистических идеалов немецкого просветительского движения.

Лессинг далеко продвинул вперед развитие общественной мысли Германии XVIII столетия. Он дал жизнь целому поколению мыслителей, поэтов. «Его трудами была открыта и очищена почва, на которой могла возникнуть богатая литература»², — писал Чернышевский. Гете и Шиллер продолжили благородное дело Лессинга.

¹ Перевод В. С. Лихачева в переработке Е. Дунаевского.

² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 181.

Литература периода «Бури и натиска» (70—80-е годы)

Литературное движение в Германии, получившее в истории столь колоритное название — «Буря и натиск», чрезвычайно сложно и противоречиво. Нет необходимости подробно анализировать на этих страницах творчество всех участников движения. Не все их имена остались в памяти немцев, не все написанное ими перешагнуло за национальные границы Германии, многое забылось, и справедливо. В прошлом веке Н. В. Гербель в книге «Немецкие поэты в биографиях и образцах» (1877) издал в русских переводах лучшие произведения штурмеров (так их стали называть от слова «Sturm»). С той поры до последних лет никто не брался у нас за популяризацию их имен, если не считать диссертации М. Розанова о Якобе Ленце, не пошедшей, однако, за пределы узкого круга специалистов-литературоведов¹. Лишь во второй половине 50-х годов профессор В. М. Жирмунский подготовил и выпустил в свет с обстоятельными комментариями избранные сочинения Гердера, а также Шубарта, Форстера и Зейме².

Мы даем здесь лишь беглый обзор главных особенностей литературы этого периода, рекомендуя для более детального изучения вопроса вышеназванные книги, а также переведенные на русский язык труд Р. Гайма («Гердер, его жизнь и сочинения», в 2-х томах, М., 1888) и написанную с умом и литературным талантом книгу Г. Геттнера («История всеобщей литературы XVIII века», т. III, М., 1875).

Появление на литературной арене Германии, в которой в 70-х годах XVIII столетия еще много было «бесцветных университетских писателей... с их чопорными косичками, важным педантизмом и ничтожно-крохоборческими диссертациями»³, по дантому определению Маркса, в Германии, которая имела уже великого Лессинга, но не знала еще ни Гете, ни Шиллера, — появление в этой Германии поэтов-штурмеров было молниеносным и ослепительным, подобно метеору на темном небе.

В разных городах страны почти одновременно выступили молодые поэты с самыми неожиданными для широкой читающей общественности бунтарскими заявлениями. «Дерзкими ниспровергателями» оказались они опасливым немецким бюргерам,

¹ См.: М. Н. Розанов, Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц, его жизнь и произведения, М., 1901.

² См.: И. Г. Гердер, Избранные сочинения, М.—Л., 1959. «Немецкие демократы XVIII века», М., 1956.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 1, стр. 80.

которые втайне желали социальных реформ, но боялись даже помышлять о каких-либо практических шагах в этой области. Власти (князья и курфюрсты) подозрительно отнеслись к новому явлению в литературе, а наиболее нетерпимые из них тотчас же прибегли к репрессиям (Карл Евгений, герцог вюртембергский).

Образовалось несколько литературных групп: геттингенская (Л. Гелти, Г. Бюргер, С. Геснер, И. Фосс, В. Мюллер), страсбургская (Гете, Я. Ленц, Ф. Клингер, Г. Вагнер), швабская (Шиллер, Х. Шубарт).

Анти-феодалные выступления штурмеров

Все участники этих литературных групп выразили, подчас в очень сумбурной форме, протест против рутинности и косности, сковавших социальную жизнь в Германии, и, главное, конечно, против ее феодального режима.

В пьесе Клингера (1752—1831) «Буря и натиск» (1776), давшей название всему движению, провозглашается идея бунта скорее ради самого бунта, чем ради какой-либо осознанной практической цели. «Давайте бесноваться и шуметь, чтобы чувства закружились, как кровельные флюгеры в бурю. В диком грохоте находил я не раз наслаждение, и мне как будто становилось легче»¹, — говорит герой пьесы юноша Вильд. «Найти забвение в буре», «наслаждаться смятением» — вот первоначальный смысл бунта молодых штурмеров, протестующих против одиночания и болящего застоя жизни и еще не знающих, как изменить эту жизнь. Герой пьесы Клингера Вильд, однако, находит применение своим силам: он едет в Америку и принимает участие в освободительной войне повстанцев против метрополии.

В ряде случаев протест штурмеров выливается в уродливую форму анархического неистовства. Вильгельм Гейнзе создает образ человека, для которого «свобода» есть право сильного проявлять дикие инстинкты своей природы («Ардингелло», 1787).

В повести Клингера «Жизнь, деяния и гибель Фауста» (1791) социальный протест звучит уже более определенно.

Здесь идет речь о бедствиях народа и деспотизме феодалов. В повести приводится, например, следующий рассказ крестьянки: «Во всем мире нет людей несчастнее меня и этих бедных детей. Мой муж в течение трех лет не мог платить податей князю-епископу. В первый год помешал неурожай; во второй год дикие набеги епископа уничтожили посев; в третий год охота его промчалась по нашим полям и опустошила их. Староста постоянно грозил моему мужу опечатать его имущество, и потому он решил сегодня отправить во Франкфурт откормлен-

¹ «Хрестоматия по западноевропейской литературе. Литература XVIII в.», М., 1938, стр. 565.

ного теленка и последнюю пару быков, чтобы продать их и уплатить налог. Только что он выехал со двора, как явился управляющий епископа и требовал теленка для княжеского стола... Явился староста с полицейским; вместо того чтобы помочь моему мужу, он велел выпрячь быков, управляющий взял теленка, меня и детей выгнали из дому, а муж мой в отчаянии перерезал себе в сарае горло, пока люди епископа увозили наше имущество. Посмотрите. Вот его тело под этой простыней. Мы сторожили, чтобы его не сожрали дикие звери, так как священник отказывается его хоронить».

Она сорвала белую простыню с трупа и упала без чувств. Фауст отскочил в ужасе. Слезы выступили у него на глазах, и он воскликнул: «О человечество! Это ли твоя судьба! — и, обратив взор к небу, продолжал: — Для того ли ты дал жизнь этому несчастному, чтобы служитель твоей религии довел его до самоубийства?»

Клингер тут же приводит мнение самого епископа, цинично рассуждающего, что «крестьянин, который не может уплатить своих податей, поступает правильно, если перерезывает себе горло».

С движением «Бури и натиска» связаны первые шаги великих поэтов Шиллера и Гете. Проникнутая освободительными идеями монументальная драматическая эпопея «Гец фон Берлихинген» Гете (1773)¹, «Разбойники» и «Коварство и любовь» Шиллера были лучшими творениями, запечатлевшими чувства и идеи тех молодых благородных талантов, которые под именем «штюрмеров» выступили с протестом против социальных несправедливостей, царивших в феодальной Германии той поры.

В творчестве штюрмеров сильно и мятежно зазвучали голоса в защиту угнетенного, подавленного простого человека.

В пьесе Вагнера «Детоубийца» показана судьба девушки, обольщенной и грубо обманутой развращенным офицером. Доведенная нищетой, голодом, всеобщим презрением до отчаяния девушка совершает преступление и погибает на эшафоте.

В пьесе Ленца «Гофмейстер» (1774) изображена жизнь бедного домашнего учителя, подвергающегося унижениям и оскорблениям со стороны хозяев.

Шубарт в «Княжеской гробнице» (1781) с негодующей иронией восклицает у могилы князей-тиранов: «Но вы все, обездоленные ими, не будите их вашими жалобными кликами, гоните ворон, чтобы от их карканья не проснулся какой-нибудь тиран! Пусть здесь не плачет сирота, у которого тиран отнял отца; пусть не раздаются здесь проклятья инвалида, искалеченного на иностранной службе!.. Над ними скоро и без того грянет гром страшного суда».

¹ Первый вариант драмы был написан в 1771 году.

Революционный протест, призыв к свободе, прославление великих поборников свободы звучали в оде «К свободе» Фрица Штольберга (1775):

Лишь меч свободы есть меч за отечество!
Меч, поднятый за свободу, сверкает в шуме битвы,
как молния в ночной буре! Низвергайтесь, дворцы,
погибайте, тираны, хулители бога!
О, имена, имена, звучащие, как победная песнь!
Тель! Арминий! Клопшток! Брут! Тимoleon!

Таков был бунтарский дух штюрмеров.

Обеспокоенное дворянство приняло строгие меры к пресечению литературного движения, грозившего его социальному благополучию.

Судьба поэта Христиана Шубарта (1743—1791) служила мрачным предостережением молодым поэтам. Шубарт, издатель журнала «Немецкая хроника» в Ульме, резко выступавшего против произвола князей, был предательски заманен на территорию Вюртембергского герцогства и заточен в тюрьму, где протомился десять лет. Фридрих Шиллер, спасаясь от преследования герцога, бежал из Вюртемберга.

Итак, главный эффект литературы «Бури и натиска» в тот исторический период, когда она создавалась, заключался в ее антифеодальном протесте. Этот протест созревал в сознании масс. Это была не осознанная до конца, но тем не менее настоятельная потребность общества изменить экономические, социальные и политические порядки в стране. Штюрмеры, подчас сами того не подозревая, выражали именно эту потребность общества.

Движение «Бури и натиска» иногда называют немецким вариантом французской буржуазной революции. Его политическое бунтарство есть одно из проявлений антифеодального просветительства. Однако разница между французским Просвещением и немецким штюрмерством заключается в том, что у первого была реальная программа действий, достаточно здравая, достаточно продуманная, тогда как у второго все сводилось к анархическому бунтарству. Штюрмеры метались, бушевали, грозили потрясти небо, но в конце концов или надломленные преждевременно уходили из жизни, как Якоб Ленц, или смирялись, превращаясь с возрастом из безусых дерзких ниспровергателей в почтенных, добропорядочных и благонаправленных блюстителей тишины и порядка под властью прусского короля или другого столь же самодержавного владыки.

Клинггер, ставший впоследствии генералом русской армии, в 1814 г. в письме к Гете называет «безголовыми» всех тех, кто когда-то восхищался названием его пьесы «Буря и натиск», давшей, как было уже сказано, имя всему литературному движению.

**Заблуждения
штюрмеров:
неверие
в народ, культ
гения**

Штюрмеры при всей их глубочайшей симпатии к простому народу, к труженикам, к страждущим беднякам не верили в революционные силы народа — и это было их главной ошибкой. Народ, как думали они, не способен отвоевать свое счастье. Это должны сделать за него сильные и благородные герои. (Подобные мысли мы увидим в «штюрмерских» драмах Гете «Гец фон Берлихинген» и Шиллера «Разбойники».)

Исходя из этого, штюрмеры стали прославлять отдельные героические личности и себя именовать «бурными гениями», а всю эпоху — «временем гениев» («Die Geniezeit»).

Культ героической личности, исповедуемый ими, наложил печать и на их эстетическую программу и даже на их этические воззрения.

Они полагали, что, подобно тому как героическая личность способна преобразовать общество, гениальный поэт преобразует искусство. Литература долгое время носила на себе тяжеловесные вериги правил, эстетических канонов, догм. Пора положить этому предел! Долой правила и холодный рационализм в искусстве! Свобода гению! Да здравствует чувство и поэтическое вдохновение!

К чему привели подобные призывы на практике? Вот что писал по этому поводу Геттнер: «Призвание к гениальности стало привилегией на все странное и причудливое. Резко проявленное богатство силы превратилось в хвастливое выказывание студенческой грубости и в дикую оргию распутства; погруженная в себя искренность чувства обратилась в изнуряющую непомерную чувствительность и безграничное самолежание»¹.

Правда, последнее стало уделом средних талантов, но и выдающиеся участники штюрмерского движения не избежали его крайностей.

Все чрезмерное привлекает внимание штюрмеров. Вертер осуждает всякую упорядоченность и рассудочность и славит безумие. Карл Моор в драме Шиллера «Разбойники» прославляет свободу, которая «порождает гениев и крайности». От грандиозных мечтаний штюрмеров до практических свершений всегда было очень далеко.

Кант не без основания сетовал в «Критике практического разума»: «Пустые желания и тоска по недостижимому совершенству порождают только романтических героев, которые, слишком ценя чувство к чрезмерно великому, перестают обращать внимание на нужды практической жизни, находя их ничтожно малыми».

¹ Г. Геттнер, История всеобщей литературы XVIII столетия, т. III, М., 1875, стр. 8.

Штюрмеры уверовали в гений Шекспира. Но не все понимали английского драматурга по-настоящему и лишь видели в нем смельчака, который не убоился ввести в искусство «грубое и низкое», «безобразное и отвратительное». Именно в этих чертах они стремились подражать ему (злые языки стали называть Клингера «сумасшедшим Шекспиром»).

**Влияния
английских
сентименталистов**

Немецкие поэты-штюрмеры испытали на себе влияния английских сентименталистов XVIII века. Геттнер сообщает в своей книге: «Гете неоднократно указывал на влияние английской литературы. И всякий знает, какую свеже-восприимчивую почву встретил в глубине немецкого духа миловидный юмор Стерна, мрачное уныние Юнга, сумрачно-облачный мир Макферсона-Оссиана»¹.

Настроения английских сентименталистов известны, причины этих настроений также понятны. Об этом говорилось в начальных главах книги.

То царство буржуазии, которое во Франции и Германии должно было еще только наступить, в Англии уже дало свои плоды, и плоды эти разочаровали всех тех, кто искренне верил в разум и прогресс. Лоренс Стерн с тонкой иронией осмеял недавние иллюзии, Юнг, Грей, Макферсон, Гольдсмит обратились к поэзии слез и противопоставили культу разума предреволюционной поры культ сердца. Они безмерно идеализировали патриархальную старину, деревню, природу.

Подобные настроения понятны в условиях Англии, для Германии же, которая не решила еще двух главных, стоящих перед ней исторических задач, а именно национального объединения и ликвидации феодализма, подобные настроения кажутся преждевременными.

Произошло парадоксальное явление: мыслящие умы Германии, не познав еще на практике революции и ее результатов, уже разочаровались в ней.

Для исторического прогресса Германии это было дурно, ибо лишало людей той бодрой уверенности и оптимизма, которые необходимы для свершения социальных преобразований.

Без известной доли скепсиса нельзя правильно видеть вещи, иначе говоря, не впадать в обольщения и иллюзии, но без веры нельзя творить. Предреволюционная мысль всегда далека от сомнений и колебаний. В Германии так не случилось. Одно это говорит уже о том, как практически далека была страна от буржуазной революции. Неподготовленность Германии к революции видели наиболее проницательные умы той поры. К ним принадлежит ученый и общественный деятель, перешедший на

¹ Г. Геттнер, История всеобщей литературы XVIII столетия, т. III, М., 1875, стр. 3.

«службу к французской революции, Иоганн Форстер (1754—1794), «удивительно полная, реальная, ясно и глубоко видящая натура»¹, по отзыву Герцена.

В творчестве поэтов-штюрмеров звучат знакомые нам печальные ноты английской кладбищенской поэзии. Для примера возьмем поэму Бюргера «Ленора», очаровавшую немцев своей безыскусственной простотой и меланхоличной лиричностью. Эта поэма известна русскому читателю по великолепному переводу Жуковского.

Сюжет ее трогательно прост. Началась война. Почему? — Неизвестно. Просто потому, что

С императрицею король
За что-то раздружились —
И кровь лилась, лилась, доколь
Они не помирились.²

На войну ушел милый Леноры, ушел и как в воду канул. Ни вестей, ни привета. Печалится Ленора, томится. Кончилась война, вернулись воины.

Идут, идут — за строем строй.
Пылят, гремят, сверкают.
Родные, ближние толпой
Встречать их выбегают.

Не вернулся милый Леноры. Плачет девушка, тоскует и в душе дерзко сетует на бога. Что ей рай? С милым она готова идти и в ад. Но чу!..

И вот как будто легкий скок
Коня в тиши раздался:
Несется по полю ездок,
Гремя к крыльцу примчался...
— Скорей сойди ко мне, мой свет!
Ты ждешь ли друга, спишь ли?
Меня забыла ты иль нет?
Смеешься ли, грустишь ли?
— Ах! милый! Бог тебя принес!
А я? — От горьких, горьких слез
И свет в очах затмился —
Ты как здесь очутился?

Юноша увлекает с собой Ленору. Они мчатся на борзom коне. Мимо проплывают поля и леса, холмы и реки, кусты; месяц бледный светит. Вот кладбище. Кресты и могилы и толпа мрачных теней.

¹ А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. II, стр. 333. См.: «Немецкие демократы XVIII века», М., 1956.

² Перевод В. А. Жуковского.

— И что ж, Ленора, что потом?
 — О, страх! В одно мгновение
 Кусок одежды за куском
 Слетел с него, как тленье;
 И нет уж кожи на костях,
 Безглавый череп на плечах;
 Нет каски, нет колета:
 Она в руках скелета.

Такова поэма Бюргера. Кладбищенские мотивы звучат не только в стихах Бюргера. Кто не знает у нас поэмы Гете «Коринфская невеста» в классическом переводе графа Алексея Толстого? К юноше в постель приходит мертвая невеста:

— Знай, что смерти роковая сила
 Не могла сковать мою любовь!
 Я нашла того, кого любила,
 И его я высосала кровь!

Поэма Гете философична. По глубине гуманистической мысли она неизмеримо превосходит неприятную «Ленору» Бюргера. Гете протестует здесь против губительных для человека религиозных предрассудков, он вдохновенно вступает за права человека не любовь и счастье:

Ваших клиров пение бессильно,
 И попы напрасно мне кадят!
 Молодую страсть
 Никакая власть —
 Ни земля, ни гроб не охладят!

Однако литературные символы взяты и здесь из арсенала кладбищенской поэзии. Спрашивается, почему мотивы печали, доходящей до отчаяния, влекут к себе немецких поэтов-штюрмеров? Зачем в их молодых головах толпятся мрачные образы, и волнуют поэтов, и не дают им покоя? Только ли в литературных влияниях здесь было дело? Очевидно, корни этих настроений нисходят к немецкой земле. Тот трагический разлад между мечтой и действительностью, который болезненно ощущали штюрмеры, порождал их тоску и кладбищенскую символику.

Штюрмеры и Жан-Жак Руссо
 Кумиром штюрмеров стал Жан-Жак Руссо. Шиллер в одном из своих ранних стихов слагает ему восторженную хвалу. Его первая драма «Разбойники» насыщена демократическими идеями Руссо.

«Приди, руководи мной, Руссо!» — восклицает Гердер.
 «Вертер» и «Фауст» без Руссо немислимы, — заявляет в своей книге Геттнер. Имя Руссо у всех на устах. Его бюст часто украшает искусственный островок парка или поэтическую заросль леса.

Что же восприняли штюрмеры от Руссо? Кант признавался, что женевский философ научил его «любить народ». Те же чувства порождал Руссо и у штюрмеров.

Следовательно, главный пафос, объединявший французского просветителя и геттингенских, страсбургских, швабских поэтов, был пафос любви к народу.

Штюрмеры восприняли от своего французского учителя и другое, а именно недоверие к идее буржуазного прогресса. Они как бы заглянули вместе с женевским философом на столетие вперед и отшатнулись от того «рая», который грезился другим, уверовавшим в преобразующую силу разума. Тот исторический оптимизм, который окрылял Вольтера, Дидро и соотечественника штюрмеров Лессинга, для них, штюрмеров, утрачивал свое обаяние. Они вслед за Руссо начали предавать проклятию «цивилизацию» и воспевать естественное состояние человека, порицать разум, рассудок, рационализм, восхвалять сердце, чувства.

Эти руссоистские идеи не вдруг покинули литературное небо Германии.

Во второй части «Фауста» Гете нарисовал идиллическую картинку жизни Филемона и Бавкиды. Ветхий домик, тихое пристанище патриархальных старичков разрушен стальным роботом цивилизации. Так было нужно. Поэт (он уже давно покончил со штюрмерством своей юности) понимает необходимость прогресса, идущего через буржуазную фазу развития, но сколько сожалений о милой сердцу патриархальной старине!

Как видим, воспоминания далеких лет свежи в памяти поэта, бывшие чувства еще владеют сердцем.

Геттнер проникательно заметил, что в немецком просветительстве штюрмеры заняли такое же место, какое во французском Руссо. Просветитель Лессинг осудил штюрмеров, ибо его строго упорядоченному уму, его оптимистической вере в прогресс была чужда анархическая несобранность штюрмеров и их уныло пессимистические терзания. Французские и немецкие реакционные романтики XIX столетия, отвергая просветителей (Вольтера, Дидро, Лессинга), многое восприняли от Руссо и штюрмеров.

Говоря это, мы несколько не хотим ставить знака равенства между Руссо и штюрмерами. Женевский мыслитель настолько же превосходил их по силе политической и философской мысли, насколько французское Просвещение было значительнее и жизнедеятельнее Просвещения немецкого. Жан-Жак Руссо не верил в буржуазный прогресс, но он не верил и в фатальную неизбежность зла, в трагически неизбежный разрыв между мечтой и действительностью. Поэтому как бы мрачен ни был взгляд Руссо на «цивилизацию», это не был взгляд отчаяния. Для штюрмеров, наоборот, отчаяние и убежденность в том, что «пошлая»

действительность отделена от крылатой мечты человека непреходимой преградой, эта мрачная убежденность была почти обязательной.

Гердер и идея народности в поэзии штурмеров

Теоретические ошибки и заблуждения штурмеров были немалые. Но одну важную плодотворную идею они оставили векам, завещали потомкам, всему человечеству. Они создали понятие народности художественного творчества. Ныне это понятие прочно вошло в литературный обиход, тогда оно казалось кощунственным новшеством, разрушающим стародавние эстетические представления. Глашатаем этой идеи был Гердер, теоретический вождь штурмеров.

Идея народности после штурмеров, после критических работ Гердера, красноречивых, взволнованных, насыщенных фактами истории и художественной жизни народов, овладела умами лучших сынов человечества. С полным правом можно сказать, что сказки братьев Гримм, сказки Андерсена, сборник Кирши Данилова, деятельность Даля, увлечения Мериме поэзией славян, глубокий интерес русских, английских, немецких поэтов-романтиков к народному творчеству, вся наука фольклористики идет от Гердера, который поднял идею народности на высоту большой принципиальной важности. В этом его величайшая заслуга перед человеческой культурой, и о самоотверженной деятельности Гердера в этой области нельзя не сказать здесь несколько подробнее.

Интерес к устной народной, неписьменной поэзии возникал и до Гердера. Английский ученый-археолог Вуд написал книгу о Гомере («Опыт об оригинальном гении Гомера», 1768), ученый Перси собирал древнеанглийские баллады («Реликвии древней английской поэзии», т. 1—3, 1705).

Однако Гердер заговорил об изучении народного творчества как о всеобщей задаче, придал идее народности философское звучание, создал, так сказать, «Философию народности», облек ее в научную и поэтическую форму, — словом, зарядил этой идеей пытливые умы современников.

Гердер обращается к авторитетным именам, в свое время высказавшим интерес к народному творчеству, называет Монтеца и своего соотечественника Лютера. Он опирается на слова Лессинга: «поэты рождаются во всех странах света», «живые чувства не являются привилегией цивилизованных народов». Из «Двенадцатой ночи» Шекспира он приводит в одной из своих статей следующую похвалу народной песне, сложенную великим гуманистом XVI столетия:

...та песня, что вчера
Старинная, бесхитростная песня:
Она мою тоску смягчила больше,
Чем легкий звон и деланные речи

Проворных и вертлявых наших дней...¹

...старая, простая.
Вязальщицы, работая на солнце,
И девушки, плетя костями нити,
Поют ее; она во всем правдива
И тешится невинностью любви,
Как старина.²

Мы видим, что в этом интересе к народному творчеству сквозят демократические симпатии Гердера, который ищет подобные же демократические симпатии и у других авторитетных для него авторов. Мы видим, кроме того, и другое, а именно руссоистские идеи о преимуществах естественного состояния перед цивилизацией. Он одобряет «безыскусственность, благородную простоту в языке, которая была душой древних времен», и порицает книжную поэзию. «Мы стали работать, следуя правилам, которые гений лишь в редких случаях признал бы правилами природы; сочинять стихи о предметах, по поводу которых ничего нельзя ни подумать, ни почувствовать, ни вообразить; выдумывать страсти, которые нам неведомы, подражать душевным свойствам, которыми мы не обладаем, — и, наконец, все стало фальшивым, ничтожным, искусственным». Гердер доходит до резкости в своих суждениях, чего обычно, боясь полемики, избегал.

«Лапландский юноша, не знающий ни грамоты, ни школы, поет лучше майора Клейста».

Здесь очевиден протест молодых литературных сил Германии против «ученых», «книжных», «компетентных писателей», о которых говорит Маркс в своей статье «Дебаты о свободе печати»³.

Не антикварный интерес движет изысканиями Гердера, а желание понять душу народа, услышать его живые голоса. Составленный им сборник песен так и назван «Голоса народов». Творчество древнегерманских бардов, скандинавские «Эдды», творчество народного поэта Гомера, славянские песни, испанские романсы о Сиде — все одинаково важно для исследователя.

Пример Гердера увлек других. Народные песни записывают Гете и Бюргер и подражают им. Знаменитая песенка Гете «Розочка» обманула Гердера, он принял ее за подлинно народную. Баллада Гете «Лесной царь», известная нам в переводе Жуковского, несет в себе влияния народной поэзии.

Гердер публикует свои переводы из восточных поэтов (стихи Саади). Следуя за ним, Форстер знакомит немцев с «Сакунталой» Калидасы.

¹ Выделено нами. — С. А.

² Шекспир, Двенадцатая ночь, акт II, сцена 4. Перевод М. Лозинского.

³ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. I, стр. 80.

Интерес к народной поэзии пробудился во всех странах, ученые-филологи, поэты один за другим жадно вслушиваются в голоса народов, и, несомненно, заслуга первого открытия богатейшего источника народной мудрости принадлежит Гердеру¹.

Поэты «Бури и натиска» заняли в истории немецкой культуры значительное место. При всех своих заблуждениях они, бесспорно, сыграли прогрессивную роль в жизни своего народа.

¹ См. статью В. М. Жирмунского «Жизнь и творчество Гердера» в книге: И. Г. Гердер, Избранные сочинения, М. — Л., 1959.

Шиллер

(1759—1805)

Жизнь Шиллера

Жизнь Шиллера была тяжела, как и жизнь многих немецких интеллигентов той поры. Родился он в 1759 году, в маленьком городке Марбахе Вюртембергского герцогства. Мать его была дочерью сельского булочника, отец — военным фельдшером.

Фридрих Шиллер, как сын офицера герцогской армии, был определен в Штутгартскую военную академию. Надо сказать, что мальчик, весьма впечатлительный, рано подпавший под влияние пастора Мозера, который был первым его наставником, никак не соответствовал тому идеалу солдата, какой себе выработал основатель академии — герцог вюртембергский Карл Евгений. Шиллер не мог подчиниться одуряющей муштре, которая составляла систему военного обучения в тогдашней немецкой армии, когда из людей стремились сделать камни, по выражению поэта. В России, как известно, эту систему хотел перенять у пруссаков Павел I, против чего с таким пылом восстал Суворов.

Шиллер учился в академии на медицинском факультете, окончил ее в 1780 году и был определен на службу полковым врачом с весьма скудной оплатой.

Положение Шиллера после окончания академии ничуть не улучшилось: та же муштра царила и в полку.

Будучи еще в военной школе, Шиллер увлекался поэзией. Некоторые его лирические стихи уже тогда были напечатаны. Поэт читал в школе украдкой Руссо, Лессинга, Шекспира, Плутарха. Украдкой по ночам писал он и драму «Разбойники», которую потом днем, также украдкой, читал своим школьным товарищам. Один из них, Ф. Гейделофф, запечатлел такой эпизод в рисунке тушью. Закончена драма была в 1781 году, когда Шиллер уже вышел из школы. Пьесу приняли к постановке в театр Мангейма. Поэт дважды без разрешения уезжал в Мангейм, чтобы присутствовать на спектаклях. Когда он однажды обратился к Карлу Евгению с просьбой отлучиться, тот грубо отказал и предложил усерднее заниматься делами службы. Шиллер уехал без разрешения, за что был посажен на гауптвахту. Пьеса, поставленная в театре, вызвала бурю восторга во всей Германии. Однако Карл Евгений, возмущенный тем обстоятельством, что его солдат пишет «преступные» сочинения, заявил: «Не смей больше писать ничего, кроме как о медицине. Ослушаешься — в крепость».

Такова была жизнь поэта. Ему не оставалось ничего иного, как бежать из пределов Вюртембергского герцогства, что он и

сделал 17 сентября 1782 года. В глухую ночь, собрав свои рукописи, он бежал из Штутгарта. Первое время поэт скитался по Германии, не находя пристанища, потом остановился в Бауэрбахе у матери своих школьных товарищей г-жи Вольцоген. Вскоре, в 1783 году, он окончил вторую драму, «Заговор Фисеско», а в 1784 году — «Коварство и любовь» (первоначально называвшаяся «Луиза Миллер»).

Скитания его продолжают. Он живет в Мангейме, потом едет в Лейпциг, откуда переселяется в Дрезден. В 1787 году Шиллер пишет первую свою стихотворную трагедию «Дон Карлос» и элегию «Боги Греции». В эти годы он усиленно занимается историей, пишет «Историю отпадения соединенных Нидерландов» («История Тридцатилетней войны»).

Исторические работы Шиллера привлекают к нему внимание ученого мира. В 1788 году его приглашают в качестве профессора в Иенский университет.

Вторую половину своей жизни Шиллер, как и Гете, провел в Веймаре. Туда он прибыл после короткого пребывания в качестве профессора в Иене. Материальное положение поэта несколько улучшилось (он стал получать небольшие пенсии от именитых поклонников его таланта). В 1790 году он женился на Шарлотте фон Лангенфельд.

В Веймаре Шиллер изучает Канта, пишет ряд статей по эстетике: «О трагическом искусстве», «О возвышенном», «О наивной и сентиментальной поэзии», «Письма об эстетическом воспитании человека» (1795). Здесь сближается он с Гете. Вместе они создают журнал «Оры» («Ноген») ¹, в котором ставят своей целью эстетическое воспитание читателей, чтобы «соединить разрозненный политический мир под знаменем истины и красоты» (из объявления об издании журнала).

Соревнуясь с Гете, Шиллер пишет свои баллады: «Поликратов перстень», «Ивиковы журавли», «Кубок», «Порука» и др. В 1792—1799 годы он создает трилогию «Валленштейн» («Лагерь Валленштейнов», «Пикколомини», «Смерть Валленштейна»).

Обстановка в Веймаре благоприятствует росту драматургического мастерства Шиллера. В Веймаре театр в распоряжении Гете и Шиллера, и оба они пишут для сцены. В 1800—1802 годы создаются романтические трагедии «Мария Стюарт» и «Орлеанская дева», в 1803 году «Мессинская невеста», в которую, по образцу античной трагедии, введен хор. В 1804 году Шиллер заканчивает свою последнюю драму — «Вильгельм Телль». Пьеса из русской истории «Лжедмитрий», над которой он работал после «Телля», осталась незавершенной. Поэт скончался 9 мая 1805 года. Нужда, постоянные лишения, тяжелые жизненные

¹ Оры — древнегреческие богини времени.

испытания сделали свое дело. Организм был истощен и подорван, хотя могучий интеллект сохранял ясность и полноту творческих сил. Такова судьба многих выдающихся людей тогдашней Германии.

Первая драма Шиллера, «Разбойники», написана под впечатлением гнетущей тирании принца Карла Евгения. Эпиграф драмы прямо говорит о ее социальном назначении: «In tiranos!» («Против тиранов»). Общественное звучание пьесы Шиллера было огромно. Во Франции в эпоху революции она ставилась в театрах Парижа. В глазах всех передовых людей той поры немецкий поэт был «благородным адвокатом человечества», как назвал его Белинский. Поэзия Шиллера оказала большое влияние на революционную молодежь конца XVIII и начала XIX столетия. Шиллера читают в России лицеисты Пушкин, Дельвиг, Пущин, Кюхельбекер, русские декабристы. Пушкин, вспоминая потом о годах лицея, писал, обращаясь к Дельвигу:

Я жду тебя, мой запоздалый друг, —
Приди; огнем волшебного рассказа
Сердечные преданья оживи;
Поговорим о бурных днях Кавказа,
О Шиллере, о славе, о любви.

Светлая поэзия Шиллера несла всему миру великую и созидательную идею свободы. Его имя становится символом самого бескорыстного служения народу.

В первой пьесе, «Разбойники», протест поэта против всех несправедливостей социального мира носит еще анархический характер.

Юный Карл Моор читает пылкие страницы Руссо, восхищается героями Плутарха. Ему противен его век, в котором нет ничего героического, в котором скучная житейская проза, как болотная грязь, затопила все. «Людишки мудрят, точно крысы, скребущие по палице Геркулеса... Французский аббат пресерьезно доказывает, что Александр был трусом; чахоточный профессор, при каждом слове нюхающий нашатырный спирт, читает лекцию о силе. Господа, от каждого пустяка падающие в обморок, критикуют тактику Ганнибала», — рассуждает Карл Моор. «Пропади же пропадом, хилый век кастратов, который способен только пережевывать деяния отдаленных времен и искажать в трагедиях и калечить комментариями героев древности».

В духе идей Руссо Карл Моор рассуждает о том, что натура человека, прекрасная изначально, уродуется в обстановке абсолютизма. «Они ставят здоровую природу в рамки глупых условий, лижут руки чистильщику сапог, лишь бы он замолвил за него словечко перед своим господином», — так негодует Карл Моор. Отрицая подлую современность, Карл Моор отвергает

все законы, порожденные деспотизмом, и провозглашает индивидуальный бунт: «Мне стягивать себя корсетом и шнуровать свою волю в закон. Закон поставил ползать улиткой то, что должно летать орлом. Закон еще не создал ни одного человека, тогда как свобода творит колоссов и крайности». Герой пьесы высказывает желание изменить политическую систему Германии, свергнуть деспотов и установить республику. Шиллер при этом полагает, что одиночки могут справиться с такой задачей. Эта ошибка была типичной для той эпохи. «Дайте мне несколько таких смелых голов, как я, и Германия станет республикой, перед которой Рим и Спарта покажутся женскими монастырями», — заявляет молодой человек.

Вначале протест Карла Моора против нравственных норм своего века сводился к тому, что он вел свободную жизнь бесшабашного гуляки, подчеркивая свое презрение к морали «благомыслящих» людей. Однажды, одумавшись, он пишет, как блудный сын, покаянное письмо своему отцу, но его брат Франц, личность, очерченная самыми мрачными красками, препятствует примирению отца с сыном. Карл уходит в божьеские леса, набирает шайку удалцов и становится разбойником. Карл благороден и чист в своих побуждениях, он мечтает о том, чтобы перестроить общество. Он мстит тиранам методом индивидуального террора. «Этот алмаз я снял с одного советника, который продавал почетные чины и должности тому, кто больше даст, и прогонял от своих дверей скорбящего о родине патриота. Этот агат я ношу в память гнусного попа, которого я придушил собственными руками за то, что он в своей проповеди плакался на упадок инквизиции» (действие II, сцена 3).

Карл Моор резко осуждает продажность, эгоистичность господствующих классов. «Они ломают себе головы над тем, как могла природа создать Искарюта, а между тем далеко не худшие из них продали бы Триединого бога за десять сребренников...»

Карл Моор, таким образом, не простой разбойник; это бунтарь, политический мятежник. Энгельс в статье «Положение в Германии» говорит об этом: «Шиллер написал «Разбойников», где воспел благородство молодого человека, открыто объявившего войну всему обществу»¹.

Однако Карл Моор приходит к убеждению, что избранный им путь не приведет к желаемым результатам. Его подчиненные и товарищи не хотят считаться с его гуманными и благородными идеалами. Они грабят, убивают детей, женщин, и Карл в конце концов в ужасе отшатнулся от них.

«Подло убивать детей! Подло убивать женщин! Подло убивать больных!» — говорит он и, убедившись в своем бессилии,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 562.

отрекается от бунта. «О я глупец, мечтавший исправить своими преступлениями и поддержать законы беззаконием. Я называл это мезтью и правом. Прости, творец, ребенка, вздумавшего предварять тебя. Тебе одному принадлежит право мести. Ты не нуджаешься в руке человека».

К такому нравственному краху приходит Карл. Он отдается в руки властям.

Итак, что же остается в сердце читателя и зрителя от «Разбойников» Шиллера? Ненависть к деспотизму и страстное стремление изменить социальный порядок. Но как это сделать? Шиллер на это не дает ответа. Однако и этого было для той поры уже много. В застойной, болотной глуши Германии неожиданно и громко раздавалось протестующее слово, и оно будило сознание, оно тревожило сердце и заставляло человека оглядываться по сторонам и примечать мрачные стороны действительности.

Со сцены красноречивый Карл Моор бросал в лицо обществу грозные обвинения, политический смысл которых звучал революционно. В искренности и страстности, с какой юноша критикует немецкий феодализм, заключена большая художественная правда. Шиллер критически относился к французскому классицизму, следуя в этом отношении за Лессингом. Он писал: «Персонажи Пьера Корнеля — ледяные созерцатели своих страстей, старчески благоразумные педанты своих чувств... Пошное благоприличие вытеснило из Франции живого человека» («О современном немецком театре», 1782). Шиллер стремится показать жизнь сердца своего героя, не сдерживая себя рамками классицистического канона.

**«Заговор
Фиеско
в Генуе»**

Вторая пьеса Шиллера — «Заговор Фиеско в Генуе». Поэт назвал ее «республиканской трагедией». Место действия — Генуя, время — XVI столетие. Основной герой — граф Фиеско, «молодой человек цветущей красоты». Среди действующих лиц — старый дож Генуи Андреа Дориа и группа заговорщиков-республиканцев. Вместе с последними — благородный республиканец Веррина.

Шиллер ставит в своей драме очень важную политическую проблему: что порождает деспотизм? Многие мыслители, в том числе и французские просветители, видели корень зла в характере властителя, разделяли монархов на добрых и злых. Немецкий поэт решительно отверг подобные суждения. Старый дож Генуи Андреа Дориа добр и благороден и много сделал хорошего генуэзцам. Однако он все-таки тиран, он безнаказанно позволяет бесчинствовать своему наследнику — будущему вершителю судеб Генуи Джанеттино Дориа, своему племяннику.

Джанеттино груб, невежествен, порочен. Бесчинствам его нет конца, он не считается ни с чем ради удовлетворения своих

желаний и страстей. С холодной ненавистью относится он и к своему дяде, который слишком зажился и мешает ему занять первое место в государстве. «Я велю воздвигнуть над костями дяди виселицу, на которой вольность Генуи лишь ногами подпрыгивает перед смертью», — развязно рассуждает он (действие I, явление 5). Так же порочна сестра Джанеттино, Джулия, графиня Имперали, пытавшаяся отравить жену Фиеско. При «добром» правителе Генуи, старом Дориа, совершаются страшные злодеяния. Джанеттино прибегает к насилию, когда ему приглянулась дочь Веррины Берта. И это ему сходит с рук. Он посылает наемного убийцу к Фиеско. Преступный замысел раскрыт, но и это не влечет за собой наказания зарвавшегося негодяя.

Не удивительно, что благородные республиканцы ненавидят старого «доброего» Дориа, при попустительстве которого возможны подобные злодеяния. Мудрый и стойкий Веррина знает, что только в республике, только в свободном волеизъявлении народа можно избежать деспотизма; даже самый великодушный, самый талантливый, самый достойный гражданин республики, стоит ему доверить единодержавную власть, превратится в тирана.

Не так думает Фиеско. «Власть не всегда порождает тиранов», — заявляет он (действие V, явление 16). Опровержению этой мысли посвящена вся пьеса Шиллера, написанная взволнованно и горячо.

Образ Фиеско вычерчен ярко. Перед нами отнюдь не злодей. Он умен, смел, решителен, способен на благородные поступки. Его любит народ, в нем видят надежду республики. Леонора, идя с ним под венец, всей душой обожая своего жениха, произносит с затаенной гордостью про себя: «Фиеско освободит нам Геную от тирана!» (действие I, явление 1). В него верят республиканцы. Когда-то и сам Фиеско ненавидел деспотизм и негодовал при одном слове «трон». Но невидимо для окружающих в молодом человеке произошел внутренний переворот. Политические взгляды его переменялись: он уже сторонник монархии. Знаменателен в этой связи его разговор с толпой (действие II, явление 3). Фиеско рассказывает аллегорическую историю. Царством зверей завладел лис. Он стал тираном. Его убили возмущившиеся звери и учредили демократию. Но вот пришел враг, и демократическое государство (а в нем было много трусов) сдалось без сопротивления. И эта форма правления оказалась неудачной. Звери избрали представительное правление. Что же получилось? Ничего, кроме дурного. «Кого волк не зарежет, того лиса надует. Кто от лисы уйдет, того лягнет осел. Тигр душил невинных. Голубь миловал воров и убийц. А когда один сдавал должность другому, смотритель-крот заявлял, что все в полном порядке, ни подо что не подкопаешься! Звери

возмутились: «Изберем себе монарха, — в один голос закричали они. — Монарха зубастого, с головой, и брюхо у него только одно будет!» И все присягнули только одному владыке, — заметьте, генуэзцы, одному! Но *(величаво поднимается и встает в их круг)* это был лев!» — так рассуждает Фиеско.

И он один, втайне от всех, даже от своих прежних друзей-республиканцев, готовит переворот. Никто не узнает прежнего Фиеско. Балы и маскарады, пышные празднества устраивает он. На виду у всех ухаживает за графиней Импералии, забыв свою жену, юную Леонору.

Но это только видимость. Под маской беззаботного гуляки скрывает Фиеско свой тайный замысел, а между тем собирает силы для выступления против Дориа. Иногда Фиеско овладевают сомнения. Правильно ли поступает он, стремясь к власти? Не лучше ли посвятить себя служению народу и учредить крепкие основы республики? Республиканец Фиеско? Герцог Фиеско? Вот страшная дилемма, перед которой останавливается юный честолюбец, в сердце которого еще не остыли благородные порывы: «Видеть, что сердца генуэзцев — мои, что грозная Генуя склоняется по мановению моей руки!.. О, ты лукав, искуситель, твои адские слуги являются нам в ангельском обличье!.. Злосчастная гордыня! Извечный грех! Твой поцелуй заставлял ангелов позабыть о небесах, и чрево твое порождало смерть... *(Дрожа от ужаса.)* Ангелов ты соблазнял напевом о бесконечности... а для смертных твоя приманка: золото, женщины и короны! *(После раздумья, твердо.)* Завоевать венец — великое деяние! Отбросить его — деяние божественное! *(Решительно.)* Погибни, тиран! Генуя, будь свободной, и я твой *(растроганно)* счастливейший гражданин».

В последних словах Фиеско заключена та мудрость, которую хотел преподать своим зрителям и читателям великий поэт-гуманист. Освободить родину от тирании, отбросить венец, если тебе его предлагают, отбросить единодержавную власть и стать гражданином, счастливейшим гражданином в свободном демократическом государстве — вот мечта, которая должна вдохновлять каждого человека. Но Фиеско лишь на мгновение загорелся благородным стремлением. Честолюбие взяло верх. Отсюда все его несчастья и как логический финал трагедии — гибель.

Фиеско уподобляется негодяю Джанеттино Дориа: и тот готовит переворот, чтобы сместить дядю и самому завладеть властью. Разницы между ними по существу нет. Поэт подчеркивает это тем, что убийца и вор Мавр, который ранее исполнял преступные поручения Джанеттино, стал потом слугой Фиеско. Одно это обстоятельство, что исполнителем тайных поручений Фиеско стал грязный бродяга, говорит о преступности замыслов честолюбца. И все планы захвата власти, тщательно продуман-

ные и так удачно выполненные Фиеско, в конце концов рушатся в силу внутренней своей порочности.

Леонора, узнав о замысле мужа, тщетно убеждает его отказаться от честолюбивой мечты: «Бежим, Фиеско! Оставим лежать во прахе всю эту пышную пустоту, будем жить среди природы для одной только любви. *(В прекрасном порыве восторга прижимает его к сердцу.)* Наши души будут чисты, как радостная лазурь небес» (действие IV, явление 14). Но тщетно! Фиеско, как безумный, поглощен одной мечтой о власти, не замечая пропасти, в которую неизбежно влекут его события. Страшным предзнаменованием становится трагическая гибель его жены. Встретив ее на улице в маске и в мантии, подобранной ею на мостовой, Фиеско бросается к ней со шпагой и убивает ее, полагая, что это племянник Дориа. Роковая ошибка повергла его в горе, но не образумила. «Я дам Генуе властелина, подобного которому не знала Европа! Идем! Этой несчастной государыне я устрою такие похороны, что жизнь лишится своих приверженцев, а смерть будет сиять, как невеста!» — гордо восклицает он.

Таков Фиеско, человек, способный совершить грандиозные по своему величию деяния, но совершивший лишь преступления, ибо к тому толкала его логика заблуждений.

Молодому честолюбцу противопоставлен мудрый и благородный республиканец Веррина. Родина и свобода для него превыше всего. За благо родины, за свободу, за народ он готов отдать жизнь. Веррина неподкупен. Все сокровища мира не соблазнят его. Он горд и никогда не склонит голову перед тираном, не унижится ни перед кем. «Посули мне в награду все короны на этой планете, посули в наказание все ее пытки, чтобы я склонил колена перед смертным, — я не склоню их!» — говорит он о себе (действие V, явление 16).

Веррина разгадал замысел Фиеско. Как ни любил он юношу, родина и свобода для него были дороже. Он решил убить честолюбца. «Бесспорно, Фиеско свергнет тирана. Еще беспорнее: Фиеско станет самым грозным тираном Генуи», — рассуждает он.

У Веррины есть основание ненавидеть деспотизм: его дочь подверглась гнусному насилию. Отец поклялся отомстить негодяю Джанеттино. Однако не только личности тиранов ему ненавистны, ему ненавистен сам принцип монархической власти. Поэтому какую бы ненависть ни испытывал он к племяннику Дориа, как бы, наоборот, ни любил Фиеско, он все свои помыслы сосредоточил на последнем, ибо в нем видел больше опасности для республики. «Первый монарх был убийцей и облачился в пурпур, дабы цвет крови скрыл следы его злодеяний. Слушай, Фиеско! Я воин. Я не умею плакать, Фиеско, — это мои первые слезы. Сбрось этот пурпур», — уговаривал юношу

Веррина. Но честолюбец не слушал его. Тогда суровый республиканец сбросил его в море.

Французский конвент даровал Шиллеру звание почетного гражданина Франции именно за этот созданный им образ благородного республиканца, поправшего власть узурпатора.

«Коварство и любовь» Замысел создать пьесу о современной немецкой действительности впервые возник у Шиллера на гауптвахте, куда он был посажен герцогом вюртембергским за самовольную отлучку в Мангейм на представление «Разбойников». После побега из Штутгарта Шиллер, скитаясь по Германии, работал над пьесой. «Смелой сатирой и глумлением над породой шутов и негодяев из знати» называл ее поэт (письмо к Дальбергу от 3 апреля 1783 года). Маленькое герцогство Вюртембергское, деспотичный, развратный Карл Евгений, его фаворитка графиня Франциска фон Гогенгейм, министр Монмартен, изображенные в пьесе под другими именами, сохраняя все свое портретное сходство, превратились в грандиозные обобщенные образы, типы феодальной Германии.

Затхлый мирок глухой провинции, интриги и преступления, роскошь и разврат герцогского двора и ужасающая нищета народа — такова обстановка, в которой разворачивается трагическая история возвышенной любви двух благородных существ — Фердинанда и Луизы.

Две общественные группы противопоставлены в пьесе: с одной стороны, герцог (невидимый для зрителя, но постоянно незримо присутствующий на сцене, связывающий именем своим трагическую цепь событий), его министр фон Вальтер, холодный, расчетливый карьерист, убивший своего предшественника, способный на любое преступление во имя карьеры; любовница герцога леди Мильфорд, гордая светская красавица, подлый и пронырливый Вурм, секретарь президента, надутый франт, глупый и трусливый гофмаршал фон Кальб. С другой стороны, честная семья музыканта Миллера, его простодушная жена, его милая, умная, тонко чувствующая дочь Луиза. К этой группе принадлежит и тот старый камердинер леди Мильфорд, который с презрением отвергает кошелек с деньгами, предложенный ему его госпожой.

Перед нами два мира, разделенные глубокой пропастью. Одни живут в роскоши, притесняют других, порочны, жадны, эгоистичны; другие бедны, гонимы, угнетены, но честны и благородны. К ним, к этим обездоленным людям, пришел Фердинанд, сын герцогского министра, майор в двадцать лет, дворянин с пятисотлетней родословной.

Он пришел к ним не потому только, что его увлекла красота Луизы; он понял порочность моральных устоев своего класса. Университет с его новыми просветительскими идеями вдохнул в него веру в силы народа, общение с которым просветляет и

как бы возвышает человека (Шиллер настоятельно это подчеркивает). Фердинанд в семье Миллера обрел то моральное удовлетворение, ту духовную ясность, какой не мог найти в своей среде.

Перед Фердинандом две женщины. Обе его любят. Одна — блестящая светская красавица, вторая — непритязательная, прекрасная в своей простоте и непосредственности горожанка. И Фердинанд может любить только эту девушку из народа, только с ней он способен обрести нравственную удовлетворенность и душевный покой. Луиза в разговоре с всесильной фавориткой, которая решила «осчастливить» девушку, предложив ей место служанки, указывает на эту нравственную пропасть между собой и ею: «О нет, о нет, пусть лучше между нами лягут целые страны, пусть нас разделят моря!.. Берегитесь, миледи! Вдруг настанет час отрезвления, минута изнеможения, змеи раскаяния станут, быть может, терзать вашу грудь, и тогда что за пытка будет для вас видеть, что черты вашей служанки дышат тем безмятежным спокойствием, каким совесть вознаграждает непорочные души».

И гордая, самовлюбленная фаворитка герцога, завидуя этому нравственному превосходству девушки из народа, так же как и Фердинанд, порывает со своим классом, променяв все преимущества обеспеченной жизни на долю бедняка.

Пьеса Шиллера была поставлена впервые 9 мая 1784 г. в театре Мангейма. Успех ее был необычайным. Зрители видели перед собой современную Германию. Те вопиющие несправедливости, которые творились у всех на глазах, но о которых боялись говорить, предстали теперь в живых и убедительных сценических образах.

Революционная, бунтующая мысль поэта призывно звучала с подмостков театра в волнующих речах его героев.

«Мои понятия о величии и о счастье заметно отличаются от ваших», — говорит в пьесе Фердинанд своему отцу. Речь актера была обращена к креслам, где восседали представители знати тогдашней Германии. Невольно все взоры зрителей направлялись на них. Неловко пожимали плечами эти люди, сидевшие в креслах: о них шла речь. «Вы достигаете благополучия почти всегда ценою гибели другого. Зависть, страх, ненависть — вот те мрачные зеркала, в которых посрамляется величие властителя... Слезы, проклятия, отчаяние — вот та чудовищная трапеза, которой услаждают себя эти прославленные счастливицы».

Достоинство пьесы Шиллера заключается в реалистическом изображении жизненных конфликтов его времени, в яркой политической тенденции, которая сквозит с первого до последнего акта во всех ее сценах. Энгельс отзывался о ней: «...первая немецкая политически тенденциозная драма»¹. Салтыков-Щедрин

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 36, стр. 333.

призывал русских писателей к высокой тенденциозности, указывая на произведения Сервантеса, Гете, Шиллера и Байрона. «Если произведения этих писателей имели в свое время громадное воспитательное значение, если это значение и поныне не утратило своей силы, то объяснения этого факта следует искать именно в их тенденциозности, в том, что они беседовали с читателями не о сновидениях, а раскрывали перед ними ту жизненную разрозненность и смуту, под гнетом которых страдало и страдает человечество»¹, — писал Салтыков-Щедрин.

Пьесе «Дон Карлос — инфант испанский» Шиллер назвал «драматической поэмой». Написана она стихами. Здесь политика также занимает главенствующее место. Поэта всю жизнь волновали идеи свободы. Он всегда думал о том, как устроить счастье народное. В «Разбойниках» Карл Моор хотел добиться этого путем индивидуального бунта и потерпел поражение. В «Заговоре Фиеско» показано уже народное восстание, но народ оказался обманутым честолюбцем Фиеско. В «Дон Карлосе» Шиллер снова ставит ту же проблему и пытается решить ее в плане теории французских просветителей о просвещенном монархе.

Перед нами Испания XVI столетия — время царствования Филиппа II.

Центральная фигура пьесы — маркиз Поза. По образу мыслей это тот же Веррина из «Заговора Фиеско». Он говорит:

...Я человечество люблю,
А где самодержавие, там можно
Лишь одного себя любить.²

В философии маркиза Позы проявляются все противоречия Шиллера. Поэт ненавидел современную ему феодальную действительность. Своих идеальных героев он противопоставлял реальному миру, их благородный порыв всегда разбивался о глухую стену этой ненавистной действительности. Они отступали, сохраняя в сердце светлую мечту о лучшем устройстве мира. Таков финал «Разбойников», «Заговора Фиеско» и даже «Коварства и любви» (умирающий Фердинанд подает руку примирения отцу, виновнику всех его бед). В чем же дело? Ответ на вопрос дает Поза:

...Вы видали,
Как с сокровенных тайн монаршей власти
Своей рукой покровы я сорвал, —

заявляет он. Что же следует далее? Призыв к уничтожению «монаршей власти»? Отнюдь нет. Шиллер и его герой маркиз

¹ Н. Щедрин о литературе», Гослитиздат, 1952, стр. 477—488.

² Цитируется в переводе Вл. Морица.

Поза сознают, что время еще не пришло, что преждевременным выступлением можно только отягчить участь народа. Поэт с горечью думает о том, что пора свершения его светлых идеалов наступит не скоро, он может лишь в мечтах считать себя современником тех далеких, «грядущих поколений»:

...Смешная страсть
К новаторству, что только отягчает
Те цели, что совсем порвать не может,
Мне крови не зажжет. Мое стремленье
Для этих идеалов не созрело.
Я гражданин грядущих поколений.

В этом весь Шиллер. Он страстно хочет свободы и счастья для народа. Но он полагает, что в его век всеобщей апатии, рабской покорности думать о мятеже было бы безумием. Поэтому свои идеалы он относит к далекому будущему.

Речи Позы красноречивы. И в них основной смысл пьесы. Это страстная, благородная защита свободы и прав человека. Поза говорит королю:

Да, человек ценней, чем мнили вы,
Порвет он путы векового сна,
Свои права потребует обратно.

Шиллер, «гражданин грядущих поколений», верит в это горячо. Говоря о свободе, маркиз Поза указывает на природу:

...Окиньте взглядом
Всю роскошную природу. На свободе
Основана она — и как богата
Свободой этой!

Маркиз Поза становится наставником молодого принца, наследника престола донна Карлоса. Он воспитывает его как будущего просвещенного монарха.

...В душе у Карла моего
Сумел создать я рай для миллионов,
О, дивны были грезы!

Зная о своей скорой гибели, он просит королеву Елизавету:

...О, скажите
Ему, чтоб он тот сон осуществил,
Тот смелый сон о новом государстве.

Маркиз Поза противопоставлен Фиеско. Если Фиеско, желая стать душой восставших, не смог отрешиться от своего «я», то Поза живет только ради идеи освобождения народа. Он вдохнул свою любовь к народу и свободе инфанту, который должен

создать новое государство, основанное на принципах свободы и равенства. Теперь он свою миссию считает законченной. Он сознательно идет на гибель, чтобы спасти дон Карлоса, идет на смерть с ясной душой, произнося: «О, как прекрасна жизнь!»

Дон Карлос — достойный ученик своего благородного наставника. Он вдохновлен его идеями, он любит народ и мечтает сделать его счастливым. Но он влюблен, и предмет его пылкой любви — юная королева Елизавета, его мачеха. Елизавета тоже любит молодого инфанта. Ревнивый король казнит сына. Дон Карлос гибнет, а вместе с ним гибнет и тот «рай для миллионов», который так самоотверженно создавал в его душе маркиз Поза. Свершение свободолобивых идеалов опять оказалось невозможным.

Шиллер на долгое время оставляет драматургию. Внимание поэта привлекла теория искусства. Однако и здесь его волнуют не узкие вопросы профессионального писательского дела, а те же большие политические проблемы, которые ставил он и в своих пьесах. В своих сочинениях, посвященных эстетике, Шиллер остается все тем же искателем народного счастья. Он заблуждается. Но он ищет, и эстетические проблемы становятся у него проблемами политическими.

Еще в пьесе «Заговор Фиеско» дана замечательная сцена диалога Фиеско с живописцем Романо. Картина, созданная художником, волнует Веррину. Вольнолюбивый сюжет (история Виргинии и Аппия Клавдия) увлек старого республиканца. Но Фиеско гонит от себя художника.

«Ты свергаешь тиранов на полотне, а сам остаешься жалким рабом. Мазком кисти ты освобождаешь государства, но не в силах разбить собственные цепи. (*Громко, повелительно.*) Поди! Твоя работа — скоморошество! В идиомость, уступи место деянию!» (действие II, явление 17).

Теперь в своих эстетических работах поэт снова возвращается к этой мысли. Искусство существует не для созерцания и наслаждения, а для переустройства жизни, устройства счастья человека на земле. Искусство должно вдохновить человека на деяние. Однако не к бунту, не к мятежу теперь призывает поэт. Он обращается ко всему человечеству, ко всем людям, к каким бы социальным группам они ни принадлежали, с призывом, с надеждой, с верой в их нравственное перевоплощение под воздействием эстетического идеала прекрасного в искусстве.

В 1795 году он печатает «Письмо об эстетическом воспитании человека». Ошибка Шиллера заключается здесь в том, что он воспитательной роли искусства придает главенствующее значение. Поэт полагает, что только эстетическим путем можно произвести общественное переустройство. Как было уже ска-

зано, в своей драматургии Шиллер постоянно ставил социальные проблемы. Индивидуальный бунт, народное восстание, воспитание монарха — вот различные пути, которые мыслились ему для завоевания народного счастья. Теперь он пришел к выводу, что единственно правильный путь — это путь постепенного эстетического воспитания людей. Люди под влиянием красоты станут гуманными, справедливыми, и тогда исчезнет порок и настанет царство разума, свободы, равенства, счастья.

Шиллер говорит даже об «эстетическом государстве»: «Эстетическое творческое пробуждение незаметно строит посреди страшного царства сил и посреди священного царства законов третье, веселое царство игры и видимости, в котором он снимает с человека оковы всяких отношений и освобождает его от всего, что зовется принуждением как в физическом, так и в моральном смысле.

Если в динамическом правовом государстве человек противостоит человеку как некоторая сила и ограничивает его деятельность, если в этическом государстве обязанности человека противопоставляются величию закона, которое связывает его волю, то в кругу прекрасного общения, в эстетическом государстве, человек может явиться лишь как форма, может противостоять только как объект свободной игры. Свободой давать свободу — вот основной закон этого государства».

Шиллер говорит о вечности эстетических категорий: «В течение целых столетий философы и художники работают над тем, чтобы внедрить в низы человечества истину и красоту; первые гибнут, но истина и красота обнаруживаются победоносно со свойственной им несокрушимой жизненной силой».

Каким же должен быть художник, чтобы своими произведениями готовить царство свободы, осуществлять эстетическое государство? Шиллер разрабатывает целую систему воспитания такого художника. Он должен быть сыном своего века, но не рабом и не баловнем его. «Пусть благодетельное божество своевременно отторгнет младенца от груди матери, дабы вскормить его молоком лучших времен, и даст дозреть до совершеннолетия под дальним греческим небом. И, после того как он станет мужем, пусть он, в образе прищельца, вернется в свое столетие, но не для того, чтобы прельщать его своим появлением, но ради того, чтобы беспощадно, подобно сыну Агамемнона, очистить его. Содержание он, конечно, заимствует из современности, но форму — из более благородного времени...» И далее Шиллер дает совет художнику:

«Живи со своим веком, но не будь его творением; служи своим современникам, но тем, в чем они нуждаются, а не тем, что они хвалят».

Второй крупной теоретической работой Шиллера является его статья «О наивной и сентиментальной поэзии».

Поэт намечает два этапа в развитии искусства: древнее, античное, а также искусство Возрождения, которое он называет «наивным», и новое искусство современной ему поры, названное им «сентиментальным».

В наивной поэзии идеал и действительность находятся в единстве, в гармонии.

Наивный поэт воспринимает мир непосредственно («Наивным должен быть всякий истинный гений, иначе это не гений»).

В сентиментальной поэзии нет гармонии между действительностью и идеалом. Наоборот, наблюдается трагическое противоречие. Идея — теперь уже «мысль, подлежащая воплощению, а не факт его жизни». Поэтому сентиментальная поэзия обнаруживает склонность к сатире, критике или к элегии, грусти.

«Сатирическим бывает поэт, когда предметом своим избирает... противоречие между действительностью и идеалом».

«Если поэт противопоставляет природу искусству и идеал — действительности таким образом, что изображение первого получает перевес и наслаждение им становится господствующим впечатлением, я называю его поэтом элегическим».

Шиллер разделяет новых сентиментальных поэтов на две категории — идеалистов и реалистов, иначе говоря, на материалистов и идеалистов. Он отнюдь не отвергает первых (среди них и Гете), но предпочитает вторых. «Мир, какой реалист хотел бы создать и действительно создает вокруг себя, есть благоустроенный сад, где все приносит пользу, все заслуживает своего места, а что не приносит плодов, — изгнано; мир под руками идеалиста есть менее пригодная для пользы, но исполненная в более мощных чертах природа».

Вместе с тем Шиллер говорит, что если ложный реализм пошел, то ложный идеализм ужасен.

Таковы основные черты эстетики Шиллера, идеалистической по своим основным принципам. Однако ее облагораживает никогда не угасавшая в сердце поэта мечта видеть человечество счастливым.

Трилогия «Валленштейн» После десятилетнего перерыва Шиллер снова возвращается к драматургии и пишет трилогию «Валленштейн» (1796—1799). В этой трилогии, которая имела огромный успех у тогдашнего зрителя, Шиллер изобразил исторические события, происходившие в Германии в начале XVII столетия, в эпоху Тридцатилетней войны. Альберт Валленштейн — действительное историческое лицо, полководец, бывший на службе австрийского императора Фердинанда II. Перед зрителями проходят народные типы: вахмистр, трубач, канонир, стрелки, драгуны, уланы, пищальники, горожане, крестьяне, маркитантки, музыканты. Крестьянин говорит о тяжелой жизни народа:

...Кругом напасть и разруха,
Пусто в домах и ригах. Беда!
Голодно, хоть глотай свои кости.¹

Один из героев трилогии, Макс Пикколомини, мечтает о мире, о том, чтобы дать, наконец, народу отдохнуть:

Прекрасный день настанет ли, когда
Вернется снова к жизни, к людям воин?

Макс негодует на князей-феодалов, мешающих делу мира:

Помехи миру — вы, и только вы!
Так вас к нему принудить воин должен.

Во имя умиротворения страны, избавления ее от иноземных захватчиков, объединения всех немцев в едином и крепком государстве, во имя счастья и процветания родины действуют воины, сражающиеся под знаменем Валленштейна. И полководец сам ставит перед ними эту цель:

О благе общем мысль моя. Есть сердце
В моей груди, и скорбь германского народа
Мне больно видеть...

Но тайная цель полководца иная. Он жаждет личного возвышения.

Перед нами конфликт между долгом, общественными обязанностями человека и эгоистическими, честолюбивыми чувствами. Валленштейн — талантливый полководец, он умен, обладает большой силой воли, энергичен. Много побед одержали его войска. В бою он сметлив, прозорлив и решителен. Его любят солдаты и офицеры, подчиненные ему. Не сразу Валленштейн стал предателем. Когда однажды ему робко намекнули, что для личного благосостояния он мог бы уступить шведам часть территории Германии, он с негодованием отвергает постыдное предложение:

Никто сказать не смеет, что разбил
Я на куски Германию, что продал
Ее врагу, своей добившись доли.

Но вот в сознание генерала закралось честолюбивое желание стать владыкой страны, сместив императора. Валленштейн считает только себя способным возглавить государство и сделать его крепким и неуязвимым для врагов. Честолюбивые планы день ото дня зреют в голове генерала. Он тщательно их

¹ Цитируется в переводе Б. М. Эйхенбаума.

скрывает и действует осторожно, ибо знает, что власть императора освящена в глазах народа авторитетом столетий, стародавних законов, силой привычки и традиций:

..Ты хочешь
Власть потрясти, царящую спокойно,
Упроченную обладанием древним,
Могуществом привычки вековой,
В понятие детски-набожном народов
Глубоко вкоренившуюся власть.

И Валленштейн, принесший прежде столько пользы государству, теперь часто действует во вред ему: он медлит, когда нужно решительно отражать атаки врагов, он отступает, когда победа уже в его руках. Наконец, он завязывает тайные сношения с неприятелем. Валленштейн понимает, что вступил на зыбкую почву, что совершает преступление. Ему стыдно даже перед агентами шведов, побуждающими его на измену:

До крайности последней доведен
Я императором; ему служить
Я честно не мог уже. Свершил
Для своего спасенья тяжкий шаг,
Который сознаю неправым.

И агент шведов, в тон ему, льстиво, однако со скрытым презрением к предателю, отвечает:

..Верю.
Так далеко зайдут ли добровольно!

«Так далеко!» И это говорит офицер неприятельской армии, которому измена Валленштейна выгодна.

Предательство полководца все более становится явным, и те, кто раньше шли за ним, теперь отворачиваются от него с гневом и презрением. Наиболее тяжела для Валленштейна потеря юного друга Макса Пикколомини.

Макс был особенно сильно привязан к полководцу.

Кровь готов пролить за Валленштейна,
Кровь сердца своего по капле, —

пылко признавался Макс. Любовь юноши к генералу усиливается еще тем, что прекрасная Текла, дочь Валленштейна, должна вскоре стать его женой. Но вот отец Макса, суровый Октавио Пикколомини, сообщает ему ужасную тайну. Юноша не верит — так сильно и слепо он любит своего будущего тестя. Ни малейшего сомнения в чистоте помыслов полководца не закра-

дывается в сердце юноши. Но Валленштейн сам открывается ему, надеясь найти сообщника. Макс потрясен. Так это правда? Правда, что человек,

Который, как Полярная звезда,
Жизнь озарил лучом мне путеводным... —

всего лишь презренный изменник, жалкий стяжатель славы, предавший родину ради эгоистической корысти?

Благодаря тебе сегодня, герцог,
Я совершеннолетним стал, —

холодно обращается Макс к своему бывшему кумиру. Тщетно пытается оправдать себя в глазах честного юноши умный и расчетливый Валленштейн. Пути их разошлись. Они стали врагами. Трагическая развязка неминуема. Валленштейн погибает, но не на поле сражения в честном бою, а от руки своего же офицера, убившего его ради избавления родины от новых бед.

Драматургический талант Шиллера проявился со всей силой в трилогии «Валленштейн». Не без благотворного влияния Гете росло и укреплялось реалистическое мастерство поэта. Не случайно Шиллер в письме к Гумбольдту в 1786 году писал: «Удивительно, сколько реалистического появляется с годами и развивается во мне со времени постоянного общения с Гете и изучения древних, с которыми я познакомился только после «Карлоса». Гете с волнением следил за работой Шиллера над трилогией. «Судьба вашего Валленштейна имеет для нас величайшее теоретическое и практическое значение», — писал он Шиллеру. И действительно, трилогия, созданная по принципам реалистической эстетики, давшая яркие картины исторических событий и живые образы людей, явилась величайшим достижением немецкого национального театра.

Следующая за «Валленштейном» драма Шиллера «Орлеанская дева» посвящена французской истории. «Романтической трагедией» назвал ее поэт. В основе действия драмы — конфликт между личным и общественным, чувством и долгом.

Жанна д'Арк, став во главе французских войск, успешно ведет военные действия, освобождает Орлеан. Однако ее трагическая вина заключается в том, что девушка не смогла побороть в себе личных чувств и побуждений. Однажды, занеся меч над поверженным врагом, англичанином Лионелем, она вдруг остановилась, встретив устремленные на нее прекрасные глаза юноши. С тех пор сердце ее не знает покоя, и от ее божественной силы не остается и следа.

Отец ее не верит в подвиги дочери, он думает, что сатанинская сила руководит ею. Он публично называет дочь колдуньей и просит, если это не так, опровергнуть его.

Жанна, чувствуя в себе огонь любви, которую она не в силах побороть, и осуждая себя за это, молчит, как бы соглашаясь с обвинением отца. Разъяренная толпа изгоняет ее.

Шиллер отошел от исторической правды. Жанна в пьесе погибает не на костре англичан, как было на самом деле, а на поле брани. Смертельно раненная, Жанна умирает, держа в руках знамя, счастливая, что народ признал ее.

Итак, опять с народом я моим —
И не отвергнута и не в презренье?
И не кланут меня, и я любима?...¹

Жанна теперь считает себя вправе сказать, что с сатаной она ничего общего не имеет. «Не чародейка я», — говорит она. Страданием девушка искупила свою слабость. Она преодолела в себе личное чувство, которое мешало ей до конца служить общественному делу. Такова мысль драматурга.

Жанна д'Арк Шиллера — это великолепный гимн идее патриотизма, самоотверженной любви к родине.

В дни французской буржуазной революции 1789—1794 годов Шиллер переживал глубокий духовный кризис. Вначале он принял с восторгом известие о революционных событиях в Париже и горячо приветствовал восставших. Однако, когда король Людовик XVI предстал перед судом и зашла речь о его казни, Шиллер вызвался быть его «адвокатом». Террор, объявленный Робеспьером, еще более смутил Шиллера. В 1798 году он написал стихотворение «Песнь о колоколе», в котором осудил идею революционного восстания, насильственного низвержения монархов.

**«Песнь
о колоколе»**

1789—1794 годов Шиллер переживал глубокий духовный кризис. Вначале он принял с восторгом известие о революционных событиях в Париже и горячо приветствовал восставших. Однако, когда король Людовик XVI предстал перед судом и зашла речь о его казни, Шиллер вызвался быть его «адвокатом». Террор, объявленный Робеспьером, еще более смутил Шиллера. В 1798 году он написал стихотворение «Песнь о колоколе», в котором осудил идею революционного восстания, насильственного низвержения монархов.

Самоуправствуя, народ
Великих благ не обретет,² —

заявляет немецкий поэт. Панический ужас, смятение обуяли его. Революция представляется ему всесокрушающей, разбушевавшейся народной стихией:

Нам страшно львицы пробужденье,
Ужасен тигра злой разбег,
Но всех ужасней — в исступленье,
В своем безумье человек.

Осуждая революцию как насильственный акт переустройства социальной жизни, поэт все же не отказался от своих свободлюбивых идеалов.

¹ Перевод В. Жуковского.

² Перевод Вс. Рождественского.

**«Вильгельм
Телль»**

Шиллер не перешел в лагерь реакции, не пополнил собой мечущуюся в страхе перед идеями Просвещения и революции аристократическую группу поэтов и философов. Наоборот, он осудил их и накануне смерти написал самое светлое, самое благородное произведение свое, проникнутое идеями свободолюбия и призывающее к активной борьбе за них, драму «Вильгельм Телль».

Здесь изображен легендарный народный герой Швейцарии, вольный стрелок Вильгельм Телль.

Тема драмы — народное восстание против иноземных поработителей-австрийцев.

Нет, есть предел насилью тиранов!
Когда жестоко поправны права
И бремя нестерпимо, к небесам
Бестрепетно зовет угнетенный
И все свои права там достает,
Что, неотъемлемы и нерушимы,
В небесной выси звездами сияют.
Вернется первобытная пора,
Когда повсюду равенство царило.
Но если все испробованы средства,
Тогда разящий остается меч.¹

Вильгельм Телль — простой охотник, честный и трудолюбивый — не сразу приходит к мысли о бунте. Он миролюбив и покладист: он склонен скорее стерпеть обиду, чем прибегнуть к силе против притеснителя.

Пусть каждый дома, в тишине живет.
Кто мирен сам, того оставят с миром, —

рассуждает он. Телль искренне верит, что послушание и терпение крестьян в конце концов обезоружат насильников.

Но действительность разрушает его иллюзии. Преступлениям и злодеяниям австрийцев, поработивших свободную Швейцарию, нет числа. Старик Генриху Гальдену выкололи глаза за то, что тот не указал, где скрывается его сын, осмелившийся сопротивляться насильникам.

Шиллер правдиво подчеркнул антипатриотические настроения некоторой части швейцарского дворянства, готовой поступиться родиной ради усиления своей власти.

Да разве дворянину не почетней
На верность Габсбургам присягу дать
И в лагерь их блестящий перейти?
Ну что за честь быть со слугою равным
И с селянином заседать в суде?

¹ Цитаты из драмы «Вильгельм Телль» даны в переводе Н. Славягинского.

Так рассуждает племянник владетельного барона Руденц. Правда, потом Руденц раскаивается и дает свободу своим крестьянам.

Народ, простые поселяне, швейцарские пастухи, подняли восстание против иноземных поработителей, чтобы отстоять дорогу им свободу.

Да будем мы свободными, как предки,
И смерть пусть каждый рабству предпочтет. —

торжественно клянутся они.

Телль еще не с повстанцами. Он живет один со своей семьей. Отважный и смелый, он каждый день в единоборстве с грозной стихией и наслаждается борьбой за жизнь, рискуя каждую минуту ее потерять.

Лишь тогда мне наслажденье жизнь,
Когда я каждый день брать должен с бою, —

говорит он жене. До него доходят слухи, что народ поднимается, что готовится повсеместное выступление крестьян против австрийцев. «Если кликнет клич моя страна, я ей не изменю», — решает он.

Замечательна глубоким политическим смыслом сцена беседы Телля с сыном на лоне альпийской природы, среди скал и снежных вершин, среди могучих лесов, преградивших путь снегопадам. Отец рассказывает сыну о прекрасных садах долины, где все словно создано для счастья человека:

- Телль. Спускаясь с наших гор все ниже, ниже,
Теченью следуя потоков бурных,
Доходишь до равнины необъятной,
Где, пенясь, не шумят лесные воды,
Но реки тихо, безмятежно льются;
Там ширь спокойная другой природы,
Куда хватает глаз — повсюду нивы,
И вся страна, как сад большой, красивый.
- Вальтер. Так почему, отец, мы не сойдем
Скорее вниз, в ту чудную страну,
Чем жить в напрасных муках и тревоге?
- Телль. Прекрасен край, благословенный небом,
Но тот, кто там возделывает землю,
Не пользуется жатвой...
Там вся земля — у короля и церкви.

Юный Вальтер поражен: «Кто ж этот страшный каждому король?» — «Он подданных защитник и кормилец», — с иронией отвечает Телль.

Но не только в прекрасных долинах господствует жестокий режим насилия и несправедливостей. В суровые горы, где охот-

ник чувствовал себя свободнее, проникло это страшное бедствие, мрачный закон, разделяющий людей на угнетенных и угнетателей. Телль не поклонился шляпе имперского наместника. Он схвачен. Ему грозит смертная казнь. Геслер потехи ради заставляет его стрелять в яблоко, которое поместили на голову его сына, маленького Вальтера. Геслер глумится над чувствами отца. Но и потом, когда меткая стрела Телля сбила яблоко, оставив невредимым мальчика, стрелку не дарована свобода, и лишь чудом спасается он. Священной мезтью горит сердце Телля. Когда-то миролюбивый и спокойный, теперь он — грозный мститель. Его стрела пронзает сердце насильника, и пьеса кончается могучим призывом к свободе.

Реакционные критики впоследствии осуждали Шиллера за прославление им якобы «предательского убийства». Шиллер предвидел это и ввел в пьесу сцену с Паррицидой. Сюжетно никак не связанная с основной линией событий, развертывающихся в драме, сцена эта, однако, необходима была поэту, чтобы еще сильнее подчеркнуть правоту швейцарского охотника. В дом Телля забрел скитающийся по свету, всеми гонимый герцог австрийский, убивший своего дядю-императора. Убийца возомнил, что у Телля он найдет приют, понимание и поддержку.

О несчастный!
И ты посмел корыстное убийство
Приравнивать к отца самозащите?
Ты разве сына голову спасал?
Ты ль встал за святость очага? И близких
Ты ль оградил от страшного конца?
Я чистые подьемлю к небу руки,
Тебя, твое злодейство проклиная,
Я за святую отомстил природу,
А ты попрал ее. Тут связи нет:
Злодейство — и святейших прав защита, —

заявляет ему возмущенный Телль. Омерзение вызывает жалкая фигура герцога. Вечным позором покрыто его имя. Телль удаляет из дома жену и детей, чтобы их не осквернила тень убийцы, воздух, которым он дышит. Чем грязнее, ужаснее предстает перед нами преступление этого царственного отпрыска, совершенное ради корыстных целей, тем чище, благороднее, священнее кажется подвиг народного мстителя Вильгельма Телля, вступившегося за поправные права человека.

Такова пьеса Шиллера. Подготовительная работа к ней длилась целый год (1802—1803). Гете вспоминал спустя пятнадцать лет о работе Шиллера: «Он сплошь увешал стены своей комнаты всевозможными картинами Швейцарии. Затем он начал читать описания страны, пока досконально не познакомился со всеми дорогами и тропинками места действия».

**Лирика
Шиллера**

Шиллер был по преимуществу драматургом. В области драмы талант его проявился с наибольшей силой. Но, кроме того, значительную часть его литературного наследия составляет лирика. Несколько стихотворений он напечатал, еще будучи в стенах военной академии. Вскоре после «Разбойников» был опубликован сборник «Антология на 1782 год», в котором более шестидесяти стихов принадлежат перу Шиллера. Это стихи философские и политические: «Дурные монархи», «Спиноза», «Руссо» и др.

Молодой поэт славит идею бунта, политического протеста, он угрожает тиранам:

...страшитесь силы песнопенья!
Пурпур ваш пробив, пронзит стрела отмщенья
Сердце королей! ¹

Особенно прекрасно его стихотворение «Руссо». Шиллер глубоко сочувствует французскому просветителю. Он приравнивает его гибель к гибели казненного древнегреческого философа Сократа. Руссо пал, как пишет Шиллер, от рук рабов Христа за благородное желание сделать их людьми.

В 1785 году поэт написал знаменитые стихи «К радости». Это патетический гимн во славу жизни. Мир прекрасен. Долой несправедливость и зло! Пусть люди без различия рас и племен соединятся в братской дружбе и радость, светлая, жизнетворящая, воцарится на земле.

Обнимитесь, миллионы!
В поцелуе слейся, свет! ² —

призывает поэт. Стихи «К радости» были положены на музыку великим Бетховеном (хор в финале Девятой симфонии).

В последующих стихотворениях (вплоть до 1795 года) Шиллер развивает идею эстетического воспитания людей. «Поэзия жизни», «Власть песни», «Пегас в ярме» и другие прославляют красоту, способную, по философии поэта, нравственно оздоровить человечество. Иногда в стихах этого периода звучат печальные нотки:

Возлети в державу идеала,
Сбросив жизни душной гнет! ³

Поэт говорит о силе искусства, ниспровергающего ложь, приводящего в трепет земных владык:

Земная мощь простерта ниц,
Смолкают суетные клики,
Все маски упадают с лиц,
И дышит истина живая,
Творенья лжи ниспровергая. ⁴

¹ «Дурные монархи», перевод Л. Остроумова.

² Перевод М. Лозинского.

³ «Идеал и жизнь», перевод В. Левика.

⁴ «Власть песни», перевод А. Коцеткова.

Всемирной известностью пользуются баллады Шиллера, написанные им в 1797—1798 гг.: «Кубок», «Перчатка», «Поликратов перстень», «Ивиковы журавли», «Порука» и другие, созданные на основе народных легенд. Простота и задушевность речи, драматизм повествования, живописность подкупают читателя. Красота подвига прославляется в балладе «Кубок». Рисуя с глубокой симпатией отважного юношу, погибшего в морской пучине, поэт противопоставляет ему капризного, своенравного короля, из пустой прихоти обрекающего юношу на смерть. В балладе «Перчатка» бездушная светская красавица ради мелкого тщеславия посылает на явную гибель преданного ей рыцаря. В балладе «Поликратов перстень» звучит грозное пророчество гордым и счастливым тиранам:

Страшись! Судьба очарованьем
Тебя к гибели влечет!¹

Тема мести, народного гнева звучит и в балладе «Ивиковы журавли»:

Блажен, кто незнаком с виною,
Кто чист младенчески душою!
Мы не дерзнем ему вослед!
Ему чужда дорога бед.
Но вам, убийцы, горе, горе!
Как тень, за вами всюду мы,
С грозой мщения во взоре,
Ужасные созданья тьмы.

Шиллер был великим гуманистом, пусть несколько мечтательным и романтичным, с прекраснородушной верой в силу красоты и добра, но незапятнанная, кристальная чистота его нравственных принципов покорила не одно поколение истинных революционеров, шедших на смерть ради свершения идеалов гуманизма, правды и добра.

«В поэзии Шиллера вы преклонитесь с любовью и благоговением перед трибуном человечества, провозвестником гуманности, страстным поклонником всего высокого и нравственно прекрасного»², — писал Белинский.

Герцен назвал Шиллера «поэтом благородных порывов»; он писал о нем: «Шиллер! Благословляю тебя, тебе обязан я святыми минутами начальной юности!.. Однажды, взяв Шиллера в руки, я не покидал его, и теперь, в грустные минуты, его чистая песнь врачует меня»³.

¹ Перевод В. Жуковского.

² В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. III, ОГИЗ, М., 1948, стр. 384.

³ А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. I, 1950, стр. 278.

Гете

(1749—1832)

Детство и юность Гете

Иоганн Вольфганг Гете родился 28 августа 1749 года в обеспеченной бюргерской семье, в городе Франкфурте-на-Майне. Дед его со стороны матери занимал видное положение в городе. Дед со стороны отца был сыном ремесленника. Отец будущего поэта был доктором прав. Детские годы Гете прошли в родном городе, в доме у Оленьего оврага, в постоянных усиленных занятиях под надзором отца и домашних учителей.

В доме царил порядок и покой. Луначарский так вспоминал о том впечатлении, какое на него произвело посещение этого дома: «Я не смогу забыть впечатления изумительного уюта, которое я получил при посещении дома Гете во Франкфурте. Еще до сих пор от этих комнат, обстановки веет довольством, какой-то закругленной законченностью, где ничто не говорит об избытке и роскоши, но нет никаких следов или намеков на бедность, где перед нами предстает именно буржуазная домовитость крепкого среднего буржуа, патриция по месту, которое он занимает в городе, но ничем не напоминающая алчного беспокойства крупного капитала и его безвкусную роскошь парвеню»¹.

Шестнадцатилетний Гете покидает Франкфурт-на-Майне и едет в Лейпциг слушать лекции в университете. Учится он без большого увлечения. Веселый, беспечный, он не склонен был серьезно относиться к тогдашней университетской науке. Несколько позднее портрет Гете нарисовал Гердер. «Это премиальный, преталантливый молодой человек, но слишком легкомысленный».

Гете рано начал писать. Стихи, написанные им в Лейпциге, выдержаны в духе модной тогда поэзии изящного и затейливого рококо. В них преобладали анакреонтические мотивы.

Любовь здесь воспевается в легкой, шутиливой форме:

За милой я пустился вслед
В лесную глубину
И обнял вдруг — и что ж в ответ?
«Смотри, — кричать начну!» —
«Так знай! — вскричал я. — Станет нем,
Кто преградит нам путь!»
Она ж: «Молчи! Кричать зачем?
Услышит кто-нибудь». ²

¹ Гете, Собрание сочинений в тринадцати томах, т. I, Гослитиздат, 1932. Вступительная статья А. В. Луначарского «Вольфганг Гете», стр. XXXIII.

² Перевод А. Кочеткова.

Гете не оформился еще ни как поэт, ни как человек. Однако мастерство будущего гения чувствуется и здесь, в этих ранних стихах, полных радости, света, веселой шутки.

В 1769 году Гете заболел и вынужден был уехать домой, не окончив университета. Более года проводит он в постели, читая Библию, которая навеивает на него временами мрачные мысли. Однако эти настроения мимолетны. В 1770 году, оправившись от болезни, он едет в Страсбург. Талант его окреп, в его стихах теперь глубокие мысли, большие чувства. Сохранилось письмо одного врача по имени Мецгер, который сообщал следующее о Гете: «Тут есть студент по имени Гете, из Франкфурта. Он выступил с докладом об Иисусе и стал утверждать, что Иисус Христос вовсе не был основателем религии, что она явилась плодом деятельности многих мудрецов, которые воспользовались этим псевдонимом. Он утверждал также, что христианская религия есть только очень разумное политическое учреждение. К счастью, ему запретили печатать это сочинение».

Гете изучает философию Спинозы и становится его последователем. Материалистическое учение великого мыслителя предшествующего столетия чрезвычайно благотворно повлияло на формирование мировоззрения поэта.

Впоследствии в автобиографическом сочинении «Поэзия и правда» Гете писал: «Мыслитель, который подействовал на меня так решительно и которому было суждено иметь такое большое влияние на весь мой умственный склад, был Спиноза. Напрасно ища во всем окружающем мире воспитательных средств, подходящих для моей странной природы, я наконец наткнулся на «этику» этого автора. Что я вычитал из этого сочинения, какие вложил в него при чтении собственные мысли, об этом мне трудно дать точный ответ, достаточно сказать, что я нашел здесь успокоение для своих страстей, и мне показалось, что передо мной открывается великий и свободный вид на умственный и нравственный мир».

Гете интересуется в это время различными религиями и их происхождением. Он читает книгу

„Магомет“

Ганье «Жизнь Магомета» (1732) и задумывает написать о Магомете драму. Однако замысел свой он не осуществил. Остались лишь фрагменты его юношеских начинаний. Отрывки, напечатанные уже после смерти поэта (1846), глубоки по своему философскому содержанию. Магомет в изображении Гете — философ типа Спинозы. В его словах звучат мысли Спинозы:

Г а л и м а¹. Ты здесь один среди поля, где так часты ночные нападения разбойников?

¹ Мать Магомета.

Магомед. Я был не один. Ко мне ласково приблизился господь, мой бог.

Галима. Ты его видел?

Магомед. А ты его не видишь? У каждого тихого ключа, под каждым цветущим деревом встречает он меня в тепле своей любви...

Галима. Где обитель его?

Магомед. Везде.

Той же философией пантеизма проникнуто знаменитое стихотворение Гете «Ганимед», написанное в 1774 году. Миф о Ганимеди, прекрасном мальчике, похищенном Зевсом, осмысливается поэтом как слияние человека с богом-природой. Гимн прекрасной природе, жизни и человеку, сыну природы, поет здесь Гете:

Если б обнять тебя
Этой рукой!
Ах, к твоей груди я
Лег в истоме,
Цветы твои, мурава,
В сердце теснятся мне.
И жажду жгучую
Мне утоляет
Ласковый ветр зари;
С дола туманного
Кличет в любви соловей меня.

(Перевод Д. Недовича.)

Лирика Гете Уместно здесь, несколько забегая вперед, остановиться на лирике поэта. Гете за свою жизнь написал около 1600 стихотворений. Многие из них были подхвачены народом и превратились в народные песни; лучшие композиторы мира слагали для них музыку. Гете чутко прислушивался к голосу народа, к его песням, его речи; он сумел почерпнуть из родника народной поэзии восхитительную прелесть ее формы: припевы, песенную гибкость и мелодичность, выразительную картинность: сравнения, параллелизмы, контрасты. Гете сумел найти, понять и оценить красоту родного языка и довести ее до совершенства. Лирические шедевры Гете: «Лесной царь», «Ночная песнь странника», «Полевая розочка», «Коринфская невеста», песенка Миньоны из «Вильгельма Мейстера» и многие другие — пользуются мировой известностью.

Многое из поэтического наследия Гете нам осталось недоступным, ибо как бы точен перевод ни был, он не может сохранить обаяние оригинала. Однако русский читатель может иметь представление о красоте и богатстве лирики Гете по некоторым классическим переводам, которые сделали русские поэты. Таковы «Горные вершины» в переводе Лермонтова, «Лесной царь» в переводе Жуковского, «Коринфская невеста» в переводе А. К. Толстого.

Лирика Гете жизнерадостна и жизнелюбива. В ней содержится редкое и ценнейшее чувство понимания красоты природы и человека. Человек с его интимными чувствами и природа, которая живет, благоухает, цветет всеми красками жизни, — вот два главных героя лирики Гете. Приводим отзыв Генриха Гейне о стихах Гете, вошедших в сборник «Западно-восточный диван»: «Волшебнейшее чувство наслаждения жизнью вложил Гете в эти стихи, и они так легки, так блаженны, так похожи на дыхание, так воздушны, что удивляешься, как нечто подобное мыслимо на немецком языке»¹.

Стихи Гете всегда являлись откликом на то или иное событие его жизни, поэтому столько волнения и непосредственного чувства вложено в них. Гете полагал, что лирические стихи вне зависимости от жизни поэта писать нельзя, иначе это будут холодные и отвлеченные рассуждения в стихах. «Свет велик и богат, а жизнь столь многообразна, что в поводах к стихотворениям недостатка не будет. Но все стихотворения должны быть написаны „по поводу“ (на случай), то есть действительность должна дать к тому повод и материал. Отдельный случай становится общим и поэтическим именно потому, что он обрабатывается поэтом. Все мои стихи — стихотворения по поводу (на случай), они возбуждены действительностью и потому имеют под собой почву, стихотворения с ветру я не ставлю ни во что»², — говорил Гете.

В 1773 г. Гете пишет философскую драму «Прометей». Она немногословна, но мысли, заключенные в ней, глубоки и примечательны. Гете ставит политическую проблему борьбы с тиранией. Прометей не подчиняется Зевсу, он противник рабства. Он гордо отвечает Меркурию, что не подчинится богам. Даже когда боги пожелали поделиться с Прометеем своей властью, он отказывается. Гете сочувствует этому бунтарю. Богиня Минерва (Мудрость) на стороне Прометея.

Отца я чту, тебя же,
О Прометей, люблю я,³ —

говорит Минерва.

Все симпатии Гете на стороне Прометея. Он мудр, благороден, он друг людей. Он учит их труду. А Юпитер (Зевс) жесток. С презрением говорит верховный бог о людях:

Рабов моих громаду
Сей род червей умножит.

¹ «Романтическая школа», кн. I.

² «Разговоры с Гете, собранные Эккерманом», ч. I, Спб., 1891, стр. 26.

³ Перевод Вячеслава Иванова.

Гете раскрывает в драме глубочайшую философскую проблему жизни и смерти. В его произведении нет ни тени мистики и пессимизма, оно проникнуто бодрым материалистическим мироощущением. Мир материален и вечен. Человек как существо материальное также вечен.

Пребуду вечно я!
Мы все — пребудем!..

говорит Прометей Минерве.

Кончается драма величественным монологом Прометея¹. Он обращается к небесам. Когда-то, говорит он, я смотрел на мир и думал, что им управляет кто-то свыше. Но нет. Это выдумки. Люди хвалят богов за то, что сами же трудом своим добыли и сотворили:

Ты не все ли сам содеял,
Сердца жар святой?
И ты ж за подвиг свой
Хвалило детски, сердце,
Сонливца в небесах!

Драма не вышла из творческой лаборатории поэта. Широкий круг читателей узнал о ней значительно позднее. Монолог Прометея еще в рукописи был прочитан Лессингом и удостоен высокой оценки великого немецкого просветителя. Одно время рукопись считалась утерянной и была найдена лишь в 1820 году. Гете опубликовал ее в 1830 году.

«Гец фон Берлихинген» Драма «Гец фон Берлихинген», написанная в 1771 году (опубликована в 1773 году), принесла Гете первые лавры. Она сделала его имя широко известным в Германии. Мужественная фигура средневекового революционера вдохновила поэта. «Я воплощаю в драматическую форму историю благороднейшего немца, спасаю от забвения память о прекрасном человеке», — писал Гете о своей работе над драмой.

Это монументальное произведение сделало переворот в художественных вкусах тогдашней Германии. Десятки молодых писателей и поэтов пустились подражать Гете, и появилось множество так называемых «рыцарских драм».

Действие пьесы относится к началу XVI столетия. Гете с большой точностью воспроизвел историческую эпоху, время Великой крестьянской войны.

В Германии в начале XVI столетия, более чем в других странах, возникают и растут революционные чаяния народных ни-

¹ Исследователи полагают, что монолог Прометея был написан Гете как самостоятельное стихотворение в 1774 году и лишь впоследствии включен в драму.

зов, угнетенного крестьянства. Немецкий хлеботорг находился в особенно тяжелых условиях.

«На крестьянина ложилась своею тяжестью вся общественная пирамида: князья, чиновники, дворянство, попы, патриции и бюргеры»¹.

В 1524—1525 годах крестьянское движение выливается во всеобщее восстание — Великую крестьянскую войну, выдвинувшую талантливых руководителей народного движения: Томаса Мюнцера, Франца фон Зиккингена, Геца фон Берлихингена. Последние два выведены в пьесе Гете. Это была наиболее интересная эпоха в истории Германии. И то обстоятельство, что Гете избирает период революционного подъема народных масс, говорит о его настроениях, его политической ориентации. Энгельс писал, что Гете «в драматической форме отдал дань уважения памяти мятежника»².

Обратимся к самой драме. Она написана в годы наибольшего увлечения поэта Шекспиром.

Еще в 1771 году, в статье «Ко дню Шекспира», Гете писал: «Первая же страница Шекспира, которую я прочитал, покорила меня на всю жизнь, а одолев первую его вещь, я стоял как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение» (т. X, стр. 382). Пьеса выполнена в форме шекспировских хроник. Здесь нет пресловутых единств классицистического театра, действие разворачивается свободно, не ограниченное ни рамками времени, ни рамками места. Короткие, быстро сменяющиеся сцены переносят нас из рыцарского замка в городскую ратушу, или в лес, к цыганскому табору, или на веселую крестьянскую свадьбу. Гете показал широкую, многостороннюю картину жизни тогдашней Германии. Пьеса его многолюдна. Здесь представители всех состояний и всех сословий: и рыцарь, и епископ, и император, и крестьянин, и купец. Каждому дан свойственный ему образ мыслей и свойственная ему речь.

Так, например, первая сцена пьесы в трактире заканчивается характерной репликой крестьянина: «Вот бы на князей так ударить, ведь они с нас семь шкур дерут».

Поэт показывает междоусобные распри феодальных князьков Германии, которые ослабляли страну. Император Максимилиан, старый и добрый, но слабовольный правитель, бессилен что-либо сделать, он горюет и скорбит. «Новые распри: они вырастают, как головы гидры!»

Германия, раздираемая междоусобными войнами, предстает перед нами. Здесь горе, нищета народная и жадные феодалы-грабители. Правда, есть среди них честные, благородные рыцари;

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 7, стр. 356.

² Ф. Энгельс, Положение в Германии, К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 562.

они сочувствуют страданиям народным, они хотели бы покоя от постоянных раздоров, хотели бы служить единому государю, объединившему страну. Таков Гец фон Берлихинген. Это старый рубака. Он храбр и обладает огромной физической силой. Его прозвали «Железной рукой», потому что в бою он потерял правую руку и вместо нее теперь носит железную. Тяжело приходится тем, кто встречается с ним на поле брани. Геца любят как мужественного и благородного человека. «Храни его господь. Справедливый вельможа!» — говорят о нем крестьяне. Геца любит молодой и пылкий Франц фон Зиккинген и особенно юный оруженосец Геца, Георг. Георг — воплощение дружеской верности, беззаветного служения долгу. Это один из обаятельных образов пьесы. Действие пьесы разворачивается по нескольким сюжетным линиям. Одна из них — линия Вейслингена и Марии.

Гец захватил в плен одного из приближенных епископа — Вейслингена. Тот, находясь в плену, влюбился в сестру Геца, Марию, чистую, нежную, не способную ни на какую хитрость и корысть девушку. Ее простота, наивность и задушевность подкупают. В ней есть нечто от будущей гетевской Гретхен.

Мария также полюбила пленника своего брата. Вскоре молодые люди помолвлены, и Гец отпускает Вейслингена под честное слово на свободу. Однако тот забывает о данном обещании. Отличительной чертой Вейслингена является слабость воли. Он легко может переходить от любви к равнодушию, быстро менять решения, поддаваться чужому влиянию. Без особого труда удалось епископу возвратить к себе Вейслингена при помощи Адельгейды, женщины редкой красоты, но жестокой и порочной.

Адельгейда сумела покорить Вейслингена; она смеется над его понятиями рыцарского долга, обязанностями, налагаемыми данным словом. «Довольно! Довольно! Рассказывайте это девочкам! Рыцарский долг! Детская игра!» И Вейслинген поддается логике ее суждений. Он в ее руках. Он забывает Марию, свои клятвы, женится на Адельгейде, становится ее рабом. Через некоторое время она жестоко сообщает ему, что не любит его, что ошиблась в нем.

Адельгейда умна и порочна. Она мечтает о большой карьере. Попав ко двору императора, она пленяет юного наследника, будущего Карла V. Вейслинген замечает благосклонность принца к жене, ревнует ее. Адельгейда после одной из сцен ревности решает убить мужа. «Я вынашиваю в своей груди слишком великие замыслы, чтобы ты мог преградить им путь. Карл! Великий, доблестный муж и вместе с тем император! И неужели он окажется тем единственным из мужчин, которого не прельстит моя благосклонность? Нет, Вейслинген, не пытайся помешать мне, иначе ты сойдешь в могилу, а я перешагну через нее».

И Адельгейда убирает со своей дороги ставшего ей помехой мужа. Она воспользовалась любовью к себе мальчика-пажа Франца, оруженосца Вейслингена, и без колебаний ввела его в свою спальню. С ним она посылает яд мужу.

Вейслинген отравлен. Он умирает, подписывая смертный приговор схваченному и брошенному в тюрьму Гецу. Они были друзьями, теперь они враги. К умирающему Вейслингену приходит Мария просить о помиловании брата. Мария уже замужем. Ее полюбил смелый и благородный рыцарь Франц фон Зиккинген. Она давно смирилась со своей судьбой и стала доброй женой Франца. Но вот теперь, войдя к Вейслингену, она почувствовала, как уснувшая любовь снова пробудилась в ней. Последние минуты проводит с ней Вейслинген. Он знает, что отравлен. Мальчик-паж признался ему. Вейслинген рвет смертный приговор Гецу. Он понял, что испортил, исковеркал свою жизнь, что пошел по неправильному пути, и страдает. «Зачем пришла ты? Чтоб пробудить все уснувшие воспоминания о грехах моих? Оставь меня, оставь меня, дай мне умереть!» — говорит он Марии.

В пьесу введена романтическая сцена тайного судилища над Адельгейдой.

В мрачном зале судьи в масках произносят страшный приговор над преступницей: «Умереть должна она! Умереть двойной и горькой смертью. Пусть дважды искупит — через нож и петлю — двойное злодеяние. Возденьте руки и призовите на нее гибель! Горе! Горе! Предана в руки мстителю!» Так заканчивается эта линия пьесы.

Вернемся к Гецу. Когда разразилась крестьянская война, к нему обратились крестьяне с просьбой возглавить их восстание. Гец колеблется. Он недоволен тем, что восстание привело к массовым грабёжам, сожжению городов, бессмысленным убийствам. Крестьяне грозят разрушить его замок, если Гец откажется присоединиться к ним, и обещают отказаться от грабёжей и разрушений, если он возьмет на себя руководство восстанием. Гец соглашается. Но анархические элементы нарушают планы восставших, они влекут толпу к грабёжам и насилию, к сожжению города Вейнсберга.

Восстание подавлено. Верный оруженосец Геца погиб. Сам Гец умирает в тюрьме от ран. Перед смертью он, узнав о гибели своих товарищей, восклицает: «Умри, Гец. Ты пережил самого себя. Ты пережил благороднейших!»

Гец, возглавивший восстание, сделал это поневоле, под прямой угрозой. Он боится решительных действий восставших. Когда он находится в тюрьме, его больше гнетет не то, что восстание подавлено и что он и его друзья должны погибнуть, его гнетут другие чувства. Он полагает, что потерял свое доброе имя. Кровопролитие и насилие, неизбежные во время социаль-

ных смятений, проявившиеся и здесь, пугали Гете. И все же его драма и образ героя имели для того времени революционное звучание.

Символически звучат последние слова умирающего Геца: «Небесный воздух! Свобода! Свобода!»

Свобода — великое слово, окрасившее в цвет революции драму Гете. Гете осуждает век, не принявший такого человека, как Гец.

«Благородный муж! Благородный муж! Горе веку, отвергнувшему тебя!» Гете обращается к своей современности, как бы стремясь возродить революционную традицию прошлого: «Горе потомству, если оно тебя не оценит!»

«Страдания юного Вертера» В 1774 году, находясь в Вецларе, Гете познакомился с Шарлоттой Буф, невестой своего друга Кестнера. Поэт чувствовал влечение к девушке, но удалился, не желая разбивать союза молодых людей. Шарлотта вышла замуж за Кестнера. Там же, в Вецларе, покончил жизнь самоубийством от несчастной любви секретарь посольства. Все это натолкнуло Гете на мысль написать роман. Таков был повод к созданию «Вертера».

Роман изложен в форме писем, что весьма соответствует содержанию его, раскрытию жизни сердца, логики чувств и переживаний. Перед нами лирика в прозе, лирика в виде большого романа.

Вертер — молодой талантливый и образованный человек, сын, очевидно, довольно состоятельных родителей, но не принадлежащий к дворянству. Он бюргер по происхождению. Автор не сообщает ничего о его родителях, кроме некоторых упоминаний о матери Вертера.

Вертер хорошо владеет пером, а также занимается живописью и скульптурой. Молодого человека недолюбливает местная знать, завидуя его талантам, которые, как думается ей, даны ему не по праву. Местную знать бесят также независимые взгляды Вертера, его равнодушие и подчас пренебрежительное отношение к титулам аристократов. Вертер в своих письмах сопровождает весьма нелестными эпитетами имена титулованных особ. Так, однажды он сообщает своему другу: «Эта порода людей мне от всей души противна».

Гете очень скупо говорит о внешней обстановке, окружающей Вертера. Все его внимание обращено на духовный мир молодого героя. Вначале в письмах Вертера раскрываются его вкусы, привычки, взгляды. Вертер чувствителен, несколько сентиментален. Первые письма юноши раскрывают светлую гармонию, которая царит в его сердце. Он счастлив, он любит жизнь. Это особенно важно отметить сравнительно с последними его письмами. «Душа моя озарена неземной радостью, как эти чудесные утра, которыми я люблюсь от всего сердца», — пишет он

своему другу Вильгельму. Вертер любит природу до самозабвения: «Когда вокруг от милой моей долины поднимается пар, и полдневное солнце стоит над непроницаемой чащей темного леса, и лишь редкий луч проскальзывает в его святая святых, а я лежу в высокой траве у быстрого ручья и, прильнув к земле, вижу тысячи всевозможных былинки, и чувствую, что близок моему сердцу крошечный мирок, что снует между стебельками... когда взор мой туманится в вечном блаженстве и все вокруг меня и небо надо мной запечатлены в моей душе, точно образ возлюбленной, — тогда, дорогой друг, меня часто томит мысль! Ох! Как бы выразить, как бы вдохнуть в рисунок то, что так полно, так трепетно живет во мне»¹. Эти же мотивы звучат и в «Ганимеде», и в «Магомете» Гете.

Вертер носит с собой томик поэм Гомера и на лоне природы читает и перечитывает их. Он восхищается наивным мирозерцанием, безыскусственной простотой и непосредственностью чувств великого поэта.

Увлекается Вертер и песнями Оссиана. Знаменитые подделки Макферсона облетели тогда всю Европу. Современные чувства и мысли, вложенные талантливым мистификатором в стародавние легенды и образы, особенно сильно волновали сердца читателей.

Любопытно, что если в первых письмах Вертера, когда он счастлив и наслаждается покоем, он читает Гомера, то в последних письмах, когда он мрачен, когда уныние и мысли о смерти приходят ему на ум, он от Гомера переходит к Оссиану. Трагический пафос песен Оссиана импонирует его болезненному настроению.

Вертер много наблюдает. Он ведет жизнь созерцательную. Наблюдения влекут за собой глубокие размышления. Вот его мысли о жизни большей части людей: «Удел рода человеческого повсюду один! В большинстве своем люди трудятся почти без устали, лишь бы прожить, а если остается у них немножко свободы, они до того пугаются ее, что ищут, каким бы способом от нее избавиться. Вот оно — назначение человека!»

В этих словах звучит, бесспорно, скорбь о тяжелом, приниженом состоянии людей, которые задавлены изнурительным трудом и бедностью до того, что перестают понимать и ценить высшие стороны жизни и свое высокое назначение.

Вертер придерживается эстетических теорий, увлекавших тогда Гете, который вслед за Лессингом отрицал классицизм с его регламентацией искусства и призывал к свободе творчества, к свободному следованию природе. «Она одна неисчерпаемо богата, она одна создает большого художника», —

¹ Иоганн Вольфганг Гете, Избранные произведения, Гослитиздат, М., 1950, стр. 534.

пишет Вертер. Здесь эстетические взгляды Гете переплетаются с его философией пантеизма.

Верный последователь Руссо, Вертер любит простых людей, живущих на лоне природы, любит он также и детей, просто-душно следующих велению своего сердца. Он общается с крестьянами, с крестьянскими детьми и находит в этом большую радость для себя.

Вертер, подобно штюрмерам, протестует против филистерского понимания жизни, против строго регламентированного уклада быта, за который ратовали филистеры. «Ах вы, разумники! — с улыбкой произнес я. — Страсть! Опьянение! Помешательство! А вы, благородные люди, стоите невозмутимо и безучастно в стороне и хулите пьяниц, презираете безумцев и проходите мимо, подобно священнику, и, подобно фарисею, благодарите бога, что он не создал вас подобным одному из них. Я не раз бывал пьян, страсти мои всегда были на грани безумия, и я не раскаиваюсь ни в том, ни в другом, ибо в меру своего разумения я постиг то, почему всех выдающихся людей, совершивших нечто великое, нечто с виду непостижимое, издавна объявляют пьяными и помешанными. Но и в обыденной жизни несносно слышать, как вслед всякому, что отважился на мало-мальски смелый, честный, непредусмотренный поступок, непременно кричат: «Да он пьян! Да он рехнулся! Стыдитесь, вы, трезвые люди, стыдитесь, мудрецы!»

Подобно штюрмерам, Вертер — противник рационализма и противопоставляет рассудку чувство и страсть. «Человек всегда остается человеком, и та крупица разума, которой он, быть может, владеет, почти или вовсе не имеет значения, когда свирепствует страсть и ему становится тесно в рамках человеческой природы», — рассуждает он.

В литературе были попытки отождествить Гете с его героем, Вертером. Однако поэт в своем романе изображал не самого себя (хотя, как было уже сказано, некоторые автобиографические черты нашли здесь отражение), а настроения и чувства, типичные для молодежи его времени. В Вертере он изобразил тех молодых людей Германии, которые были недовольны существующим положением, которые искали нового, но не имели ни четких принципов и ясных идей, ни достаточной воли, чтобы их осуществить.

Роман «Страдания юного Вертера» композиционно можно разделить на три части: знакомство Вертера с Шарлоттой, служба в посольстве и возвращение Вертера к Шарлотте.

Однажды Вертер на деревенском празднике встретил молодую, красивую девушку Шарлотту. Она была старшая в доме. Мать ее умерла, и Шарлотта стала хозяйкой в доме, занятой заботами о большой семье. Это была весьма серьезная девушка с твердыми нравственными принципами, несколько рассудоч-

ная и добродетельная. Вертер полюбил ее, хотя Шарлотта была уже помолвлена и вскоре должна была выйти замуж за другого.

Вертер часто бывал в доме Шарлотты, его полюбили все домочадцы, и сама девушка привязалась к нему. Вскоре приехал жених Шарлотты, Альберт, весьма серьезный молодой человек, вполне деловой, несколько сухой. Натура Вертера была ему непонятна. Однако он всегда охотно встречался с ним, зная, что это приятно его невесте.

Вертер страдал, но, в сущности, сам не знал, что он хотел, чего добивался. Он уезжает, поступает на дипломатическую службу. Лотта выходит замуж.

Недолго Вертер был дипломатом. Однажды он задержался в доме знакомого аристократа графа Б. Стали собираться титулованные гости, которые на Вертера смотрели довольно косо, недоброльные тем, что он, человек иного круга, находится в их среде. Кончилось тем, что граф отозвал его в сторону и, извиняясь, указал на это обстоятельство. Вертер вынужден был удалиться. На другой день весь город говорил об изгнании молодого «гордеца» из аристократического дома. Слухи дошли до Вертера. Возмущенный, он подал в отставку и уехал из города.

Юноша снова встречается с Лоттой, часто бывает у нее, не в силах дня пробыть, не повидав любимой. Его поведение уже начинает обращать на себя внимание. Альберт высказал Шарлотте свое неудовольствие и предложил дать понять Вертеру, что нужно прекратить компрометирующие их посещения. Шарлотта ничего не ответила и этим вселила некоторые подозрения. Вертер понимал недопустимость своего поведения, но ничего не мог поделать с собой.

Настроение его становится все более и более подавленным. Если первые страницы романа полны солнца и радости, то в последних сгущаются тени, уныние и тоска овладевают героем, разворачиваются трагические события. Когда-то Вертер познакомился с молодой крестьянкой и ее двумя детьми. Младшему он часто приносил гостинцы. Теперь он узнает, что мальчик умер. Вертер раньше беседовал с красивым деревенским парнем, который с дрожью в голосе благоговейно рассказывал о достоинствах своей хозяйки. Теперь он узнает, что юноша в ревности убил свою хозяйку.

Как-то Вертер встретил безумного юношу, который все твердил о днях счастья. Вертер спросил у матери сумасшедшего, что за дни счастья, о которых так сожалеет он. «Это дни, когда буйно помешанный находился в доме умалишенных», — ответила мать. «Вот оно счастье, оно — в безумии», — мрачно думает Вертер.

Так Гете подготавливает читателя к печальной развязке романа.

Однажды Вертер застал Лотту одну. Он прочитал ей песни Оссиана, овеянные скорбными и несколько мистическими

настроениями. Это импонировало и чувствам Лотты, и чувствам Вертера. Впервые состоялось признание в любви. Лотта уговаривает юношу уйти, найти другую женщину, забыть ее, стать мужчиной, взять себя в руки. (В глубине души она хотела бы, чтобы он остался около нее.)

На другой день Вертер присылает слугу с запиской к Альберту, просит одолжить ему пистолеты. Шарлотта подала их слуге, отряхнув с них пыль. Вертер, узнав, что пистолеты были даны самой Лоттой, видит в этом предначертание судьбы, он целует пистолеты. Ночью он застрелился.

«Бутылка вина была едва начата, на столе лежала раскрытой «Эмилия Галотти», — так кончается роман Гете.

Перед нами трагедия безволия. Вертер не способен бороться. При малейшем препятствии он отстраняется. Он мог бы обрести счастье, жениться на Лотте, когда та была еще девушкой. Но не сделал для этого ни одного усилия. Он предоставлял течению жизни вести его.

Вертер не борец. Единственно смелое и решительное действие, какое он способен был совершить, это самоубийство.

Лессинг осудил характер Вертера и условия, породившие такой характер. «Производить таких мелко-великих, презренно-милых оригиналов было предоставлено только нашему новоевропейскому воспитанию», — писал он.

Великолепными достоинствами обладает проза Гете — ясная, точная, живописная и мелодичная. Генрих Гейне в цитированной уже статье с присущим ему красноречием и образностью отзывается о ней: «Эта проза прозрачна, как зеленое море, когда ясный полдень и тишина и можно ясно увидеть лежащие в его глубине утонувшие города с их исчезнувшими сокровищами, а иногда эта проза полна такой магической силы, такого прозрения, что подобна небу в вечерний час сумерек, и большие гетевские мысли выступают на нем чистые и золотые, как звезды».

Прозанческое наследие Гете огромно. Он написал двадцать книг «Поэзии и правды», три романа: «Вертер», «Избирательное родство», «Вильгельм Мейстер» («Годы учения» и «Годы странствий»), а также «Итальянское путешествие», «Письма из Швейцарии», дневники, очерки, многочисленные статьи о литературе, искусстве и по различным вопросам науки. Сохранилось пятнадцать тысяч писем Гете.

Жизнь Гете в Веймаре

В 1775 году Гете переехал в город Веймар. Его пригласил саксен-веймарский герцог Карл Август, недалекий, но добрый человек, как отзывался о нем Гете.

Карл Август тщеславно добивался того, чтобы при его крохотном дворе жили великие люди Германии. В Веймаре действительно собрались выдающиеся писатели: Виланд, Гердер, позднее переехал туда из Иены и Шиллер.

Веймар — маленький, типичный для Германии той поры городок. Русский путешественник Карамзин побывал в нем. Вот что он записал в дневнике: «У городских ворот предложил я караульному сержанту свои вопросы: — Здесь ли Виланд? Здесь ли Гердер? Здесь ли Гете? — Здесь, здесь, здесь, — отвечал караульный. И я велел постильону вести меня в трактир «Слона». Наемный слуга, — пишет далее Карамзин, — был немедленно отправлен мною к Виланду, спросить, дома ли он. — Нет, он во дворце. — Дома ли Гердер? — Нет, он во дворце. — Дома ли Гете? — Нет, он во дворце. — Во дворце, во дворце, — говорил я, передражнивая слугу, взял трость и пошел в сад». «Кроме герцогского дворца, — записывает Карамзин свои впечатления, — не найдешь здесь ни одного огромного дома»¹.

Таков был Веймар времен Гете. Захудалое герцогство с армией, насчитывающей немногим более 300 человек.

Гете до конца жизни был при дворе герцога сначала советником, потом министром. Многие современники Гете и последующие поколения порицали его за это, обвиняя в подобострастии к власти имущим. Дело, однако, обстояло сложнее.

«...в нем постоянно происходит, — как писал Энгельс, — борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей его среды внушало отвращение, и осмотрительным сыном франкфуртского патриция, достопочтенным веймарским тайным советником, который видит себя вынужденным заключать с этим убожеством перемирие и приспосабливаться к нему. Так, Гете то колоссально велик, то мелок; то это непокорный, насмешливый, презирующий мир гений, то осторожный, всем довольный, узкий филистер. И Гете был не в силах победить немецкое убожество; напротив, оно побеждает его»².

Отъезд в Италию

Гете, несмотря на внешнее спокойствие, не мог ограничиться окружением двора герцога. Он смутно чувствовал неудовлетворенность. И однажды, в 1786 году, тайно покинул Веймар, уехал в Италию и прожил там два года. Здесь поэт изучает античность, занимается живописью, наслаждается созерцанием памятников старины. Пребывание в Италии оказало большое влияние на Гете-художника. Отныне дух античности, идеал гармонии, умиротворенности будет ощущаться во всех его сочинениях.

В личной жизни поэта произошло важное событие. Однажды, гуляя в веймарском парке, он встретил Христину Вульпнус, молодую девушку из народа. Она стала подругой его жизни. В ней юной, необразованной, но прекрасной, он увидел идеал

¹ Н. М. Карамзин, Избранные сочинения, ч. 2, Спб., 1892, стр. 44—45.

² Ф. Энгельс, Карл Грюн «О Гете с человеческой точки зрения». К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 233.

античной женственности, ей посвятил он свои великолепные «Римские элегии».

Еще до отъезда в Италию Гете начал работать над своими знаменитыми произведениями так называемого классического периода: «Ифигения в Тавриде», «Торквато Тассо», «Эгмонт». По возвращении из Италии он их заканчивает.

Во взглядах Гете на общественные отношения происходят изменения. Настроения отрицания и протеста, которые так сильны в его ранних произведениях, теперь сменяются стремлением осмыслить логику развития человеческого общества, норм и законов человеческого общежития. Часто за этими поисками скрывается попытка примириться с мрачной действительностью.

В мире царствует необходимость, полагает поэт, и с ней нужно считаться. Однако перед самим собой человек должен ставить задачи нравственного совершенствования и стремиться к ясному, спокойному, гармоническому мирозерцанию.

Будь, человек,
Чист, милостив, добр!
Неустанно делай
И пользу, и право...¹—

призывает Гете.

«Эгмонт» Над исторической драмой «Эгмонт» Гете работал много лет. В драме показана эпоха испанского владычества в Нидерландах, борьба народа против гнета иноземцев, жестокая и коварная политика герцога Альбы, наместника испанского короля, казнь в Брюсселе Эгмонта (1568).

Эгмонт — храбрый воин, честный, прямодушный человек. Он вовсе не вождь народного восстания и не мыслит стать им. Он любит жизнь, мало задумывается о печалях мира, предпочитая беззаботно искать радости и наслаждения. «Если я весел, ко всему отношусь легко, на все отзываюсь мгновенно, то это мое счастье, и я его не отдам за безопасность склепа» — говорит он о себе. Скорее принц Оранский, второй персонаж пьесы, осторожный, предусмотрительный политик, умеющий предугадать события, способен возглавить народное выступление против испанского засилья.

Эгмонта любят простолюдины, народ. Для них он свой, в отличие от ненавистных иностранцев. Он простодушен и беззаботен, он общителен и не горд, в нем видят черты национального характера. Эгмонт понимает, что ничем еще не заслужил любви народа. «О, если бы я хоть что-нибудь сделал для него!

¹ «Божественное». Гете печатал это стихотворение и под названием «Человек». Перевод Д. Недовича.

Если бы мог что-нибудь сделать! Но ему просто хочется меня любить!» — говорит он.

Только в последнем акте захваченный в ловушку Эгмонт высказывает герцогу Альбе свои политические суждения.

Перед нами предстает глубокий политический мыслитель, республиканец, отстаивающий народные права, лоборник национальной независимости. «Король решился на то, на что ни один государь не должен был бы решиться. Он хочет сломить, подавить, обессилить мощь народа, его дух, его самоуважение лишь для того, чтобы удобнее им управлять! Он хочет вытравить глубочайшее зерно его самобытности», — смело говорит Эгмонт о тирании испанского короля его жестокому наместнику.

Однако и здесь Эгмонт высказывает свои мысли не как политический деятель, а как частный человек. Он думает, что ведет с Альбой лишь политический диспут, не более. Только в тюрьме он окончательно прозревает, но поздно: он должен сложить голову на плахе для устрашения бунтующего народа.

Сам образ Эгмонта заключает в себе философию жизни, как понимал ее Гете. Раскрывая перед читателем и зрителем мироощущение Эгмонта, Гете как бы говорил: вот таким должен быть человек, он должен любить жизнь, как беспечный, беззаботный, веселый Эгмонт. Он должен уметь делать ее прекрасной, как это умел делать Эгмонт, словом, он должен быть счастливым, как Эгмонт. В чем же, однако, заключается счастье, которым так обильно пользовался герой драмы Гете? Оно — в нравственной удовлетворенности, оно — в сознании правоты своих поступков. Эгмонт никогда не кривил душой, был честен, смел, правдив, не совершал ничего противного совести и своему пониманию долга. Поэтому даже смерть он приемлет легко. «Каждый день был для меня радостью, каждый день я рвался исполнить свой долг, как подсказывала мне совесть... Я кончаю жить, но я жил», — говорит Эгмонт перед казнью.

«Торквато
Тассо»

Драма «Торквато Тассо» написана за несколько недель до революции 1789 года и знаменательна для автора в автобиографическом отношении.

Гете работал над ней много лет. Однажды он признался своему секретарю Эккерману: «Я знал жизнь Тассо и знал самого себя; когда я стал сопоставлять эти две фигуры, у меня возник образ моего Тассо. Двор, жизненное положение, любовные отношения были в Веймаре во многом такие же, как в Ферраре».

Торквато Тассо (1544—1594) — гениальный итальянский поэт, затравленный церковью, доведенный ею до умопомешательства. Трагедия Тассо — трагедия многих деятелей Возрождения: Джордано Бруно, Томаса Мора, Михаила Сервета и других. Костер, топор палача, самоубийство, сумасшествие — вот к чему толкала всемогущая тогда церковь и феодальная

реакция лучших сынов человечества. Тассо жил в эпоху реакции, кризиса итальянского гуманизма. Он не смог найти в себе достаточно мужества, чтобы твердо встретить несчастье.

О его упомошательстве сложили легенду. Говорили, что он влюбился в Элеонору д'Эсте, сестру феррарского герцога Альфонса II. Оскорбленный герцог бросил несчастного поэта в темницу, заживо сгноил его там. Эту легенду взял Гете в основу своей драмы. Гете сочувствует страданиям итальянского поэта, но несколько не осуждает ни Альфонса II, ни его сестру Элеонору д'Эсте, которые показаны и образованными, и просвещенными людьми.

Тассо сам виновник своих несчастий, он стремился к невозможному. Трагедия Тассо заключалась в том, что он не умел отрекаться, не умел желать лишь возможного.

«Довольно, Тассо! Много есть вещей, доступных только бурному стремлению. Другими же мы можем обладать лишь через умеренность и отречение»¹. Тассо не понял этой мудрости, поэтому он и погиб, по мысли Гете.

Гармония и мера, ясность и стройность, спокойное величие, благородная простота должны отличать человека и руководить всеми его поступками.

**«Вильгельм
Мейстер»**

Двухтомный роман Гете «Вильгельм Мейстер» («Годы учения» и «Годы странствий») представляет собой повествование о формировании личности художника. Человек, наделенный умом и талантом, проходит школу жизни. Страдания и радости, благо и зло встречает он на своем пути, и все оставляет глубокий, неизгладимый след в его сознании. «Все, что приключается с нами, оставляет след, все незаметно способствует нашему развитию», — пишет Гете (VII, 422).

Роман создавался в течение нескольких десятилетий. Около двадцати лет — первая часть (1777—1796), более двадцати лет — вторая (1807—1829).

Герой романа — Вильгельм Мейстер, сын богатого бюргера. Он умен, образован, до самозабвения любит искусство. У него чуткое, отзывчивое сердце, высокое понятие о нравственном долге человека. Вильгельм — натура артистическая, он создан для искусства, чтобы трудиться для него, служить ему. Поэт, по мнению Вильгельма, должен стремиться к высоким идеалам искусства и не опускаться до пошлого ремесленничества, он должен достигать «умения выражать прекрасные чувства и дивные образы человека».

Однако искусство отнюдь не область сладостных развлечений, и поэт не чародей, опьяняющий людей прелестью своих песен. Это благожелательный наставник, это мудрец. «Поэт —

¹ Перевод С. Соловьева.

одновременно учитель, провидец, друг богов и людей», — пишет Гете. Чтобы учить людей, нужно многое познать, «многому научиться самому, нужно надлежащим образом сформировать свою личность. И вот Гете рисует, как отливается в горниле жизни артистическая личность Вильгельма, как, «зачатый в недрах его сердца, вырастает прекрасный цветок мудрости».

Вильгельм — сын бюргера, он не принадлежит по рождению к высшему сословию, и это одно из первых, по мнению Гете, препятствий, мешающих ему оформиться в идеальную личность. «В Германии только дворянину доступно известное общее, я хотел бы сказать, личное развитие. Бюргер может отличиться заслугами и, в крайнем случае, образовать свой ум, но личность его погибает, как бы он ни старался», — говорит Вильгельм и далее признается: «У меня как раз непреодолимое стремление к тому гармоническому развитию своей натуры, в котором мне отказало рождение».

Вильгельм страстно влюбляется в артистку Марианну. Девушка отвечает ему такой же любовью, но в мире, где царствует нужда, не может быть любви идеальной и чистой, любовь становится, как и все, предметом купли и продажи. С этой истиной сталкивается влюбленный юноша. Марианна ради любви к Вильгельму, любви подлинно человеческой, попыталась бороться, отстоять свое право любить и погибла. Неопытный юноша, только еще вступающий в жизнь, полон самых радужных представлений о мире. Гете рисует идиллическую картину мирной беседы Марианны, Вильгельма и старухи служанки Варвары. На столе шампанское, юноша обнимает свою возлюбленную и говорит о поэзии, о своих мечтах, о своем счастье. Он не знает, что Марианну содержит богатый купец, он безгранично верит девушке. Когда все выяснилось, когда погибла искренне полюбившая его Марианна, оставив ему сына, Вильгельм снова встречается со старухой Варварой, чтобы узнать о последних днях своей возлюбленной. Гете с большим художественным тактом раскрывает противоречие между идеальными представлениями о действительности и ее реальным обликом. «Вот так и в тот счастливый вечер я принесла бутылку шампанского, вот так поставила на стол три стакана, а вы принялись занимать нас и убаюкивать невинными детскими историями, как я сейчас хочу просветить и пробудить вас печальными истинами», — говорит старуха.

«— Как не могла ты спасти Марианну? — спрашивает в горе и тоске Вильгельм.

— О, да! — ответила старуха. — Могла ценой голода, нужды, страданий и лишений... ступайте в ваши богатые, знатные дома. Там вы найдете матерей, так и норовящих выскать для милой, небесной девушки самого гнусного человека, лишь бы он был в то же время и самый богатый».

В острых жизненных конфликтах проходят «ученические годы» Вильгельма. Жизнь полна случайностей, но человек должен постичь царствующую в ней необходимость. Разум человека — его опора, его светоч, разум возвышает его до степени высшего существа природы.

«Наш мир соткан из необходимости и случайности. Разум человека становится между тем и другим и умеет над ними торжествовать. Он признает необходимость основой своего бытия; случайности же он умеет отклонять, направлять и использовать. И человек заслуживает титула земного бога лишь тогда, когда разум его стоит крепко и незыблемо. Горе тому, кто смолоду привыкает отыскивать в необходимости какой-то произвол и создает себе из этого даже религию», — пишет Гете (VII, 81).

В чем же смысл жизни человека? В деятельности. Человек приходит на землю, чтобы творить. В этом оправдание его бытия. Без деятельности человек теряет право на существование. Сама природа человека влечет его к деятельности. Безумный арфист, выведенный в романе, избавляется от величайших нравственных мучений, найдя возможность разумно трудиться. В труде человек познает свою ценность, и это приносит ему глубочайшее нравственное удовлетворение. «Всякие сомнения могут быть устранены только деятельностью», — пишет Гете (VII, 348).

Такова философия романа «Годы учения» Мейстера».

Роман полон пространных философских отступлений, десятки страниц посвящены рассуждениям героев о тех или иных проблемах жизни и общественных отношений людей. Наблюдается в романе и элемент символики и романтической фантастики. Так, например, во время первого представления «Гамлета», в котором принимал участие Вильгельм, на сцене появляется таинственная тень короля, оставшаяся загадкой и для самих артистов, исполнявших роли в трагедии Шекспира; Вильгельм не раз встречал неожиданно и всегда удивительно кстати таинственного незнакомца.

Одним из обаятельнейших образов романа является образ Миньоны, олицетворяющей безграничную поэтическую любовь к родине, от которой девочка была насильственно отторгнута. Песни Миньоны, переведенные на многие языки мира, стали достоянием человечества. Не одно поколение поэтов и композиторов находило в них источник вдохновения.

Если в первой части романа в центре внимания автора — проблема нравственного формирования личности, то во второй («Годы странствий») — проблема лучшего общественного устройства, проблема идеальных общественных отношений. Гете излагает несколько социальных утопий. Основная идея их — обеспечение личности гармонического развития и свободного проявления ее дарований. Нет необходимости входить в детали

этих социальных утопий, практически все они невыполнимы. Важно одно: как к личности, так и к обществу Гете применяет требование деятельности. Все общество должно созидать, ни одно мгновение жизни общества не должно проходить без творческого труда. Эта мысль красной нитью проходит через все повествование.

В жизни бойся промедленья,
Жизнь отдай одним трудам! —

поют в книге труженики одной общины.

«В каждое мгновение что-то должно быть сделано» (VII, 418), — пишет Гете в другом месте книги. Поэт обращается к читателям с пламенной проповедью единения, мирной жизни народов, с пламенным призывом к коллективизму. «К чему бы человек ни стремился, за что бы он ни брался, он в одиночку окажется бессильным, общество всегда является высшей потребностью всякого благомыслящего человека».

Гете возражает против такого понимания патриотизма, когда человек лишь от родины ждет благодетельных, а не стремится содействовать ее процветанию. Патриот лишь тот, кто силы и способности свои отдает родине. Люди говорят и повторяют: «Где мне хорошо, там и мое отечество!» Однако эта утешительная сентенция была бы еще более удачно выражена, если бы она гласила: «Где я приношу пользу, там мое отечество!»

Вильгельм Мейстер, пройдя долгий путь жизни, повидав мир и людей самых различных состояний, пришел к тому конечному выводу, что целью бытия человека является практическая деятельность, и обратился к ней, став врачом.

Гете всегда смотрел на искусство как на средство воспитания и нравственного совершенствования людей. Роман его «Вильгельм Мейстер» написан в жанре просветительского философского романа, он несколько дидактичен. Внимание автора более привлечено к раскрытию тех или иных просветительских идей, чем к обрисовке характеров. Характеры в книге подчас играют второстепенную роль, выполняя иллюстративные функции.

Гете работал над «Фаустом» более шестидесяти лет. Образ великого искателя истины взволновал его еще в юности и сопутствовал ему до конца жизни. В студенческие годы в Страсбурге Гете уже обдумывает грандиозные планы воссоздания титанических образов Геца фон Берлихингена и Фауста. В Страсбурге поэт познакомился с Гердером, который был старше его и уже завоевал известность в Германии некоторыми своими произведениями («Критические роши», «Фрагменты»). Гете показал ему первые свои сочинения, лирические стихи, пьесу «Совиновники», но умолчал о планах относительно «Фауста». Он опасался холодных суждений раздражительного Гердера. «Тщательнее всего я таил от него свой интерес к определенным образам,

крепко в меня засевающим и готовым мало-помалу вылиться в поэтической форме. Я говорю о «Гете фон Берлихингене» и «Фаусте». Жизнеописание первого до глубины души захватило меня. Этот суровый, добрый и самоуправный человек, живший в дикие, анархические времена, возбудил во мне живейшее участие. Прославленная кукольная комедия о втором на все лады звучала и звенела во мне. Я тоже странствовал по всем областям знания и уразумел всю тщету его. И я пускался во всевозможные жизненные опыты; они измучили меня и оставляли в душе еще большую неудовлетворенность. Теперь я вынашивал все эти темы, так же как и многое другое, тешил себя ими в часы одиночества, но ничего не записывал», — вспоминал впоследствии Гете в своих автобиографических записках «Поэзия и правда».

Легенда о докторе Фаусте, ученом-чернокнижнике, возникла еще в XVI столетии. Из уст в уста переходили в народе рассказы о невероятных чудесах, которые совершал доктор Фауст, сумевший даже вызвать из небытия прекрасную Елену, воспетую Гомером.

Толки о Фаусте были настолько распространены, что в 1587 году во Франкфурте вышла книга некоего Иоганна Шписа, в которой чернокнижник обвинялся в связях с сатаной. В 1599 году была напечатана вторая книга о Фаусте, принадлежащая перу Видмана. Легенда о Фаусте перекочевала и в другие страны. В 1588 году в Англии предшественник Шекспира Кристофер Марло обработал ее для сцены («Трагическая история доктора Фауста»). В XVII и XVIII веках в Германии распространилось множество лубочных книжек о докторе Фаусте. Средневековый чернокнижник был постоянным героем ярмарочных балаганов и театра кукол. Мечта о человеке, сумевшем разгадать тайны природы и подчинить ее себе, жила в людях с незапамятных времен. Не удивительно, что легенда о докторе Фаусте, неутомимом, смелом, удачливом мудреце, волновала воображение народа. Гете взял эту народную легенду в глубоко философском плане и превратил ее в грандиозную национальную эпопею.

Его произведение написано в форме трагедии. Правда, оно далеко выходит за пределы тех возможностей, какие имеет сцена. Это скорее диалогизированная эпическая поэма, глубочайшая по своему философскому содержанию, многообъемлющая по широте отображения жизни.

Начинается трагедия с «Пролога в театре». Здесь поэт высказывает и свое эстетическое кредо, и кратко и инсказательно намекает на то, по какому пути пойдет повествование. В беседе директора, поэта и комического актера, в их различных толкованиях того, что должно быть показано на сцене, нет непримиримых противоречий; все трое как бы дополняют друг друга, и в их суждениях о целях и сущности искус-

**«Пролог
в театре» —
эстетические
взгляды Гете**

ства читатель узнает глубокую и ясную мысль великого создателя «Фауста». Поэт отстаивает высокое предназначение искусства. Не мишурный блеск, который может обмануть неискушенные глаза лишь на мгновение, а красота совершенная, истинная, явившаяся воплощением многолетних дум художника, — вот что должно быть заложено в создании искусства. И тогда творение поэта станет достоянием веков, предметом восхищения потомков. Комический актер оспаривает мнение поэта: «Потомство! Вот о чем мне речи надоели!» И доводы его имеют основание. Что это за искусство, если оно обращено к потомкам и полно презрения к современникам?

Что если б для него — потомства — в самом деле
И я бы перестал смешить честной народ? ¹ —

рассуждает комик. Намек Гете ясен: искусство, «мощь человечества, живущая в поэте», умение «единичное искусно обобщать», не должно проходить мимо современников; к ним, к их сердцу и уму обращается оно, а через них — и к потомкам, чтобы жить в веках. Комический актер зовет поэта в жизнь, он призывает его смелее черпать из жизни события, конфликты и чувства. Пусть узнает зритель свое, пережитое в прекрасной фантазии поэта:

Всяк испытал, конечно, чувства эти,
Но редкий знает, сколько в них чудес!

Такова задача поэта: показать читателю, зрителю красоту его же собственных чувств. Произведение должно быть широким и многообъемлющим, чтобы каждый нашел в нем нечто созвучное себе.

Цвет юности идет сюда, мечтая,
Что откровенье в пьесе он найдет,
И нежных душ чувствительная стая
Меланхоличной пищи сердцу ждет;
В одном одну мечту, в другом другую будит
Рассказ искусный ваш, и каждый зритель будет,
Ручаюсь, вашей пьесой восхищен:
Что в сердце у него, то в пьесе видит он!

Эстетические принципы Гете исполнены глубочайшей человечности. Перед нами не олимпийский бог, с высоты взирающий на заблуждения человечества, каким его часто представляли критики, а поэт с мыслями и чувствами, созвучными миллионам. Он, как и его герой, много искал и заблуждался, но всегда «стремленьем к истине кипел».

¹ Цитаты из «Фауста» даны по переводу Н. А. Холодковского (Гете, Собрание сочинений, т. V).

В тумане мир передо мною
Скрывался; жадною рукою
Повсюду я цветы срывал
И в каждой почке чуда ждал, —

говорит о себе в прологе к «Фаусту» поэт. Стремление к истине — вот что вдохновляет Фауста, и в его поисках и заблуждениях — весь смысл великого произведения Гете. Перед нами развернется широкая картина жизни человечества в глубоком философском обобщении. В прологе директор театра требует от поэта:

Весь мир на сцену поместите,
Людей и тварей пышный ряд —
И через землю с неба в ад
Вы мерной поступью пройдите!

Гигантские философские проблемы, волновавшие людей в течение веков, запечатленные в искусстве, в истории идей и культуры, предстают в эпическом повествовании Гете. Не все здесь просто и ясно с первого взгляда. Мысли читателя предстоит большая работа. В эпических образах, в аллегорическом иносказании, в бытовой картине, нарисованной смело и ярко, присутствует большая, глубокая, неумирающая идея автора.

Произведение Гете, эпическое по тону, образам, широте охвата действительности, вместе с тем вдохновенно-лирично. Здесь

...порывы и стремленья,
Блаженство скорби, мощь любви
И жгучей ненависти равнение.

В немногих страницах вступления к «Фаусту» («Пролог в театре») Гете начертал величественную программу своего произведения.

«Пролог на небесах» — тема и основная идея произведения Во втором вступлении («Пролог на небесах») поэт обращается непосредственно к избранной теме. Здесь ключ ко всему произведению. Отсюда исходит основная идея, здесь ставится проблема. Чтобы узнать, как она разрешится, нам еще придется много постранствовать вместе с Фаустом и Мефистофелем. Перед нами бог, архангелы и Мефистофель. В аллегорической картине Гете прославляет извечный материальный мир, поет гимн великой матери-природе. В гармонии вселенной нерушимы вечные законы бытия материи:

Златое солнце неизменно
Течет предписанным путем.

И ничто не находится в покое, все изменяется, движется: «в беге сфер земля и море проходят вечно», и величественный мир все-

ленной, грозный, сверкающий «пламенем истребления», с грохочущим громом в небесах. Этот мир прекрасен.

От мироздания поэт обращает свой взор к человеку. Что есть человек в этом море грозных сил природы? Он жалок, несчастен, он вечно страдает. Ему жилось бы лучше, когда б не разум, которым наделен он. Так рассуждает дух отрицания и сомнения Мефистофель.

Мы видим здесь мысль, высказанную Жан-Жаком Руссо, которая приобрела в конце XVIII века международное звучание, — мысль о губительных свойствах цивилизации. Однако Гете вовсе не сочувствует ей. Он полон веры в силы человека, он славит разум и постоянное стремление человека к истине.

Пока еще умом во мраке он блуждает,
Но истины лучом он будет озарен, —

говорит о человеке бог. И эти поиски истины, которыми вечно занят человек, возвышают его. Между богом и Мефистофелем заходит речь о Фаусте, беспокойном, мятущемся, ищущем и неудовлетворенном гении. Бог верит в Фауста, он знает, что тот обретет истину.

Знай: чистая душа в своем исканье смутном
Сознаньем истины полна!

Мефистофель отвергает эту веру в человека. Человек — жалкий раб, он способен лишь пресмыкаться в пыли и грязи. Его пороки, его неспособность побороть в себе страсти обрекают его на вечные страдания и заблуждения, полагает Мефистофель.

Итак, две философии. Одну проповедует бог, иначе говоря, сам автор. Это философия гуманизма, оптимистической веры в человека, великой любви к жизни. Вторую олицетворяет Мефистофель. Здесь пессимизм и мизантропия.

Кто же прав: бог или его противник Мефистофель? Читатель пока еще не знает, хотя и догадывается, куда клонится мысль автора. Бог посылает Мефистофеля к Фаусту, — пусть попытается совратить человека. Мефистофель заранее торжествует. Он уверен в своей победе, в победе темных сил, в унижении человека.

Бог дает человеку в спутники демона искушения и зла. Гете вкладывает в его глубокий смысл.

Вечное стремление к новому, неудовлетворенность достигнутым сопутствует деятельности человека как творческий стимул, как импульс созидания.

Дам беспокойного я спутника ему:
Как бес, дразня его, пусть возбуждает к делу!

Перед нами философская аллегория. Но поэт воплощает ее в живых характерах. Читатель невольно улыбается лукавой реплике живого и зримого черта:

Охотно старика я вижу иногда,
Хоть и держу язык; приятно убедиться,
Что даже важные такие господа
Умеют вежливо и с чертом обходиться.

Композиция «Фауста»

Трагедия «Фауст» имеет две части. Первая делится на двадцать пять сцен, вторая включает в себя пять актов. Построенная по образцу шекспировских хроник с многочисленными эпизодическими персонажами, с множеством лаконичных, самых разнообразных сцен, она переносит читателя из одной части света в другую, в фантастическую обстановку шабаша ведьм в горах Гарца (Вальпургиева ночь) или в компанию гуляк в погребок Ауэрбаха в Лейпциге, в комнату Маргариты или в мрачную тюрьму, где томится юная грешница. Смешение реального с фантастическим, своеобразная двуплановость повествования заставляют читателя постоянно подниматься над фактом, искать в единичном обобщающую закономерность, за мелочью прозревать великое. Жизнь человечества в ее величии и вместе с тем в мелочно-хлопотливой суете является здесь объектом поэтических раздумий, печали, восторга и возмущения автора. Не судьба отдельного человека, а весь мир, огромный, еще не познанный до конца, все человечество с его исторической судьбой волнует поэта.

Первая часть Рассмотрим первую часть трагедии. Перед нами Фауст, многие годы отдавший науке. Он мудр и учен. К нему издали стекаются ученики. Слава о его обширных познаниях разнеслась повсеместно. Но Фауст тоскует. Он один знает цену своим знаниям: они ничтожны в сравнении с огромным морем неразгаданных тайн природы. «Напрасно истину ищу! Когда ж учу людей, их научить, улучшить не мечтаю», — горько заключает он.

Но вот он раскрывает книгу и видит знак Макрокосма¹. Все озаряется в нем. Новые силы вливаются в его грудь. Он снова полон энергии. Пылкая мысль влечет его вперед и вперед. Минутное уныние исчезает. Нет, он не раб природы, не мелкий червь, — он царь природы, он бог.

Не бог ли я? Светло и благодатно
Все вокруг меня! Здесь с дивной глубиной
Все творчество природы предо мной!

Гете верит в разум человека, в его созидательные силы, в его всепокоряющую волю.

¹ Шестиконечная звезда, символизирующая Вселенную.

Далее мысль Фауста обращается к земле, жилищу человечества, и к самому человеку, Фауст готов броситься в битву, ринуться на бесчисленных врагов человека, мешающих ему наслаждаться жизнью, преграждающих ему путь к счастью. «Мне хочется борьбы, готов я с бурей биться!» — восклицает он.

Два типа
ученых — Фауст
и Вагнер

Фауст трезво сознает ограниченность своих познаний. Однако скептицизм его является великим стимулом движения вперед. Не пошлое, слепое самодовольство, а беспокойная творческая неудовлетворенность достигнутым наполняют его грудь. Ему противопоставлен Вагнер, ученый, не знающий сомнений, наивно верящий в свою ученость, самовлюбленный, оторванный от народа и реальной жизни.

Оказавшись однажды на улице, среди людей, Вагнер смущенно отступает:

.. Не решился б я
Остаться здесь один меж мужиками,
Их кегли, скрипки, крик и хоровод
Переношу я с сильным отвращеньем:
Как бесом одержим, кривляется народ, —
И это он зовет весельем, пляской, пеньем.

И Вагнер удаляется, закрывается в своем темном кабинете, как улитка в раковине:

Ах, то ли дело поглощать
За томом том, страницу за страницей.
И ночи зимние так весело летят,
И сердце так приятно бьется,
А если редкий мне пергамент попадется,
Я просто в небесах и бесконечно рад.

Беседа с Вагнером, с «ничтожнейшим из всех сынов земли», глубоко взволновала Фауста. Мысль невольно обратилась к слабостям и недостаткам людей. Как много желаний и стремлений заложено в человеке, благородных побуждений, благих порывов, и все они разбиваются о житейские мелочи, тонут в тине повседневных дряг.

К высокому, прекрасному стремиться
Житейские дела мешают нам.
И если благ земных нам удалось добиться,
То блага высшие относим мы к мечтам.
Увы, теряем мы среди жизненных волнений
И чувства лучшие, и цвет своих стремлений.
Едва фантазия отважно свой полет
К высокому и вечному направит, —
Она себе простора не найдет:
Ее умолкнуть суета заставит.
Забота тайная тяжелою тоской
Нам сердце тяготит, и мучит нас кручиной,
И сокрушает нам и счастье, и покой,

Являясь каждый день под новою личиною.
Нам страшно за семью, нам жаль детей, жены;
Пожара, яда мы страшимся в высшей мере,
Пред тем, что не грозит, дрожать обречены,
Еще не потеряв, уж плачем о потере.

**Размышления
Фауста
о назначении
человека и
смысле жизни**

Человек создан для великих дел, к ним должен стремиться он, не растрчивая напрасно своих сил, не разменивая их на мелочи — такова гуманистическая мысль поэта. Но человечество еще далеко от свершения этой мечты. Мир полон зла. Зло это гнездится в самом человеке. Снова поколебалась вера Фауста в свои силы перед этим безграничным морем зла. Снова тоскует Фауст и уже готов выпить яд, чтобы избавить себя от тягостных раздумий, но в его темный кабинет долетает звон колоколов и хор ангелов, прославляющий воскресение Христа.

Кубок с ядом отброшен. Фауст вспомнил о прелести жизни и высоких достоинствах человека.

Аллегория поэта ясна: люди, «тьмой окруженные, злом зараженные», не погибнут, они воспрянут, они исполнятся высоких стремлений и обретут силы для свершения самых лучезарных своих мечтаний.

Перед нами Гете-гуманист, печалющийся о судьбе человечества в настоящем и возлагающий большие надежды на его будущее.

Итак, перед Фаустом встал знаменитый гамлетовский вопрос: быть или не быть? В пользу последнего говорило и сознание ограниченности человеческих познаний, и жизненные наблюдения, уличавшие людей в стольких пороках и слабостях. Стоит ли жить, не лучше ли навсегда покончить свои расчеты с миром, чтобы не думать, не страдать напрасно? И Фауст ответил, что жить стоит. Гете отверг философию пессимизма, столь распространенную после французской революции в дворянских салонах Европы.

Гете отверг и философию пассивной созерцательности, столь же модную среди налуганных и выбитых из колеи ходом исторических событий конца XVIII века европейских аристократов. Аллегорически он это выразил, передавая мысли Фауста о начальных словах Библии. Что знаменует собой начало бытия — мысль, сила? — спрашивает Фауст. Ни то и ни другое. Мысль и сила мертвы без применения.

Только активная деятельность рождает бытие. «В деянии начало бытия!» — заключает Фауст, переводя древний текст Нового завета на немецкий язык, «наречье милое Германии родной».

Вооруженный верой в человеческий разум, пониманием красоты жизни, верой в светлое будущее человечества, наконец,

признанием активного начала в деятельности человека, Фауст идет теперь в жизнь, в самую гущу человеческих отношений, чтобы разобраться и распутать их сложный и запутанный клубок, чтобы ответить на вопрос: в чем смысл жизни? Он сам является олицетворением положительного начала, олицетворением созидания.

Его сопровождает Мефистофель.

Образ Мефистофеля Рожденный суеверной народной фантазией, образ Мефистофеля в произведении Гете несет в себе глубокую философскую идею. Он воплощает в себе дух отрицания, дух разрушения. Гете обращается к сущности всех происходящих на земле процессов. В каждом из них присутствуют положительные и отрицательные начала; в их борьбе, в их столкновениях рождается новое. Поэтому Мефистофель вправе о себе сказать:

...Частица силы я,
Желавшей вечно зла, творившей лишь благое.

Мефистофель многое разрушает и уничтожает, но он не может уничтожить основное — жизнь.

Бороться иногда мне не хватает сил, —
Ведь скольких я уже сгубил,
А жизнь течет себе широкою рекою, —

заявляет он.

Вкладывая в свои образы высокие философские замыслы, Гете отнюдь не забывает о художественном правдоподобии. В Фауста и Мефистофеля вложены определенные человеческие черты; поэт обрисовал своеобразие их характеров. Фауст — неудовлетворенный, мятущийся, бурный гений, страстный, готовый горячо любить и сильно ненавидеть, Фауст способен заблуждаться и совершать трагические ошибки. Натура горячая и энергичная, он очень чувствителен, его сердце легко ранить, иногда он беспечно эгоистичен по неведению и всегда бескорыстен, отзывчив, человечен.

Мефистофель, напротив, уравновешен, страсти и сомнения не волнуют его грудь. Он смотрит на мир без ненависти и любви, он презирает его. В его колких репликах много печальной правды. Это отнюдь не тип злодея. Он издевается над гуманным Фаустом, губящим Маргариту, но в его насмешках звучит правда, горькая даже для него — духа тьмы и разрушения. Это тип человека, утомленного долгим созерцанием зла и разувевшегося в хороших началах мира.

Мефистофель сопровождает Фауста, угождая ему и презирая его.

Фауст
и Мефистофель.
Различие
в их взглядах
на человека

Особый философский смысл заложен Гете в формулу договора между двумя героями трагедии. Фауст утверждает, что человеческие желания безграничны, что вечная неудовлетворенность достигнутым будет сопровождать людей. Мефистофель утверждает обратное: достаточно человеку дать самые низменные наслаждения, и он забудет обо всем и предпочтет вечному движению вперед прозябание на месте ради минутных радостей.

Фауст

Когда на ложе сна, в довольстве и покое,
Я упаду, тогда настал мой срок!
Когда ты льстить мне лживо станешь
И буду я собой доволен сам,
Восторгом чувственным когда меня обманешь,
Тогда — конец! Довольно спорить нам!

Мефистофель

Идет!

Фауст

Ну, по рукам!

Когда воскликну я: «Мгновенье,
Прекрасно ты, продлись, стой!» —
Тогда готовь мне цепь плененья,
Земля, разверзись предо мной!

Договор заключен. Мефистофель, презирая людей и их представителя Фауста, не может понять желаний мудреца, его благородных стремлений. Ему кажется, что Фауст слишком много философствует, тогда как нужно эгонистически брать от жизни щедро рассыпанные ею радости.

Кто философствует, тот выбрал путь плохой,
Как скот голодный, что в степи сухой
Кружит себе, злым духом обойденный,
А вокруг цветет роскошный дуг зеленый, —

рассуждает он. Фауст спорит с ним. Он не о себе печется. Его заботит судьба всего человечества. Фауст хочет познать смысл жизни людей. Пусть Мефистофель настаивает на том, что понять этот смысл нельзя, что немало тысяч лет он пытался уяснить себе движущие силы вековой борьбы земной и пришел лишь к выводу о неизбежной, фатальной смене радостей и страданий в судьбе человеческой, — Фауст не хочет принять этой философии.

Не радостей я жду, — прошу тебя понять!
Я брошусь в вихрь мучительной отрады,
Влюбленной злобы, сладостной досады;
Мой дух, от жажды знания исцелен,
Откроется всем горестям отныне:

Что человечеству дано в его судьбине,
Все испытать, изведать должен он!
Я обниму в своем духовном зоре
Всю высоту его, всю глубину;
Все соберу я в грудь свою одну,
До широты его свой кругозор раздвину,
И с ним, в конце концов, я разобьюсь и сгину!

Мефистофель понимает, что человек могуч своим разумом и знаниями. Поэтому необходимо подорвать в Фаусте его веру в разум, заставить его презирать разум, и тогда мудрец будет в его руках, превратившись в жалкого искателя наслаждений. Просветительская вера Гете во всемогущество разума пронизывает все его произведение, как светлый луч, делая его эпическую трагедию знаменем гуманизма.

Противник человечества, Мефистофель всеми силами восстает против разумной деятельности людей, ибо только разум делает их подобными богу, внушая им отвращение ко всему низменному и влечение к высокому и благородному. Глубокий смысл вложил Гете в беседу Мефистофеля с учеником Фауста. Мефистофель пугает неопытного юношу, раскрыв перед ним мрачный лик средневековой науки. Он говорит, что один ученый, расчлняя предмет на части, изгоняет из него живую душу, другой скрывает звонким словом отсутствие понятия, те цепляются педантично за схоластику, противную всякому здравому смыслу, другие несут от одного поколения к другому, «как старую болезнь», давно изжившие себя законы.

Дух сомнения и разрушения, Мефистофель живо рисует отрицательные стороны средневековой науки, и в его критике содержится здоровый элемент. Но Мефистофель не способен ничего противопоставить этой справедливо осмеянной им схоластике. К чему же призывает он студента? К наслаждению, к праздности, чтобы тот растерял лучшие свои идеалы — и светлые мечты, и светлые стремления, «божье подобье свое».

Сцена в погребке Ауэрбаха
Философская аллегория пороков и заблуждений людей

Заклучив с Фаустом договор, Мефистофель исполняет его желания, показывает ему «человеческий мир». Они в погребке Ауэрбаха в Лейпциге. Живописная реалистическая картинка пирушки захмелевших гуляк. Веселые, грубоватые шутки, смех, песни. Мефистофель не без умысла привел сюда Фауста.

...Вот буйная ватага:
Взгляни, как жить возможно без забот!
Для них — что день, то праздник настает.
С плохим умом, с большим весельем, в мире
Ребята скажут в танце круговом.

Желая увлечь Фауста к беззаботной праздности, Мефистофель, однако, достигает противоположного результата. Он

внушил доктору лишь новое отвращение к самодовольному тунеядству. Да и сам он, не выдержав роли, выявляет перед Фаустом нравственную опустошенность, животные инстинкты посетителей погребка, «скотство во всей красе». Сцена символизирует пороки, заблуждения тех людей, которые, забыв о своем человеческом достоинстве и высоком призвании, погрязли в праздности, разврате, чревоугодии.

Широкой популярностью пользуется песенка Мефистофеля, исполненная им перед компанией пьяных гуляк в погребке Ауэрбаха. В ней заложен политический смысл.

Блоха, ставшая министром, окруженная почетом и роскошью по прихоти короля, являет собой убийственный сатирический образ, разоблачающий антиобщественную сущность деспотизма. Во времена Гете в многочисленных мелких германских княжествах немало было примеров, когда личности ничтожные управляли судьбами людей, и немало лиц, стоявших у государственного руля, узнавало себя в знаменитой мефистофельской блохе.

Сцена «Кухня
ведьмы» —
критика
идеализма
и религии

Полна значения следующая сцена «Фауста» — «Кухня ведьмы». Сюжетная функция эпизода — показать один из эпизодов взаимоотношений доктора и Мефистофеля, но за странными, причудливыми образами народной фантазии снова встает тема разума, так остро волнующая поэта.

Мефистофель привел Фауста в пещеру колдуньи, чтобы вернуть ему молодость. Вековечная мечта человечества о неуязвимой юности предстает здесь перед духовным взором Фауста как заветное стремление поколений, как далеко зовущая цель деятельной жизни человеческого разума.

Ужель природа и могучий дух
Нам не дадут бальзама возрожденья? —

пылко восклицает благородный печальник человечества Фауст.

Колдунья и прислуживающие ей мартышки олицетворяют собой силы, враждебные разуму. Недаром ведьма в колдовском причитании высказывает толки о недоступности истинного знания мыслящим людям, о мистическом откровении, ниспосылаемом якобы лишь существам, лишенным рассудка:

Познанья свет
Для всех секрет,
Для всех без исключения!
Порою он,
Как дар, сужден
И тем, в ком нет мышленья.

Ведьма, открыв книгу, читает по ней бессмысленные заклинания. Фауст возмущен этим набором вздора. Мефистофель на-

смешливо намекает ему, что галиматъя, которую напыщенно декламирует по книге ведьма, есть не что иное, как священное писание, полное бессмыслицы и противоречий:

О, это, друг, еще одни качатки,
А далее вся книга так гласит!
Понять ее стараться — труд напрасный;
Глупец и умный с толку будет сбит
Противоречий массой ужасной.

Гете глубоко скрыл под аллегорической формой свою критику христианской религии как противоречащей разуму. Однако проницательный читатель понимал намек поэта. Критика религии еще сильнее звучала в дальнейших рассуждениях Мефистофеля:

...посмотри
В историю и вспомни: не всегда ли,
Три за одно, одно за три
Считая, люди вздор за правду выдавали?
Так учат зря болтать с начала всех веков, —
С глупцами заводить никто не хочет спора.
Да людям редко что и нужно, кроме слов;
Что в них есть мысли, верят без разбора!

Сарказм поэта, красноречиво выраженный устами Мефистофеля, понятен. Кто учит «зря болтать с начала всех веков»? Священнослужители и церковники. Кто «вздор за правду выдает», кто «три за одно, одно за три» считает? Все те же проповедники «триединого» бога. И поэт сетует на людей, которые не заводят с «глупцами» спора, не ищут истины и «верят без разбора». Энгельс в статье «Положение Англии» писал о великом немецком поэте: «Гете неохотно имел дело с «богом»; от этого слова ему становилось не по себе; только человеческое было его стихией, и эта человечность, это освобождение искусства от оков религии как раз и составляет величие Гете»¹.

Гете сохранил в своем произведении эпизод омоложения Фауста, имевший место в народной легенде о чернокнижнике, однако чуждая всякой мистике материалистическая основа переплощения доктора не в пошлом наваждении ведьмы. Могучие силы молодости в нем возродило горячее человеческое чувство любви. «О дай, любовь, мне крылья!» — восклицает Фауст, увидев в зеркале прекрасный облик женщины.

Так наряду с темой разума в трагедии Гете возникла тема любви. Лучшие страницы первой части «Фауста» посвящены описанию встречи доктора и Маргариты, их любви и трагической гибели девушки. Стихи Гете были потом положены на му-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 594.

зыку в знаменитой лирической опере французского композитора Гуно «Фауст» (1858).

**Образ
Маргариты** В Маргарите¹ мы узнаем черты Марии из драмы «Гец фон Берлихинген», Лотты из романа «Страдания юного Вертера». В ней те же милые сердцу поэта душевные чистота, простосердечие, чуткость. Она всецело доверилась Фаусту — прекрасному незнакомцу, встреченному ею случайно на деревенском празднике. Он завладел ее сердцем, умом. В нем сконцентрировались все ее помыслы, мечты, надежды. Мир Маргариты неширок. Бедная утварь дома, деревенская улица, поле, березовая роща да церковь с колокольным звоном — вот к чему привыкла она с детства. Религиозная мать и деревенский священник внушили ей несколько строгих правил морали, которые стали для нее священным законом жизни. Она трудится от зари до зари, несколько не тяготясь бременем бедности. Она принимает мир таким, какой он есть, не задумываясь, не мудрствуя лукаво, и если что-нибудь ей кажется дурным, она лишь молится богу, полагая, что только ему принадлежит право искоренять зло.

Фауст покорила ее своим умом. Она смутно почувствовала из его речей, что, кроме ее круга привычных понятий и представлений, есть другой, широкий мир, неведомый ей, мир мысли, богатой жизни интеллекта.

Ах, боже мой, как он учен!
Чего не передумал он!
А я — краснею от стыда,
Молчу иль отвечаю: да... —

простодушно признается себе Маргарита.

Девушка по натуре своей склонна любить, снисходительно прощать недостатки, смиряться. Ей чужд дух сомнения, отрицания, борьбы. Поэтому она теряется перед Мефистофелем. Его насмешливый взгляд, его язвительные речи внушают ей страх. Она пугается его, инстинктивно чувствуя в нем противоположные своей незлобивой натуре черты:

Нет, жить с таким я не могла бы дружно!
Он всякий раз, как явится сюда,
Глядит вокруг насмешливо всегда,
В глазах его таится что-то злое,
Как будто в мире все ему чужое;
Лежит печать на злом его челе,
Что никого-то он не любит на земле!

Философии равнодушия и презрения к миру Гете как бы противопоставляет философию любви. «Ко всем и ко всякому питаю я любовь», — говорит его героиня. Но наивная доверчивость,

¹ По-немецки сокращенное, ласкательное — Гретхен.

всепрощающая любовь, незлобивое непротивление ведут девушку к гибели. Она ни разу не сказала «нет», ничему не сопротивлялась, ни против чего не возразила и погубила не только себя, но и мать, и брата, и свое дитя.

Очевидно, одной пассивной любви недостаточно. Любовь действительная, волевая, активно отвергающая зло, любовь к добру, идущая рука об руку с ненавистью к злу, — вот что должно двигать человеческую жизнь.

Фауст покорен душевной чистотой Гретхен.

Смиренье, скромность чувств невинная, святая —
Вот самый лучший дар для нас, —

говорит он. Однако, едва добившись любви девушки, он покидает ее. Любовь чувственная не может удовлетворить всех потребностей Фауста. С новой силой в трагедии Гете звучит тема разума. Устами своего героя, торжественными белыми стихами славит поэт человеческий интеллект:

Ты дал мне в царство чудную природу,
Познать ее, вкусить мне силы дал;
Я в ней не гость, с холодным изумленьем
Дивящийся ее великолестью, —
Нет, мне дано в ее святую грудь,
Как в сердце друга, бросить взгляд глубокий.

Весьма знаменателен разговор Фауста с Маргаритой о религии. Девушка, беспокоясь, спрашивает его, верит ли он в бога, и доктор, отвечая ей, излагает основы пантеистической философии. Бог — это вся природа в ее величии, красоте, многообразии, в ее вечной жизни.

Последние страницы первой части «Фауста» мрачны. Страшные, уродливые лики Вальпургиевой ночи как символы всех темных сил общества проносятся перед доктором и Мефистофелем. В тюрьме ждет казни Маргарита. Ночью на вороных конях мчатся к ней Фауст и бес. Романтическую картину эту запечатлел в своей гравюре французский художник Делакруа. Гете потом с большой похвалой отозвался о гравюре.

Маргарита лишилась рассудка. Она сознает страшную свою вину, но по-прежнему всем сердцем стремится к Фаусту, и последние ее слова обращены к нему.

Так заканчивается первая часть трагедии Гете.

Вторая часть «Фауста» написана уже в XIX столетии. Великие события произошли за это время в мире: французская революция в конце XVIII века, наполеоновские войны, реставрация во Франции и в Италии после 1815 года.

Господство буржуазии принесло новые взгляды, новые понятия. Дух капиталистической наживы обуял правящие классы.

Много нового предстало духовному зрению великого Гете и отразилось в его произведении. Фауст пережил глубокий нравственный кризис, потеряв трагически погибшую Гретхен. Он познал «жестокую боль упрека», тяжелую внутреннюю борьбу. Он много страдал. Утомленный, в беспокойном сне он лежит теперь на цветущем лугу. Над ним летают светлые духи, эльфы, как символ вечной радости жизни. Кто он — святой или страшный грешник? — спрашивают они. Ясно одно: он несчастен, и да забудутся его печали. Пусть Лета, река забвения, окропит своей росой его нравственные раны, и возвратится он к жизни, бодрый, укрепленный.

Достижимы все стремленья;
Посмотри: заря ясна! —

нашептывает на ухо спящему Фаусту дух пробуждения и зовет его к свершению великих дел, к нравственному совершенствованию. «Всемогущ, кто чист душою». И Фауст пробуждается от сна к деятельной жизни и славит жизнь, мир и всю природу.

Земля, ты вечно дивной остаешься! —

воскликает он.

Далее сцена меняется. Фауст при дворе императора. В аллегорической форме обсуждаются здесь важнейшие социальные и политические проблемы времен Гете. Грозным предостережением венценосным тиранам звучат слова одного из чиновников императора:

Средь этой бездны зла и разрушенья
И самый сон не безопасен твой.

Другой чиновник вторит ему:

Хоть короли кой-где еще и правят,
Но им опасность не ясна.

Сцена маскарада

Фауст и Мефистофель устраивают маскарад и грандиозное театральное представление. В маскарадных костюмах предстают здесь аллегорические фигуры. Скрыга с куском золота, бог подземного мира Плутон, богини судьбы — ткущие нить человеческой жизни Парки, богини-мстительницы Фурии и другие персонажи. Пожар, происшедший во время маскарада, символизирует революцию. «Сам император наш в огне!.. Он гибнет! Двор с ним гибнет весь!» — раздаются крики толпы.

Намек Гете ясен. Он не сочувствует революции, но считает ее неизбежным следствием чрезмерных злоупотреблений деспотизма, учреждающего царство зла и порока.

О власть, о власть, — избыток сил
Когда с рассудком совместишь?

Французская революция открыла царство денег. Деньги стали сокровеннейшим жизненным принципом буржуазного общества, по выражению Маркса. Мефистофель в трагедии Гете создает призрак богатства. Бумажные деньги, введенные им, возбуждают хищнические инстинкты приближенных императора. Каждый мечтает о роскоши, о наслаждениях, о праздности, и никому не приходит в голову мысль о том, что истинное благосостояние создается трудом. Тщетно символическая фигура Мудрости во время маскарада напоминает о труде, говоря о богине Победы:

Блеск и чудное сиянье
Ту богиню окружают:
Славой труд она венчает
И Победа ей названье.

Царство денег, капиталистического банка, биржи, захватнические войны, кровопролития, порабощение целых народов — все это находит в Гете сурового судью:

...служит золото стократ
На воровство и на разврат,
Железо нужно гордецам,
Чтоб сеять смерть то здесь, то там.

Великое искусство профанируется в мире тунеядцев. Возрожденное античное искусство в лице Елены и Париса, представшее на сцене придворного театра, вызывает лишь пошлые толки. Только Фауст, презревший мир льстецов, окружавших трон императора, поражен красотой Елены. Пылкое и беспокойное сердце зовет его к новой цели. Цель эта — прекрасное. Елена — символ непреходящей красоты, рожденной в древней Греции. Фауст воспламенен; он, кажется, понял теперь смысл жизни: он заключается в служении красоте:

О красоты роскошный идеал!
Тебе всю жизнь, все силы мощной воли,
Мольбу и страсть безумную мою,
Мою любовь и нежность отдаю.

Фауст снова в своем темном кабинете. После долгих странствий он встречается с Вагнером. Доктор в жизни искал объяснения смысла бытия людей. Вагнер, его ученый собрат, закрывшись в тени кабинета, отгородившись от всего мира, создавал искусственного человека.

Плодом его фантазии явился Гомункул — маленькое существо, способное жить лишь в колбе.

Древнегреческий философ-материалист Фалес, выведенный в трагедии Гете, бросил Гомункула на дно океана, чтобы вернуть его к первооснове жизни, растворить его в живой материи и тем дать ему подлинную жизнь.

Мифический бог Протей, олицетворяющий идею постоянного изменения материи, принял Гомункула под свое покровительство. Гете призывал философов-идеалистов, снискавших в начале XIX столетия столь широкую известность в мире, обратиться к реальной действительности, к материи, которая есть вечная первооснова жизни.

**Фауст
в поисках
прекрасного** Во второй части «Фауста» перед читателем предстает античный мир в широком культурно-историческом плане. Древнегреческие мифы, запечатлевшие в эстетически прекрасных образах идеи и чувства создавших их людей, используются Гете для аллегорического описания жизнедеятельности Фауста. Мифические сирены чудными песнями своими отвлекают человека от труда и борьбы, увлекают его в сферу пассивного самосохранения.

Кто умен, пусть прочь бежит.
Этих мест ужасен вид, —

поют сирены, в то время как старик Сеймос потрясает землю мощными руками.

Здесь неподвижные сфинксы, тысячелетиями стоящие на одном месте как олицетворение мрачных, консервативных сил, противоборствующих движению человечества вперед.

Дальше двигаться нет цели:
Сфинксы прочно здесь засели, —

угрюмо вторят они.

Фауст с Мефистофелем проводят снова, теперь уже классическую Вальпургиеву ночь среди призраков античной мифологии. Здесь «мрачно-скорбная» колдунья Эрихто, гигантские муравьи, чудовища-грифы. Светлое, жизнерадостное мировоззрение, запечатленное в античном искусстве, могло утвердиться только в борьбе с этими темными силами.

**Елена —
олицетворение
античной
красоты** Фауст мог теперь приблизиться к совершенной красоте античности, символом которой является Елена, отважившись на единоборство с призраками зла. Подобно тому как Орфей, мифический певец, в поисках своей возлюбленной Эвридики спустился в Аид, подземный мир, так Фауст уходит туда за Еленой.

Старуха Манто, доброжелательная к людям, врачующая их печали, благословляет его на опасный путь. «Войди сюда,

смельчак, и радуйся!» — приветствует она его. Манто восхищена решимостью Фауста, его отвагой, его готовностью совершить невозможное ради достижения цели.

Кто к невозможному стремится,
Люблю того, —

говорит она. Гете славит красоту подвига. Фауст побеждает. Прекрасная Елена возвращена к жизни. Но как бы ни был совершенен идеал античности, он нежизнеспособен в новые времена.

Мефистофель, перевоплотившись в старуху Форкиаду, постоянно напоминает Фаусту, что возрожденная Елена — всего лишь призрак. Сын Елены и Фауста, прекрасный и смелый Эвфорион, погибает. Сама гибель его становится актом прославления человеческого дерзания и геройства. Эвфорион не может оставаться в стороне пассивным и бездеятельным, когда его собратья-люди «идут на скорбь, на грозный бой». Тщетно предупреждают юношу, тщетно удерживают его, — он уходит.

Пусть! На крылах своих
Ринуть туда!
Рвуть в боевой пожар,
Рвуть я к борьбе!

Незадолго до того как Гете писал эти строки, в Греции в борьбе за освобождение страны от чужеземных поработителей погиб английский поэт, романтик Байрон. Гете горячо сожалел о безвременной гибели так много создавшего и так много обещавшего гениального поэта. Образ Эвфориона в трагедии «Фауст» был всеми воспринят как поэтическое прославление Байрона.

Плач не нужен погребальный:
Нам завиден жребий твой!
Жил ты светлый, но печальный,
С гордой песней и душой.

Светлый ум к делам чудесным
Душу чистую привел:
Ты погнался за небесным,
Но его ты не нашел.
Кто найдет? Вопрос печальный!
Рок ответа не дает
В дни, когда многострадальный,
Весь в крови, молчит народ.

Вслед за Эвфорионом Фауст потерял и Елену. Она исчезает, оставив в его руках свои одежды, но и они превращаются в облака.

**Фауст
в поисках
истины**

Снова Фауст скитается в поисках истины. Он думал, что она в красоте. Но нет, действительность опровергла его убеждение.

Мефистофель пытается увлечь его картинами богатства и славы. Он рассказывает ему о расточительной жизни королей, о роскоши Версаля. «Противно, хоть и модно!» — отвечает ему Фауст. Мефистофель говорит ему о царстве, распавшемся на части, ожесточенной внутренней борьбе (имеется в виду Германия), о хищниках-церковниках, эксплуатирующих народ. Фауст презрительно отзывается о них и обо всем господствующем классе, ведущем государство к гибели.

Шло, падало, хромало, встав опять,
И вот свалилось так, что уж не встать! —

говорит он о государственных делах. Мефистофелю удается на время вовлечь Фауста в войну. Бес даже привлекает его к верховному командованию войсками одной из воюющих сторон, но Фауст быстро прозревает. «Война! Уму плохая в ней отрада!» Военная слава вызывает в нем отвращение, как и страшные призраки войны — вороны, мародеры («забирай»), грабители («хватай добычу»).

Много прожил Фауст. Глубокая старость покрыла его голову сединами, а вечная спутница страждущих людей — Забота — лишила его зрения.

Гете, поборник активного вмешательства человека в жизнь, не раз в своих сочинениях прославлявший красоту подвига и творческого дерзания, осуждал людей осторожных, опасливых, вечно ожидающих от жизни всяких бед. Страстное, гневное, презрительное отрицание такого рабского неверия в свои силы находим мы в «Фаусте», в стихах, произносимых Заботой:

В путь идти ль? Стремиться ль смело?
Нет решимости для дела!
Он пошел, но по дороге
Замедляет шаг в тревоге;
Тщетно бьется он, как в сети,
Видит все в превратном свете,
Сам себя отягощая
И другим лишь жить мешая.
Так, ни жив ни мертв, тревожно,
Задыхаясь безнадежно,
Он терзается без меры,
Без отчаянья и веры.

Фауст гонит Заботу. Ему чужды понятия людей, боящихся бурь, опасностей, риска. Он всегда рвался в бой, шел по нехоженным путям, искал и дерзал. Фауст осуждает и тех, кто, презрев реальный мир, стремится мыслью к надзвездным высотам, к несуществующим мирам, кто бесплодными абстракциями

заменяет реальные факты жизни. Фауст энергичен и деятелен и силы свои направляет на полезное и жизненно-важное.

Стань твердо здесь — и вокруг следи за всем:
Для мудрого и этот мир не нем.
Что пользы в вечность воспарять мечтою! —

воскликает он. Может ли человек быть удовлетворенным до конца? Нет! — отвечает Фауст, ибо человеческим стремлениям нет предела, ибо всякий предел кладет конец движению, а человек должен всегда идти вперед:

...Вперед, средь счастья и мученья
Не проводя в довольстве ни мгновенья!

**Фауст
находит
истину**

Фауст борется со стихией. Он отвоевывает у моря землю и на ней поселяет целые народы. Он строит. Он хочет видеть народ счастливым, свободным, живущим в материальном изобилии. Теперь он понял жизни цель: она в созидательном труде на благо человечества, она в борьбе за лучшие идеалы человечества. Истина, которую он так долго искал, страдая и заблуждаясь, найдена. Она прекрасна, эта истина, и Фауст счастлив, он переживает самую светлую минуту своей жизни.

...Жизни годы
Прошли не даром; ясен предо мной
Конечный вывод мудрости земной:
Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день идет за них на бой!

Всю жизнь в борьбе суровой, непрерывной
Дитя, и муж, и старец пусть ведет,
Чтоб я увидел в блеске силы дивной
Свободный край, свободный мой народ!

Тогда сказал бы я: мгновенье!
Прекрасно ты, продлись, постой!
И не смело б веков течение
Следа, оставленного мной!
В предчувствии минуты дивной той
Я высший миг теперь вкушаю свой.

С этой мыслью Фауст умирает. Мефистофель и все темные призраки пытаются опровергнуть жизнедеятельную сущность морали Фауста, противопоставляя ей философию пессимизма, глумясь над прахом умершего мудреца. «Все, все идет к уничтоженью!» — заявляет Мефистофель, и ему вторит хор духов смерти — лемуров. Но тщетно! Мысль Фауста жива, она бессмертна, как сама жизнь. Хор ангелов, олицетворение вечно прекрасной жизни, поет гимн счастья, славит весну, роскошное

убранство природы. Благородный гуманист Гете заключает свое великое творение прославлением всепобеждающего человеческого разума и всепобеждающей человеческой любви:

Пусть все ничтожное
Сгинет, как ложное,
Пусть лишь живет всегда,
Пусть, как небес звезда,
Ярко блестит одно
Вечной любви зерно!

* * *

В старости Гете как-то признался Эккерману: «Говорят, что я счастливый человек, но когда я оглядываюсь назад, то я вижу бесконечное количество отречений, бесконечное количество отказов от того, что я хотел. Я вижу непрерывный труд, и только изредка мой путь освещается лучом, напоминающим счастье». И так с самого начала до самого конца.

Гете горячо любил свою родину, свой народ, свою культуру.

«Не считайте меня равнодушным... Германия бесконечно дорога и моему сердцу, — говорил Гете в 1813 году профессору Лудену. — Нам лично остается пока каждому, в меру его талантов, его призвания, его положения, трудиться над воспитанием своего народа, над укреплением и распространением этого воспитания во всех направлениях, и наверху, и внизу, чтоб он не отставал от других народов»¹.

* * *

Гете умер в 1832 году в глубокой старости, на 83-м году жизни. 32 года он прожил в XIX столетии. Эта была уже иная эра в жизни человечества. Французская буржуазная революция конца XVIII века явилась рубежом, отделяющим период феодализма от начала нового периода — господства буржуазии.

Всеобъемлющий ум Гете четко уловил начало перемены, оценив всемирно-историческое значение французской революции. Поэт был в лагере герцога Брауншвейгского в битве при Вальми, когда армии интервентов были разгромлены революционными войсками.

«Господа, мы присутствуем при рождении новой эры, и вы вправе утверждать, что видели ее начало собственными глазами», — заявил тогда Гете.

¹ Цитируется по книге: Р. Роллан, Спутники, стр. 149--150.

Убеленный сединами, всегда бодрый, живо интересующийся событиями политической и культурной жизни, Гете в XIX столетии был поистине главой всех поэтических сил мира. Уходя в могилу, он отечески приветствовал молодые таланты. Он посылает русскому поэту, гениальному Пушкину, свое перо, он горюет и жалеет о рано погибшем Байроне. Гете приветствует первые творческие шаги великого французского реалиста Стендаля, в то время когда имя писателя было еще неизвестным даже на его родине.

Поэт порицает реакционных романтиков начала XIX столетия за их субъективизм: «Большинству наших молодых поэтов не хватает одного: их субъективное «я» недостаточно значительно, а в объективном они не умеют находить материала».

Гете с восторгом отзывался о политической лирике Беранже, находя в нем «содержательность значительной личности». В беседе со своим секретарем Эккерманом Гете говорил: «Вы знаете, я, вообще говоря, не являюсь сторонником так называемых политических стихов; однако такие стихи, какие сочинил Беранже, мне нравятся. У него ничего не взято с ветра; нет никаких вымышленных интересов, он никогда не стреляет наобум, но всегда ставит своей целью вполне определенные и притом значительные вещи».

К Гете, как в свое время к Вольтеру, тянулись все молодые, еще только начинающие раскрываться поэтические таланты. Для них это был патриарх, благословение которого служило славным напутствием в жизни, в труде, в борьбе. В 1824 году состоялось свидание юного Гейне с престарелым Гете.

«Прошу ваше превосходительство доставить мне счастье постоять несколько минут перед вами. Не хочу обременять вас своим присутствием, желаю только поцеловать вашу руку и затем уйти. Меня зовут Генрих Гейне, я рейнский уроженец недавно поселился в Геттингене, а до того жил несколько лет в Берлине, где был знаком с многими из ваших старых знакомых и почитателей и научился с каждым днем все больше любить вас. Я тоже поэт и имел смелость три года назад послать вам мои «Стихи», а полтора года назад — «Трагедии» с добавлением «Лирические интермеццо». Кроме того, я болен, для исправления здоровья совершил путешествие на Гарц, и там, на Брокене, охватило меня желание, — сходить в Веймар на поклонение Гете. Я явился сюда, как пилигрим, в полном смысле этого слова — именно пешком и в изношенной одежде, и ожидаю исполнения моей просьбы. Остаюсь с пламенным сочувствием и преданностью — Генрих Гейне»¹.

¹ Г. Гейне, Полное собрание сочинений, т. I, Спб., 1904, стр. 48.

Гете принял юного поэта, имя которого вскоре стало известно всему миру. Восемь лет спустя, когда создателя «Фауста» не было уже в живых, Гейне вспоминал об этой встрече в Веймаре: «Его наружность была так же значительна, как слово, живущее в его произведениях, и фигура его была так же гармонична, светла, радостна, благородна, пропорциональна, и на нем, как на античной статуе, можно было изучать греческое искусство. Глаза его были спокойны, как глаза божества... Время покрыло, правда, и его голову снегом, но не могло склонить ее. Он продолжал носить ее гордо и высоко, и когда говорил, то, казалось, что ему дана возможность пальцем указывать звездам на небе путь, которым они должны следовать»¹.

¹ Г. Гейне, Полное собрание сочинений, т. I, Слб., 1904, стр. 50.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЙ ОБЗОР

**Экономическая
и политическая
обстановка
в Италии
XVII века**

Когда итальянский поэт Торквато Тассо посетил в 1571 году Францию в свите кардинала д'Эсте, он оставил о ней самый нелестный отзыв. Франция показалась ему варварской страной. Его родина Италия была тогда центром европейской образованности. В Италию ездят (и не раз) Франсуа Рабле, Эразм Роттердамский; Италию посещает Мишель Монтень, и дневник путешествия по стране ведет на чистейшем итальянском языке. Знать Италию, ее культуру, ее язык считалось в XVI столетии абсолютно необходимым для всякого более или менее образованного человека. Эта традиция еще сохраняется в XVII столетии, хотя Испания, Англия и особенно Франция давно уже обогнали в своем культурном развитии полуденную страну. Английский поэт Джон Мильтон в 1639 году живет в Италии. В 1624 году посещает Италию Декарт. Италия еще продолжает оказывать свое влияние на соседней страны. Но, несмотря на весь свой внешний блеск, сохранившийся еще с лучших времен Возрождения, она с каждым днем что-нибудь утрачивает из своей некогда могучей и богатой культуры. Даже в XVIII столетии Вольтер жалуется на то, что в Италии театры лучше французских, театральные здания, театральные залы, — но не пьесы, не драматургия, не литература, как тут же подчеркивает французский писатель.

В XVII столетии итальянские поэты еще пытаются создавать поэтические шедевры, из их искусных рук выходят яркие, но не живые, искусственные цветы. Есть мастерство, техническая сноровка, но нет души, не хватает подлинной глубины мысли и чувства. В чем причины всего этого?

Экономический расцвет Италии начался еще в XI веке. Развиваются торговля и ремесло. Центром экономической жизни становятся города, богатейшие на посредничестве в торговле между странами Востока и Западной Европы.

Крестовые походы, оттеснившие Византию и арабские страны в мировой торговле, еще более усилили позиции итальянских купцов. В Италии скапливаются огромные богатства.

В Милане, Болонье, Флоренции и других городах укрепляется производство сукна.

Города теснят феодалов, поддерживают крестьянство в его борьбе за освобождение от крепостной зависимости. Болонья, Падуя и другие города собственными указами освобождают крепостных крестьян округа. Все это, естественно, связано с интересами рынка рабочей силы для городского производства. Города ведут открытую борьбу с феодалами, разрушают их замки. В Италии создаются города-государства, добившиеся самоуправления (Венеция, Генуя, Пиза, Флоренция, Сиена, Милан, Болонья, Модена и др.).

Города-государства, заинтересованные главным образом во внешнем рынке, не думают о национальном единстве, они враждуют друг с другом, соперничая в мировой торговле. В этом одна из причин раздробленности Италии, одна из причин ее национальной трагедии. Политической и экономической раздробленности страны постоянно способствует папская власть, использующая для своего усиления раздоры между итальянскими городами. Последнее остается в силе почти для всего периода Средневековья. «В Италии папская власть — препятствие национальному единству»¹, — отмечал Энгельс.

До поры до времени раздробленность Италии не дает себя чувствовать в развитии экономической жизни, ибо страна живет за счет внешней торговли. Города расцветают. Хозяйство их крепнет. Богатства растут, а вместе с ними растут и крепнут культурные силы, рождаются таланты, которые находят понимание и поддержку в народе.

Но все переменилось с открытием новых торговых путей. В конце XV столетия столбовая дорога мировой торговли уже пролегла далеко в стороне от Италии, и это подорвало ее внутренние силы: «...революция мирового рынка с конца XV столетия уничтожила торговое преобладание Северной Италии»², — писал Маркс.

Перестала поступать шерсть из Англии и Испании, и суконное производство итальянских городов почти полностью прекратилось. Европейские государства, развившие свое собственное производство, перестали нуждаться в итальянских товарах.

Италия уступила другим странам свое первенство в экономическом могуществе. Переместились мировые торговые пути. Активнее забурилась жизнь в Англии, Франции. В стороне осталась Италия. Некогда шумные города пустыли, рабочий люд, не находя спроса на свои руки, уходил в деревни. Провинци-

¹ «Архив Маркса и Энгельса», т. 10, Госполитиздат, 1948, стр. 344.

² К. Маркс, Капитал, т. I, Госполитиздат, 1951, стр. 721, подстрочные примечания.

альные владыки снова почувствовали силу на своей стороне и потянули страну к феодальной старине.

А там начались войны. Испания и Франция дрались за итальянские богатства, дрались на территории Италии. Иноземные войска грабили и терроризировали население.

Во второй половине XVI столетия Испания подчинила себе почти всю Италию. Утратили свою независимость Сицилия, Сардиния и Южная Италия, Тоскана, Монферрат, Генуя, Миланское герцогство, Парма, Реджо, Пьяченца, герцогство Феррара, Модена и др. А вместе с потерей независимости началась экономическая эксплуатация итальянских земель испанскими захватчиками в форме контрибуций, налогов. Так продолжалось и в XVII столетии.

Национальную трагедию итальянского народа довершила католическая реакция. Папская власть, объединившаяся с испанскими поработителями страны, наложила свою тяжелую, кровавую руку на творческую мысль народа, и могучий гений Италии, создавший несравненные художественные шедевры, удивившие и восхитившие мир, погрузился в глубокий многовековой сон.

Итальянец эпохи Возрождения гордо смотрел вперед, он верил в себя, верил в разум, верил в человеческие силы. Его волновали большие проблемы жизни вселенной, земли, человеческого общества и самого человека. Он шел на штурм всего, что мешало понять и разрешить эти серьезные проблемы, и он был смел, весел и талантлив.

Уйдя из тесной, сумрачной пещеры,
Где заблужденье век меня томило,
Там оставляю цепи, что сдавила
На мне рука враждебная... —

восклидал один из последних бойцов Возрождения Джордано Бруно¹. Бруно был казнен в Риме на Площади цветов 17 февраля 1600 года, во втором месяце XVII столетия. Реакция казнит Галилея еще более жестоко. Она сожгла на костре Джордано Бруно, не заставив его покориться. Она оставляет в живых Галилея, сломив его волю, надругавшись над его научной совестью, принудив его отказаться от своего учения.

Итальянец XVII столетия перестал верить во всемогущество разума, ибо горестные картины подавления разума грубой силой огня и меча показывала ему современная действительность. Он стал мрачен и подозрителен, он утратил смелость, он утратил талант.

Наиболее беспринципные сохранили веселость духа и легкостью в мыслях и чувствах обратились к поэтическим безделкам.

¹ Джордано Бруно, Диалоги, Госполитгиздат, 1949, стр. 301.

Марино
(1569 — 1625)
и его
современники

Таков уроженец Неаполя Джамбатиста Марино, именем своим окрестивший целое течение в литературе — «маринизм».

Маринизм отнюдь не специфически итальянское явление. Особенности, характеризующие литературу итальянского маринизма, присущи и английской литературе подобного типа, вошедшей в историю под именем эвфуизма, и испанской, известной под именем культизма, и французской, так называемой прециозной литературе.

Марино, авантюрист по образу жизни, не раз попадал в тюрьмы, совершал побеги из них, жил то в нищете, довольствуясь коркой хлеба, то в сытом благополучии, весело пресмыкаясь перед аристократами. Он был начитан и не стесняясь переносил на свои страницы то, что удерживала его блестящая память из чтения Овидия и Вергилия, Лукреция и Полициано. В 1615 году он едет во Францию ко двору Марии Медичи, итальянки, жены Генриха IV, убитого в 1610 году. Здесь в 1623 году он издает свою огромную поэму в 45 тысяч стихов и в 20 песнях, «Адонис», посвятив ее молодому королю Людовику XIII.

Возвратившись в Неаполь уже довольно состоятельным человеком, он был встречен восторженно своими соотечественниками и после смерти возведен в ранг великого поэта.

Сюжет его поэмы не нов; как известно, перу Шекспира принадлежит великолепная обработка античного мифа о Венере, влюбленной в прекрасного юношу Адониса.

Марино рассказывает историю любви богини с несколько насмешливым изяществом, уснащая речь тонкими эротическими намеками. Стих его легок, изыскан, отличается звучной рифмой.

Особенность его письма составляют неожиданные метафоры, образы, сравнения. В этом секрет его славы. Читатель находится в состоянии постоянного удивления. Марино был изобретателем так называемых «кончетти» (*concetti*), виртуозных словосочетаний, необычно примененных эпитетов, неожиданных оборотов речи. Таково, например, соседство взаимоисключающих понятий: «ученый невежда», «немой оратор», «богатый нищий», «радостная боль» и т. д. Звезды в стихах Марино — не что иное, как «искры вечной любви», «сверкающие дукаты с небесного монетного двора», «нежные танцовщицы неба», «факелы при погребении дня». Поцелуй для Марино — «всеисцеляющее лекарство», ротик красавицы — «манящая тюрьма». Сотни подобных сравнений рассыпаны в стихах поэта, они дивят читателей-современников, восхищают их, заставляя видеть в столь изобретательном поэте нового гения, открывшего новую, еще неизвестную область поэзии.

Марино весел, но веселость эта идет не от оптимизма, каким полон Ренессанс, а от сознания тщетности всех волнений и тревог жизни. Это — веселость отчаяния. Зачем горевать, когда все

равно не исправишь мира? Зачем ломать голову над загадками Вселенной? Ведь их не разрешишь. Не лучше ли порхать, как мотылек, весело и беззаботно? Таков вывод из всей жизненной философии Марино.

И это нравилось в те мрачные дни, это усыпляло горестное сознание, убаюкивало страждущую душу.

Если же спросить серьезно Марино и он удостоит вас серьезным ответом о своих мыслях, касающихся жизни человеческой, то вот каков его ответ:

Едва родился человек на свет,
Глаза его уже для слез открыты.

Еще в колыбели человек лишен свободы, чуть подрастет — побой, а там ненасытные страсти, затем болезни, страдания, старость, «и вот уже его могильный мрак навек объемлет...»¹.

Философия барокко всецело владеет сознанием Марино. Шутя он высказывает, например, такие мысли: «Сумасбродство делает мир прекрасным; ибо поскольку он весь состоит из противоречий, эта противоположность образует лигатуру, которая не дает ему распасться». Это не простая шутка. Здесь истинная социальная философия Марино. В качестве примера он приводит Францию. «Франция вся полна несообразностей и диспропорций, каковые, слагаясь в некое согласное несогласие, поддерживают ее существование. Обычаи причудливые, страсти свирепые, перевороты непрестанные, гражданские войны непрерывные, смуты беспорядочные, крайности неумеренные, путаница, сумятица, разнобой и бестолочь — словом, все то, что должно было бы ее разрушить, но, на самом деле, каким-то чудом ее поддерживает!»²

Для классицистов — все в мире гармонично, ясно, стройно, все подчинено дисциплинирующему единству. Мир для барочных писателей полон причудливых сочетаний, беспорядочен, разорван, противоречив.

Слава Марино в XVII столетии почти повсеместна. Ему подражают, его хвалят, его превозносят до небес. В Италии XVII век называют веком маринизма. Параллельно бытуют взаимозаменяющие термины «маринизм» и «сечентизм»³.

Французы часто, говоря о салоне г-жи де Рамбулье и других прециозниц, ссылаются на Марино, полагая, что это он ввел во Францию моду на «прециозную литературу».

Однако литературные корни маринизма, эвфуизма, культизма, прециозности более глубокие. Они уходят в Средневековье,

¹ «О жизни человеческой». Перевод О. Б. Румера.

² Письмо к Лоренцо Скотто.

³ Marinismo-seicentismo (последнее от seicento — по-итальянски «XVII век»).

в рыцарскую провансальскую поэзию, к представителям так называемого «темного стиля». Здесь все родственно. Та же социальная среда—феодалное дворянство, то же стремление ученостью и поэтическими изысками отгородиться от простонародья. В известной степени и гуманисты, часть из них, из неприязни к необразованности, к бескультурью средневековья нарочито культивировали изысканную ученую литературу (Петрарка), чем тоже питали последующую барочную литературу. Не случайно противники маринизма в Италии критиковали Петрарку и петраркистов (Тассони, «Размышления о поэзии Петрарки»).

Уже современники Марино усмотрели в его творчестве величайшую опасность для отечественной литературы. Поэт Габриэлло Кьябрера (1552—1638) стремится противопоставить вычурной поэзии Марино античную простоту формы. Он берет себе за образец Торквато Тассо, создает в подражание ему героические поэмы, пишет пасторали, эклоги, мелодрамы и трагедии, виртуозно владея стихом. Однако поэзия Кьябрера аристократична; в ней господствует культ утонченной красоты и галантный анакреонтизм. Кьябрера—поэт идиллических сельских пейзажей с античными нимфами, амурами. Сам он почти всю жизнь провел вдали от шумных городов, воспевая в не лишенных грации и изящества «песенках» (канцонеттах) идеализированную природу и милых красавиц. Здесь уста девы подобны розам, зубки подобны перлам, здесь «ножки—диво», здесь «игривый зефир», здесь луг манит цветами, здесь «нега взгляда», здесь даже воинский дух прославляется «сладкогласно», словом, всюду изысканная, кокетливая аристократическая сентиментальность и нет подлинной лиричности.

Фульвио Тести (1593—1646), феррарский придворный, скончавшийся в тюрьме (судьба Тассо не единична), испытал на себе влияние и Марино и Кьябрера. Его поэзия не без политического элемента; он жалуется на ничтожный век свой, горько сетует по поводу национального унижения Италии, иногда даже поднимает свой голос против «заносчивых вельмож». Тести увлекается древней латинской поэзией, подражает Горацию, но и его стихи так же изнеженно-галантны, как и стихи его собратьев Марино и Кьябрера.

Политическая мысль живет и в стихах Винченцо Филикайя (1642—1707). Он политический деятель, губернатор Пизы. Он сын своего века. Католическая идея целиком владеет его умом. Филикайя пишет религиозные сонеты и канцоны. Славя победу польского короля Яна Собеского, одержанную над турками под Веной 17 июля 1683 года¹, он славит прежде всего Христа:

¹ Это сражение было первым ударом по могучей Османской империи, поворотным пунктом в ее истории, после которого начинается ее постепенное ослабление.

Дажь люду милосты! Надо
Молиться нам: все неисчерпны беды,¹ —

обращается Филикайя к богу. Как и его собратья по перу, он многословен, жеманен, манерен, но однажды ему удалось подняться на высоту подлинного мастерства. Он заговорил о своей родной Италии. Беды родины пробудили в душе поэта-патриота истинное поэтическое чувство. Исчезла манерность, фальшивая чувствительность. Знаменитый сонет «Италия! Италия!» волновал многие поколения. Байрон перевел его на английский язык («Чайльд Гарольд», глава 4, строфа 42).

Италия! Италия! О ты,
Кому судьба наследием несчастным
Дар роковой вручила красоты!
О, лучше б ты была не так прекрасна,
Зато сильна, — чтоб, менее любя,
На смерть не увлекали бы тебя
От чар твоих трепещущие страстно;
Чтоб Альпы белые с своих вершин
Не гнали галльских орд к тебе рекою
И не пошла По чужих дружин
Своей окровавленной волною;
И, опоясана мечом чужим,
Ты вечно не служила бы другим
Освобожденною или рабою...²

**Сатирическое
направление
в итальянской
литературе**

Печальная современность не могла не волновать писателей Италии XVII столетия. Отдельные голоса призывают итальянцев к единению, сплочению сил против иноземных поработителей. Выдающимся поэтом-патриотом был бесспорно

Алессандро Тассони (1565—1635).

В «Филиппиках против испанцев» он живо протестует против иноземцев, подавивших мысль и волю Италии. Он волнуется, негодует и будит патриотические чувства своих соотечественников. Он с презрением отвергает Марино и маринистов («Размышления о поэзии Петрарки»), выступает против авторитета Аристотеля в литературе («Разные мысли»), правильно поняв губительность для развития литературы духа подражания и авторитарности.

Знаменитая сатирическая поэма Тассони «Похищенное ведомо» (1622), осмевая областническую разобщенность Италии, зовет к национальному единству. Поэма имела большой успех как среди соотечественников Тассони, так и за пределами Италии.

Когда-то жители городов Болонья и Модена крепко повздорили. Моденцы еще в 1325 году украли у болонцев деревянное

¹ Перевод М. В. Талова.

² «Современник», 1859, книга 4.

ведро (ведро это хранится в Модене как историческая реликвия), и распря между городами затянулась на долгие годы.

Этот комический эпизод истории положил в основу своей ирои-комической поэмы Алессандро Тассони. Здесь действуют олимпийские боги, постоянно вмешиваясь в сражения. Эпическая серьезность, с которой повествуется о столь ничтожном событии, производит комический эффект. Здесь перемешаны лица и исторические события. Современники Тассони действуют вместе с историческими лицами, жившими еще в XIII и XIV столетиях. В поэме переплетаются карикатуры, буффонада и возвышенная эпичность, создавая своеобразное впечатление жанровой несообразности, чем, впрочем, гордился Тассони. Здесь отдельные страницы, написанные серьезно и в тоне возвышенном, и рядом с ними гротескные, карикатурные фигуры, рассчитанные на смех читателей. Это «поэмы в новом роде», как писал Тассони, где соединено «героическое и комическое, забавное и серьезное».

Боги Олимпа предстают в самом смешном виде. Старик Сатурн ставит себе клистир; Марс — в чулках до пояса и с султаном на шляпе; Диана стирает белье; Парки пекут хлеб, а плутоватый Силен развлекает водой вина богов.

...открылися врата небес;
Уже скрипят затворы золотые.
Приходит в консисторию Зевес.
За ним плетутся боги остальные.
Простым пером не описать чудес,¹ —

повествует Тассони. Не менее смешно выглядят в поэме итальянские аристократы; они изображены с большим сарказмом, злой иронией, презрением. В песне XI помещен комический рассказ о некоем графе с «куриным сердцем», вынужденном драться на дуэли, о его страхах и жалком поведении на дуэли:

Граф ночью в ожидании дуэли
Не мог ни разу глаз своих сомкнуть.
Ворочался с тревогой на постели,
Не собирався умирать ничуть.
В отчаянье он думать стал о цели
Борьбы. Как от ответа увильнуть?
И на рассвете в состоянье жутком
Представился страдающим желудком.

И так далее в том же духе. Тассони вкладывает в уста своего комического графа любовные стихи на манер галантной лирики Марино:

Души моей зеницы, зеркала!
В вас красота любит себя собою;
Вы, брови, в коих спрятана была
Стрела Амура, схожи с тетивой...

¹ Перевод М. В. Галова.

Сатирическое направление в итальянской литературе ближе к народной поэзии, несколько грубоватой и далекой от аристократической напыщенности. Племянник великого Микеланджело, Микеланджело Буонаротти младший (1568—1646), создает ряд веселых народных комедий («Ярмарка», «Сельская комедия»), насыщая их воздухом итальянских улиц, народным говором, выводя на сцену характерные типы уличной толпы. Но поэту не удалось полностью освободиться от традиций ученой драмы. Пьесы его не сценичны, растянуты, в них наряду с живыми и колоритными народными типами выступают и абстрактные аллегорические фигуры (Искусство, Торговля и пр.).

Пастушеская поэзия В конце XVII столетия в Италии действует группа поэтов, заявивших о своем стремлении искоренить дух подражательства маринизму и вернуть литературу к простоте и подлинной задушевности.

Во дворце шведской королевы Христины, отказавшейся от престола и поселившейся в Риме в 1655 году, образовался кружок поэтов, ученых, критиков, сурово порицавших маринизм и галантную развращенность. Возвращение к невинной чистоте нравов — вот моральный лозунг этой группы. После смерти королевы посетителями ее салонов была основана некая Академия, названная «Аркадией» (1690), символизирующая самим именем своим стремление найти на земле обетованный уголок, где бы счастье не было омрачено грубостью реальной жизни. Покровителем этой Академии был объявлен младенец Иисус, ее гербом стала пастушеская свирель, витая гирляндами из лавра и сосны. Собрания ее членов происходили где-нибудь на лоне природы, в роскошных парках в окрестностях Рима.

Члены «Аркадии»¹, выступая против маринизма, культивируя пастушескую поэзию со всеми ее особенностями, идущими еще от Феокрита, недалеко ушли от первого критика маринистов Кьябрера.

Их поэзия так же далека от народа, как поэзия Марино. Идиллические пастушки с их галантной любовью стали излюбленными персонажами аристократической поэзии. «Князя, короли, папы тоже захотели вкусить сладостей пастушеской жизни в компании с бесчисленными пастушками; по всему полуострову, с севера до юга, даже в крошечных местечках образовались «аркадские колонии»; от Альп до Сицилии раздавалось бляние»², — писал Анри Оветт.

Все это стороны одного и того же явления. Поэты «Аркадии» своим авторитетом признали автора пасторального романа

¹ Бенедетто Менцини (1646—1704), поэт, ученый, профессор изящной словесности, граф Франческо де Лемене (1626—1702), Карло Мария Маджи (1630—1699), Джован Батиста Цапли (1667—1719).

² Анри Оветт, Итальянская литература, М., 1922, стр. 210.

«Аркадия» (1504) Саннадзаро. Но и Марино воспевал Саннадзаро. В сонете «У могилы Саннадзаро» он писал:

Склонив главу пред урною-святыней,
Цветы возложим и слезу прольем!¹

Здесь о Саннадзаро «вздыхает ветерок», колебля струны сладчайшей лиры, сирены скорбят о смерти поэта, здесь вьют гнезда лебеди, здесь море плачет, рассыпаясь леной о мрамор, облекший прах певца. Так славит Марино Саннадзаро, а между тем в конце века имя Саннадзаро станет знаменем борьбы против маринизма.

Проза Проза итальянская в XVII столетии представлена учеными и философами, политической, научной и философской публицистикой. Фома Кампанелла (1568—1639) продолжает ренессансные традиции философской литературы. Его утопический роман «Город солнца» (1623) полон светлых мечтаний о лучшем устройстве человеческого общежития.

Где-то на островах Индийского океана некий мореплаватель видел совсем иную, отличную от европейских общественных систем жизнь людей. Там поклоняются Солнцу и верховный правитель носит имя Солнца. Там во главе государства стоят Мощь, Мудрость и Любовь. У народа есть одна книга, написанная сжато и доступно каждому, и называется она «Мудрость».

Народ этот не признает собственности, видя в ней начало всех пороков. Там трудятся все. Там нет ни зависти, ни честолюбия и все вдохновлены любовью к отечеству. Польза общества — вот высший критерий всякой целесообразности.

Жизнь Кампанеллы мрачна. С пятнадцати лет он в монастыре, где изучает философию и богословие. Едва достигнув совершеннолетия, включается в борьбу лучших умов своего времени против схоластики и духа авторитарности, чем навлекает на себя гнев инквизиции. Затем неугомонный мыслитель начинает мечтать об освобождении родины от испанского владычества, готовит восстание. Заговор раскрыт, и Кампанелла в тюрьме. Двадцать пять лет заключения, пыток, издевательств, лишений. Едва освобожден, едва вдохнул воздух свободы — и снова вступает в борьбу. Когда началось судебное преследование Галилея, Кампанелла выступил в его защиту. Мог ли он равнодушно смотреть на угнетение человеческой мысли? Снова преследования. Кампанелле угрожают новой тюрьмой.

Философ вынужден покинуть родину. Вдали от нее, во Франции, он умирает.

¹ Перевод О. Б. Румера.

Кампанелла — сын иного века, века Возрождения; он в сущности и не жил в XVII столетии, удаленный, изолированный от общественной жизни на долгие годы в стенах каземата. Так он и остался в XVII столетии живым преданием могучего и сильного века Возрождения.

В одном из сонетов Кампанелла писал:

Я мозг собрал в кулак, стою и пожираю
Столь жадно, что земли мудрейшие писанья
Не утолят мое глубокое алканье.
О, сколько я пожрал! И все же голодаю!¹

Эта ненасытная жажда знаний, это беспокойное стремление проникнуть в тайны мира, эта вера в разум роднят Кампанеллу с Эразмом и Рабле, с лучшими сынами века Возрождения.

Таков же Галилео Галилей (1564—1642). Ученый, не писатель, он подобно гуманистам предшествующих поколений пользовался полемическим искусством публицистики ради распространения своих научных идей. Таков его «Диалог о двух главнейших системах мира» (1632)², где спорят о системе Птолемея и системе Коперника. Сторонник Птолемея Симплицио (Простоватый) от всей души защищает геоцентрическую систему, опровергнутую Коперником. Читатель с улыбкой встречает глуповатого Симплицио. Галилей очень тонко пропагандирует новые научные открытия. Может быть, все бы прошло благополучно, но цензоры Ватикана открыли глаза папе, сказав при этом, что в образе Симплицио Галилей изобразил не кого иного, как самого заместителя бога на земле. Это решило дело, и Галилей был привлечен к суду инквизиции.

Осуждение ученого глубоко потрясло мир и надолго парализовало свободную мысль в самой Италии.

Нельзя не назвать имени Траяно Боккалини (1556—1613), прожившего большую часть жизни в предшествующем столетии и принесшего в новый век неукротимый дух гуманистического бунтарства.

Перед смертью Боккалини издал сатиру «Известия с Парнаса», быстро облетевшую соседние страны, переведенную впоследствии на многие европейские языки.

Против засилья испанцев в Италии, против аристократического снобизма, против литературного педантизма направлена эта умная, блестящая шуткой и острой иронией сатира.

Боккалини ополчается против литературных аристархов, признающих только эстетические правила Аристотеля и пеленающих в них молодые таланты. Писатель в шуточной форме описывает состоявшийся якобы разговор Аполлона, бога ис-

¹ Перевод В. А. Ещина.

² Галилео Галилей, Диалог о двух главнейших системах мира: Птолемея и Коперниковой, М., 1928.

кусств, с Аристотелем: «Аполлон с чрезвычайно сердитым лицом и голосом весьма раздраженным спросил Аристотеля, не он ли тот бесстыдный и дерзновенный, который осмелился предписывать законы и публиковать правила для возвышенных дарований художников, для коих он, Аполлон, всегда требовал полной свободы писания и творчества; ибо живые таланты его литераторов, свободные от пут каких-либо правил и не скованные целями предписаний, к величайшему его удовольствию ежедневно обогащают школы и библиотеки прекраснейшими сочинениями».

Аристотель оправдывается, говоря, что невежды использовали его имя для угнетения поэтов, он же хотел лишь помочь неокрепшим талантам найти истинные пути искусства.

Примечательна эта критика литературной схоластики, если представить себе последующую двухвековую борьбу против ложно понятых аристотелевских принципов искусства в Западной Европе и особенно во Франции.

Итак, мы видим в итальянской литературе XVII столетия сложное переплетение различных стилевых направлений, их борьбу и взаимовлияния. Кьябрера и «пастушеские» поэты конца века борются против Марино и маринизма за «опрошение» литературы. Однако всех их роднит удаленность от народа и реальной действительности. Те и другие культивируют своеобразный «аристократизм духа» и одинаково принадлежат к литературе барокко, представляя в своем творчестве лишь различные его аспекты.

И только те писатели, которые правильно поняли действительные исторические нужды народа, сумели вырваться из этого порочного круга жеманства и манерности и заговорить настоящим человеческим языком.

Манерный и жеманный Винченцо Филикайя лишь однажды поднялся на высоту подлинной патетики, когда обратился к прославлению идеи единой и независимой Италии (сонет «Италия! Италия!»), Алессандро Тассони отверг как поэтов барочного направления (маринистов), так и защитников подражательности и авторитарности в итальянской поэзии (классицистов). Его сатирическая поэма «Похищенное ведро» написана в духе бунтарского реализма эпохи Возрождения. Тот же неукротимый дух протеста против всяческих канонов и литературной догматики живет и в великолепной сатире Боккалини.

XVIII век В недрах изысканной аркадской поэзии зарождается итальянский классицизм XVIII века (значительно позднее французского). Поэты Гравина, Мартелли и Маффеи пишут классицистические трагедии, но из них только Маффеи с его трагедией «Метропа» имел известный успех. Мартелли писал трагедии четырнадцатисложным александрийским стихом, заимствованным им

из Франции (так называемый мартеллианский стих). Но членом «Аркадий» был также выдающийся поэт Метастазιο (1698—1782), который, опираясь на традиции классицизма, создал ряд трагедий, предназначенных для музыкального оформления и превратившихся затем в оперы («Покинутая Дидона», «Милосердие Тита», «Катон», «Олимпиада» и др.). Все знаменитые композиторы XVIII века обращались к текстам Метастазιο: на текст одной только «Покинутой Дидоны» написали музыку тридцать пять композиторов. Оперы Метастазιο разрабатывают характерный для классицизма конфликт между чувством и долгом, но несколько смягчают его; стихи Метастазιο, предназначенные для романсов и оперных арий, отличаются тонким изяществом.

Преследуя наиболее независимых поэтов, превращая других в придворных писателей, чужеземные хозяева Италии всячески глушили самобытную итальянскую литературу. Даже Метастазιο, наиболее выдающийся поэт эпохи (которого высоко ценили Вольтер, Руссо, а впоследствии Стендаль), тоже был придворным поэтом австрийского императора Карла VI и его преемников и пятьдесят лет своей жизни провел при венском дворе. Это не могло не отразиться на его творчестве: Метастазιο вынужден был молчать о бедственном положении Италии и всячески смягчать героические и трагические коллизии своих опер.

Комедия дель арте

Для XVII—XVIII веков характерен бурный расцвет так называемой комедии dell'arte — импровизированной комедии. Она возникла в XVI веке и первоначально носила актуальный социально-сатирический характер. Самый термин (*commedia dell'arte* — может быть переведено как «профессиональная комедия») указывает на то, что она исполнялась актерами-профессионалами и требовала высокого актерского мастерства в отличие от так называемой «ученой комедии» (последняя обычно исполнялась в богатых домах аристократами-любителями). Комедия dell'arte имела ряд особенностей и правил: комические персонажи выступали в карикатурных масках (отсюда второе название жанра — «комедия масок»); вся пьеса представляла собой сценарий, роли были лишь слегка намечены, и актеры импровизировали свои диалоги и монологи (здесь сказалась блестящая способность итальянцев к импровизации); постоянными, застывшими были персонажи комедии и даже их имена. Так, в комедии масок участвовало от десяти до тринадцати действующих лиц: две пары влюбленных, два комических старика, двое слуг, бойкая служанка, хвастливый и трусливый «капитан» и еще два-три возрастных персонажа. Все эти герои имели установившиеся черты. Один из влюбленных юношей отличался смелым и задорным характером, второй — застенчивостью и робостью; так же различались характеры влюбленных девушек. Эти две пары

драматург (точнее — составитель сценария) мог группировать различными способами, вызывая между ними недоразумения, ревность, ссоры и примирения. Один из комических стариков (наиболее популярный и устойчивый образ импровизированной комедии) носил имя Панталоне и изображал скупого, богатого венецианского купца. Второй комический старик, «доктор», изображал ученого из Болоньи (в Болонье был знаменитый университет). Слуги обозначались понятием «дзанни»; слово это было уменьшительным от «Джиованни» и считалось равнозначимым слову «простак». Первый и второй дзанни отличались друг от друга по темпераменту и происхождению: один изображал крестьянина из Бергамо, невежественного увальня, второй был ловким городским плутом. Арлекин, Пульчинелла, Бригелла, Труффальдино — таковы наиболее распространенные имена этих персонажей. Служанка носит обычно имя Кораллины, Смеральдины или Коломбины.

В образах и чертах этих героев вначале сказывалась острая и злободневная насмешка. Венецианский купец оказывался скупцом и развратником; ученый доктор из Болоньи, начиненный никому не нужными схоластическими знаниями, отличался крайним педантизмом. С наибольшим сарказмом рисовался образ «капитана», в котором все узнавали наглого и пьяного испанского офицера (так *commedia dell'arte* расправлялась с поработителями Италии). Раздробленность Италии сказывалась в тех специфических местных чертах, которыми наделялись герои — уроженцы различных городов. Один был венецианцем, другой неаполитанцем, бергамцем и т. д. Каждый говорил на своем местном диалекте, каждый отстаивал преимущества своего города. Только влюбленные говорили на литературном тосканском наречии, проявляли изысканность чувств и манер и освобождались от комических и узкопровинциальных черт.

Условность импровизированной комедии, первоначально вызванная стремлением к типизации, стала все больше и больше тормозить развитие этого жанра. Социальная острота персонажей поблекла, самые персонажи потеряли актуальность (так, в XVIII веке, когда испанское владычество заменилось австрийским, лишним стал образ испанского капитана). Самая замена литературного текста случайной импровизацией, насыщенность грубыми, непристойными буффонадами — все это свидетельствовало и об упадке итальянской драматургии и о деградации самого жанра комедии масок. Этот жанр вызывал недовольство передовых умов. Вокруг него разгорелась ожесточенная полемика между двумя величайшими драматургами Италии XVIII века — Гольдони и Гоцци. Гольдони отталкивала устарелость и литературная неполноценность этого жанра, его ограниченные возможности, Гоцци привлекала его национальная самобытность. Победа осталась в сущности за Гольдони.

В творчестве Гольдони с огромной силой проявилось растущее классовое самосознание западноевропейской буржуазии накануне французской буржуазной революции. Благодаря международным связям и влиянию французских просветителей это растущее самосознание, дух подъема и протеста сказался даже в раздавленной, раздробленной Италии. И в ней развивается просветительское движение. В отдельных итальянских городах выступают с прогрессивными требованиями просветители — сатирик Парини (автор поэмы «День», бичующей итальянскую аристократию), юрист Чезаре Беккариа, публицист Гаспаро Гоцци и другие. Но возглавлял лагерь итальянских просветителей, безусловно, Гольдони. Основная заслуга Гольдони и залог его успеха заключались в том, что он сумел опереться на национальные традиции итальянского народа, жизнерадостного, искреннего, не сломленного ни веками феодальной эксплуатации, ни властью чужеземных захватчиков.

Зарождение национально-освободительного движения в Италии и рост просветительских тенденций подготовили дальнейший расцвет самобытной итальянской литературы — тираноборческие трагедии Альфиери, творчество итальянских романтиков начала XIX века. Весь XIX век прошел для Италии под знаком великой борьбы за национальную независимость, которая закончилась победой итальянского народа под водительством Гарибальди.

Гольдони

(1707—1793)

Крупнейший драматург Италии, блестящий комедиограф Карло Гольдони выступил одновременно и как носитель лучших национальных, народных традиций, и как последователь французских просветителей.

Жизнь Гольдони

Гольдони родился в Венеции, в буржуазной семье. Его дед был богатым юристом, устроившим на своей роскошной вилле в окрестностях Венеции постоянные празднества и спектакли. Интерес ребенка к театру возник в самые ранние годы. Когда ему исполнилось четыре года, отец подарил ему игрушечный театр марионеток. Свою первую пьесу Гольдони написал в девятилетнем возрасте.

Семья Гольдони вела слишком широкий и расточительный образ жизни и совершенно разорилась, когда мальчику было пять лет. Только тогда его отец, уже имевший двоих детей, решил получить какое-нибудь образование и профессию.

Он прослушал курс медицинских наук в Римском университете и стал работать врачом сначала в Перудже, потом в Кьодже, маленьком рыбацком городке в окрестностях Венеции. С этим городком, с его нищенским бытом и резкими, сильными характерами тамошних рыбаков, постоянно подвергавших свою жизнь опасности на море, Гольдони познакомился еще в отроческие годы. Потом ему пришлось работать среди этих людей в должности коадьютора (помощника судьи); свое прекрасное знание жизни рыбаков и гондольеров, понимание национального итальянского характера он почерпнул из этих кьоджинских впечатлений. Впоследствии он создал на этом материале одну из своих лучших реалистических комедий («Кьоджинские перепалки»).

Юному Гольдони пришлось довольно долго скитаться по различным коллегиям и частным школам, прежде чем определилась его будущая профессия. Сначала он учился в Перудже, у иезуитов, потом в Римини, у профессора-правоведа. Из Римини он бежал с театральной труппой и некоторое время путешествовал с ней. Когда он, наконец, добрался с актерами до Кьоджи, где жили его родители, отец, сам бывший страстным театралом, отнесся к его поступку снисходительно и даже не отослал его обратно в Римини. Он пытался приохотить его к медицине и брал с собой к больным в качестве помощника. Затем один дальний родственник семьи Гольдони устроил Карло студентом-стипендиатом в коллегия при Павийском университете. В коллегии готовили ученых монахов-юристов, и жизне-

радостному, равнодушному к религии Гольдони угрожала опасность стать монахом. Но на третьем курсе он был исключен из коллегии за сатирическое стихотворение, в котором он осмеял местных богатых горожанок. Затем Гольдони завершил свое юридическое образование в Модене и начал работать коадьютором в Кьодже.

Однако профессия юриста не стала призванием Гольдони. Занимаясь адвокатской практикой в Венеции, Милане, Вероне, Пизе, скитаясь в поисках заработка по всей Италии, подвергаясь нападениям дорожных грабителей и австрийских солдат, вечно обремененный долгами, Гольдони все время страстно мечтал о театре, искал сближения с драматургами, актерами, певцами, читал им свои первые пьесы. Но окончательно он связал свою судьбу с театром только в конце 30-х годов (хотя и продолжал еще в течение нескольких лет заниматься адвокатурой).

Еще шестнадцатилетним мальчиком, учась в Павийской коллегии, Гольдони много размышлял об упадке современной ему итальянской литературы. Случайно попавшаяся Гольдони комедия Маккиавелли «Мандрагора» потрясла его. В ней он увидел то, чего так не хватало импровизированным пьесам его времени, — силу сатирического разоблачения, социально-типические образы. И с тех пор Гольдони мечтал поднять итальянскую комедию на ее прежнюю высоту.

Большое значение для Гольдони имели и комедии Мольера, и знакомство с английской реалистической литературой XVIII века. В Италии переводились и имели большой успех романы Дефо и Ричардсона, драмы Лилло, журнал Аддисона и Стиля «Зритель». В подражание «Зрителю» публицист Гаспаро Гоцци издавал журнал «Венецианское обозрение».

**Борьба
за реформу
итальянской
комедии**

Реформа итальянской комедии, превращение ее из импровизированной комедии масок в реалистическую социальную комедию, стала для Гольдони делом всей его жизни. Он понимал, что пропагандировать передовые идеи своего времени, бичевать реакционные классы и явления писатель может, только располагая написанным текстом, а не полагаясь на импровизацию актера. Он видел также, что традиционные маски импровизированной комедии утратили свое социальное значение и не давали материала для раскрытия индивидуальных черт характера. Наконец, его отталкивала грубая непристойность комедии масок, те палочные удары и циничные шутки, которые стали для нее характерными.

Однако провести задуманную реформу было нелегко. Комедия масок пользовалась большой популярностью, она считалась национальным зрелищем, специфическим жанром итальянского искусства, за нее говорило могущество вековой тради-

ции. Борясь с этой традицией, Гольдони сталкивался с целой армией актеров-импровизаторов, привыкших полагаться на свои силы и смотревших на автора сценариев как на второстепенное лицо, с такими любимцами публики и королями сцены, как Сакки, Дарбес и другие исполнители традиционных ролей. Преодолев их сопротивление, Гольдони неизбежно должен был столкнуться (хотя вначале сам он этого не подозревал) с теми, кого могла задеть и оскорбить его социальная критика, — с венецианской аристократией, дворянством, со всеми силами реакции. При этом реакционным писателям и журналистам особенно легко было нападать на него, прикрываясь защитой любимого национального зрелища — комедии масок.

Догадываясь об этом, Гольдони приступил к своей реформе с большой осторожностью и проводил ее постепенно, но неуклонно. В 1738 году написал и поставил комедию «Момоло, светский человек», в которой только одна роль (но зато главная роль Момоло) была написана полностью. Исполнявший ее актер выступил без маски. Остальные роли не были написаны, для них были сохранены маски и традиционные имена, а вся пьеса осталась наполовину сценарием. По словам самого Гольдони, публика с удовольствием приняла новшество и сравнивала изящный, остроумный текст Гольдони и созданный им живой образ с грубоватой импровизацией и трафаретными масками других актеров к невыгоде для последних. Так Гольдони положил основание задуманной им реформе. С пьесы «Момоло, светский человек» начинается деятельность Гольдони как комедиографа.

Гольдони долго еще не решался порвать с *commedia dell'arte*. Для знаменитого актера-импровизатора Сакки он написал ряд комедий-сценариев («Тридцать два несчастья Арлекина», «Критическая ночь, или сто четыре приключения», «Потерянный сын Арлекина», «Арлекин — император луны»), в которых Сакки выступал с блестящим успехом в ряде европейских городов (в том числе в Петербурге и Москве). Одна из лучших комедий Гольдони «Слуга двух господ» также была написана в 1744 году для Сакки и представляла собой сценарий; лишь в 1749 году Гольдони написал для нее текст.

Но понемногу, шаг за шагом, в течение десятилетия (сороковых годов) Гольдони превращает комедию масок в социально-бытовую реалистическую комедию с полным авторским текстом: он постепенно увеличивает диалоги и монологи своих героев, оставляя лишь ничтожное место для импровизации, отбирает у актеров маски и оставляет им только традиционные имена, определяющие их амплуа. Но под этими именами (Панталоне, Бригеллы, Труффальдино и т. д.) скрывается теперь совершенно иное содержание. Комический и отвратительный старик Панталоне превращается у Гольдони в добропорядочного отца семейства, честного пожилого буржуа, носителя здравого смысла

и буржуазных добродетелей. Слуга Труффальдино из наглого плута превращается в находчивого и остроумного, но внутренне честного человека, вызывает искреннюю симпатию зрителей. Под условными именами Клариче и Розауры (молодых героинь комедии масок) или Кораллины и Смеральдины (субреток, девушек из народа) Гольдони выводит целую галерею очаровательных, но разнообразных женских образов, наделяя их и определенными социальными чертами. В более поздних комедиях, особенно из народного быта, он вообще отказывается от условных традиционных имен.

**Деятельность
драматурга
в Венеции**

В 1748 году Гольдони окончательно оставил адвокатскую практику и связал себя с труппой импрессарио Мадебака, игравшей в его родной Венеции. Гольдони стал драматургом этой труппы. Он принял на себя очень тяжелое обязательство: написать для труппы за один только 1749 год шестнадцать новых трехактных пьес (это обязательство он выполнил). Но только таким путем можно было добиться от импрессарио и труппы полного повиновения в спорном вопросе об актерской импровизации и провести свою реформу. В Венеции Гольдони провел лучшие четырнадцать (с 1748 по 1762 год) лет своей жизни и достиг писательской славы.

На венецианской сцене, в театре Сант-Анджело, была поставлена в конце 1748 года труппой Мадебака первая комедия Гольдони с написанным полностью авторским текстом «Хитрая вдова». Так Гольдони осуществил, наконец, свою реформу. В пьесе «Комический театр», написанной в 1749 году, он изложил основные требования своей драматургической эстетики. Пьеса изображает репетицию одноактной комедии в театре Мадебака. Себя самого Гольдони вывел под именем Орацио, директора и режиссера труппы. В уста Орацио он вкладывает ряд тонких замечаний об актерской игре, указывающих на большую работу, проводимую Гольдони с актерами. Орацио защищает новую комедию, комедию характеров, от нападок поэта Лелио, защитника старой школы. «Комедия сюжета» (т. е. комедия-сценарий, рассчитанная на импровизацию актеров), которую Лелио предлагает труппе, дана в пародийном духе и подвергается осмеянию. Посрамленный Лелио сам становится актером и учится играть по-новому. Орацио-Гольдони требует от писателя и актера верности жизненной правде, предлагает черпать образы и положения из «великого моря природы». Он выдвигает также и дидактические требования, характерные для него как для просветителя. Он требует резкого противопоставления положительных и отрицательных характеров «для того, чтобы более восхвалить добродетель и унижить порок». Необходимость усиления положительных черт в образе протагониста (первого героя комедии) Гольдони подчер-

кнет и позднее, в своих «Мемуарах», где он также затрагивает эстетические проблемы. Вопрос о положительном герое был особенно важен для Гольдони, стремившегося выдвинуть идеал и норму поведения для буржуазии.

В пьесе «Комический театр» Гольдони протестует против слепого преклонения перед Аристотелем, ради которого жертвуют жизненной правдой, протестует против трех единств, особенно против единства места. Интересно замечание о французской комедии (т. е. в первую очередь о комедии Мольера). Противники упрекали Гольдони в слепом подражании Мольеру. Гольдони устами Орацио требует от итальянской комедии полной национальной самобытности и отмечает, что при всех достоинствах блестящей французской комедии «французы строят свою комедию всего лишь на одном характере. Вокруг одной страсти, правда хорошо разработанной и показанной, вращается целый ряд положений». Речь идет здесь, несомненно, о Мольере. Вспомним, что Пушкин также отмечал некоторую однолинейность характеров Мольера, безраздельное господство в них одной страсти. Гольдони предлагает строить комедию на столкновении множества ярких характеров.

Для труппы Мадебака Гольдони работал до 1753 года, когда он перешел из театра Сант-Анджело в театр Сан-Лука, в другую труппу. Для Мадебака им написано огромное количество пьес. Особенным успехом пользовались пьесы из народной жизни «Честная девушка» и «Добрая жена» (1749) (которые он сам относит к новому жанру «драмы», только что возникшему во Франции), драматическая переделка романа Ричардсона «Памела», комедии «Лгун», «Льстец», «Кофейня» и многие другие. В эти же годы (в 1751 году) он написал пьесу в стихах о Мольере, построенную на двух эпизодах из жизни великого комедиографа: истории его женитьбы и истории его борьбы за постановку «Тартюфа». Перед уходом из театра Сант-Анджело Гольдони поставил одну из самых блестящих своих пьес — «Трактирщицу» (1753).

В театре Сан-Лука Гольдони, видимо, столкнулся с серьезным противодействием своей реформе в области комедии и временно отступил. Он написал ряд трагикомедий, насыщенных пышной восточной экзотикой. Его персидская трилогия 1753 года («Персидская невеста», «Гиркана в Джульфе» и «Гиркана в Ислгани») имела шумный успех. Гольдони вызвал интерес публики столкновением двух женских характеров — кроткой и благородной Фатмы, отвергнутой своим мужем, и гордой, страстной рабыни Гирканы.

Но, создав еще несколько пьес в том же роде, Гольдони снова перешел к комедиям. Для театра Сан-Лука были написаны комедии «Самодуры» (1760), «Сеньор Тодеро-брюзга», «Кьоджинские перепалки» (1761) и большое количество других пьес.

Титаническая работа, которую вел Гольдони все эти годы, принесла ему громкую популярность, любовь народа и жестокие нападки противников. В то время как итальянцы называли его «протокомико» («первым комическим поэтом»), а простые люди Венеции буквально носили его на руках, реакционная критика подвергала его ожесточенной травле. Во главе лагеря противников Гольдони стояли публицист Баретти и писатель Карло Гоцци. Баретти назвал Гольдони «поэтом черни», Гоцци обвинял его в отсутствии патриотизма, в подражании французским образцам, в грубом натурализме. Гольдони утомляли и раздражали эти нападки, а также и соперничество бездарного писателя-незуита, аббата Кьяри. Постоянно появлялись всякого рода памфлеты и пародии на Гольдони. Однажды в жарком споре с Гоцци Гольдони сослался на свою популярность в народе как на главное доказательство значения своих комедий и заметил, что писать пьесы труднее, чем их критиковать. Гоцци ответил, что итальянский народ с удовольствием принимает любую новинку и для него совсем не трудно писать пьесы. Он предложил написать пьесу на сюжет детской сказки о трех апельсинах, привлечь к ней сердца венецианцев и тем поразить Гольдони его же собственным оружием.

Замысел Гоцци удался. Его сказочная пьеса «Любовь к трем апельсинам» была поставлена в 1761 году и имела колоссальный успех. В своей борьбе против Гольдони Гоцци призвал на помощь сильную союзницу — народную сказку. Популярный сюжет и богатая постановка не могли не привлечь публику. Гоцци осмелел в этой пьесе, наполовину пародийной, новшества Гольдони и вывел его самого под именем мага Челио.

Гоцци закрепил свою победу и воскресил комедию масок, создав еще несколько фантастических пьес. Гольдони был вынужден оставить венецианский театр и переехать в 1762 году во Францию, в Париж, куда его приглашали в качестве драматурга итальянской комедии.

Для этого отъезда был целый ряд причин. Жестокая травля, которой подвергался Гольдони, победа Гоцци, новое увлечение венецианцев фантастикой и фарсом в модернизированной комедии масок и кажущийся провал реалистической комедии — все это глубоко огорчило и оскорбило Гольдони. Но, кроме того, его давно интересовала и привлекала Франция, родина Мольера, страна просветителей, смело высказывающих свои мысли. Гольдони пользовался симпатиями и поддержкой Вольтера. В письме к Гольдони от 24 сентября 1760 года Вольтер писал: «Я сказал себе: вот человек честный и хороший, он очистил итальянскую сцену, обладает творческим воображением, пишет со смыслом. О, какая плодотворная работа! Боже мой, какая чистота! Каким естественным, любезным и приятным представ-

ляется мне ваш слог! Вы вырвали свое отечество из рук Арлекинов. Я хотел бы озаглавить ваши комедии — «Италия, освобожденная от готов». Ваша дружба делает мне честь, чарует меня»¹.

Отмечая естественность и реализм творчества Гольдони, Вольтер характеризовал его как «живописца и сына природы».

В письме к болонскому сенатору маркизу Альбергати Капачелли, написанном в том же году, Вольтер откликнулся на полемику, кипевшую вокруг творчества Гольдони, шуточным стихотворением:

Видим мы, таланты гонят
Повсеместно меж людей.
Вот противники Гольдони
Нападают на друзей.
Но не зная, в чем повинен,
Как верней его судить,
Самое Природу ныне
Порешили пригласить.
Суд Природы благосклонен:
«За любым найти вину
Я могла бы, но Гольдони
Рисовал меня одну».²

Пользуясь поддержкой Вольтера, Гольдони мог рассчитывать на самую дружескую встречу среди передовых кругов французского общества. Его привлекала и мысль перенести свою реформу и свои комедии на сцены многочисленных итальянских театров, существовавших за рубежом Италии.

**Гольдони
во Франции**

Но все же покинуть родину было крайне тяжело для Гольдони, и только беспощадные преследования врагов заставили его решиться на это. Он уезжал, чувствуя себя изгнанником, провожаемый горячими выражениями любви и сочувствия со стороны простых венецианских зрителей, смутно надеясь вернуться. Но он не вернулся.

Гольдони прожил в Париже последние тридцать лет своей жизни. Работа драматурга в Итальянской комедии принесла ему большое разочарование. Ни актеры-импровизаторы, ни французская публика, требовавшая от итальянцев их знаменитой национальной комедии масок и имевшая для более серьезных пьес свою Французскую комедию, не соглашались расстаться с *commedia dell'arte*. Гольдони снова пришлось писать «комедии сюжета», т. е. сценарии для импровизации.

С 1765 года Гольдони был назначен учителем итальянского языка принцесс, дочерей Людовика XV. Эту должность он занимал несколько лет, переехал в Версаль и отошел от театра. Однако, по его собственному выражению, многократно повто-

¹ К. Гольдони, Мемуары, т. II, 1933, стр. 743.

² Перевод наш. — З. Г.

рящемся в «Мемуарах», он «жил при дворе, но не стал придворным».

В 1771 году Гольдони написал на французском языке, которым овладел в совершенстве, комедию «Ворчун-благодетель». Она была поставлена впервые во время празднеств по поводу свадьбы дофина (будущего Людовика XVI) с Марией Антуанеттой, а затем неоднократно шла во Французской комедии. Эта пьеса имела во Франции такой успех, что даже на мемориальной доске, прибитой к дому Гольдони в Париже, он характеризуется, прежде всего, как автор этой пьесы. Надпись на доске гласит: «Здесь скончался в бедности 6 февраля 1793 года Карло Гольдони, прозванный итальянским Мольером, автор «Ворчуна-благодетеля», родившийся в Венеции в 1707 году».

Комедия «Ворчун-благодетель» была последней яркой вспышкой драматургического таланта Гольдони. Последние годы своей жизни он посвятил писанию «Мемуаров» на французском языке, которые были закончены и опубликованы в 1787 году. Обозревая свой долгий и трудный жизненный путь, Гольдони уделяет главное внимание своей реформе итальянской комедии.

Гольдони дожил до французской революции 1789 года. Не разобравшись в значении Гольдони для литературы, Конвент сначала лишил его пенсии, как и всех, кто был так или иначе связан с королевским домом. Но по представлению Мари Жозефа Шенье, выступившего в Конвенте со страстной речью в защиту Гольдони и впервые назвавшего его «итальянским Мольером», Конвент восстановил его пенсию. Эта пенсия потом выплачивалась его вдове.

Революционный Конвент поддержал Гольдони, оценив прогрессивное значение его творчества. Видимо, опираясь на слова самого Гольдони, Мари Жозеф Шенье говорил в своей речи, что Гольдони благословляет небо, разрешившее ему умереть республиканцем.

Литературное наследие Гольдони огромно. Он написал 267 пьес, из них более 150 комедий. Наибольшего внимания заслуживают такие пьесы, как «Слуга двух господ», «Хитрая вдова» (1748), «Феодал» (1752), «Трактирщица», «Самодуры», «Сеньор Тодеро-брюзга», «Кьоджинские перепалки», «Ворчун-благодетель».

Основные черты творчества Гольдони Комедии Гольдони можно разделить в основном на две категории: комедии нравов из буржуазного и дворянского быта, написанные на общелитературном итальянском языке (в основу которого легло тосканское наречие), и комедии из народного быта, написанные на венецианском диалекте. К первым из них относится подавляющее большинство комедий Гольдони. В них особенно сильна сатирическая, разоблачительная тенденция,

прежде всего в отношении представителей дворянства. Ко второй группе относятся пьесы: «Честная девушка» и служащая ее продолжением «Добрая жена», «Бабы сплетни» (1751), «Кьоджинские перепалки» (1761). Эти пьесы пронизаны демократизмом, сочувствием людям из народа. Так, в пьесе «Честная девушка» (1749) Гольдони прославляет моральную чистоту скромной вязальщицы Беттины и показывает превосходство бедного гондольера над развратным маркизом и избалованным купчиком. Успех «Честной девушки» был решен беднейшей частью населения Венеции, теми самыми гондольерами, о которых Гольдони написал эту пьесу. Он добился предоставления им ряда бесплатных мест в зрительном зале, чтобы они могли судить, насколько правдиво показана на сцене их жизнь. «С тех пор я стал их другом», — писал Гольдони.

В пьесе «Кьоджинские перепалки» изображена ссора венецианских рыбаков из-за молодого гондольера. Ссора разрастается, переходит в драку, особенно когда появляются женихи девушек, вернувшиеся с рыбной ловли. Это дело приходится разбирать молодому коадьютору, в котором мы узнаем самого Гольдони в его юные годы. Кoadьютор мирит ссорящихся и помогает устройству нескольких свадеб. Вся пьеса представляет собой ряд ярких реалистических сцен, как бы выхваченных из кипучей народной жизни и пронизанных грубоватым, но добродушным юмором. Даже в эпизодах перепалки и драки, т. е. в самых как будто невыгодных условиях, проявляются многие положительные черты народного итальянского характера: пылкий темперамент, доверчивость, неудержимая храбрость, шепетильность в вопросах любви и чести.

Гольдони никогда не обращался к парадным сторонам итальянской жизни, к венецианской экзотике. Он не изображал шумных венецианских карнавалов, длившихся большую часть года. Свидания влюбленных в его пьесах происходят не на залитых лунным светом каналах, а в тесных гостиных буржуазных домов, среди самой обыденной обстановки. Будучи реалистом, Гольдони не стремился приукрасить действительность.

Социальная сатира Гольдони направлена главным образом против венецианской аристократии и дворянства, а также и против тех буржуа (итальянских «мещан во дворянстве»), которые стремились подражать аристократам. Наиболее резко эта антифеодальная настроенность Гольдони проступает в его комедии «Феодал». Здесь изображено столкновение крестьян с приехавшим в свое имение молодым развратным маркизом, покусившимся на честь их дочерей и жен. Разумеется, Гольдони не мог открыто прославлять крестьянское восстание. Он наделяет крестьян (особенно наиболее богатого из них, Нардо) комическими чертами, переносит действие из венецианской области в

окрестности Неаполя. Но сквозь грубую и комическую внешность проступают чудесные черты пылкого и благородного народного характера.

Пастух и охотник Чекко, вступившись за честь своей жены, избивает маркиза, угрожает ему ружьем и спрашивает его: «Не думает ли сеньор маркиз, что в число доходов с его вотчины входят и наши жены?» Крестьяне совещаются о том, как проучить маркиза и защитить свои семьи.

Крестьяне не питают к маркизу никаких рабских чувств. Они выступают как защитники справедливости, вступившись за бедную сироту Розауру, живущую в имении и имеющую на него более законные права. При этом они действуют так вовсе не из преданности «законной владелице имения». Раньше они даже подсмеивались над ней за ее чопорность. Но они жалеют ее, потому что она бедна, а «богатый ест бедного». Кроме того, она более желательна для них в качестве помещицы, так как она женщина и не может угрожать их семейному спокойствию. И крестьяне решают: «И мы поедem в Неаполь, и возьмем с собой Розауру, и возьмем сколько нужно денег, и дойдем до короля со всеми документами, и заставим ее предъявить свои права».

Гольдони понимал, что такое выступление крестьян было бы открытым бунтом, и не решился так закончить свою пьесу. Развязка носит компромиссный — «благополучный» — характер. «Благородная» Розаура, чувствующая солидарность с дворянами — новыми владельцами имения, отказывается от своих прав, а не менее благородная старая маркиза Беатриче женит своего беспутного сына на Розауре.

Великолепное осмеяние дворянства мы встречаем в знаменитой пьесе Гольдони «Трактирщица» («Хозяйка гостиницы»). Это пьеса социально-психологическая. С одной стороны, беспощадно разоблачены и осмеяны разорившийся маркиз Фарлиполи, скаредный, чванный и трусливый, и недавно разбогатевший и купивший себе графский титул буржуа граф Альбафьорита. С другой стороны, основные эпизоды пьесы воссоздают историю покорения грубого и мрачного женоненавистника кавалера Риппафрата хозяйкой гостиницы, нежной и лукавой Мирандолиной. Это один из самых очаровательных женских образов Гольдони. Вдоволь насмеявшись над своими знатными поклонниками и унизив самовлюбленного Риппафрату, Мирандолина отдает свою руку человеку из народа, бедному слуге Фабрицио, обещая быть ему честной и верной женой. Искрометное веселье многих сцен, живая, реалистическая обстановка, демократизм и обаяние центрального образа делают эту пьесу шедевром Гольдони. Блестящее сочетание комедии интриги и комедии характеров видим мы в ранней пьесе Гольдони «Слуга двух господ».

В большинстве своих пьес Гольдони осмеивает падение нравов в аристократически-дворянской среде, деморализующее влияние игорных домов, разложение семьи, отвратительный обычай чичисбейства¹. Но протестуя против занесения этой моральной заразы в буржуазные семьи, Гольдони осмеивал в то же время и отсталых, скупых, некультурных буржуа, тиранящих своих близких («Самодуры», «Сеньор Тодеро-брюзга»). В пьесе «Самодуры» несколько грубых и алчных купцов, привыкших жить по старинке, издеваются над своими женами и детьми, превращают их жизнь в сплошную пытку, а собственный дом — в тюрьму. Моментами нам кажется, что мы попали в затхлый мир замоскворецкого купечества, так блестяще обрисованный Островским. Основной конфликт пьесы завязывается вокруг попытки двух сосватанных молодых людей, Лючетты и Филипетто, увидеть друг друга перед свадьбой. По старому венецианскому обычаю буржуазную девушку никуда не выпускают из дому, и она должна идти замуж за человека, которого никогда не видела. Но среди отупевших и расфранченных купчих, покорных рабынь своих мужей, в пьесе выводится женщина, обладающая незаурядным умом и горячим сердцем, — Феличе, жена одного из купцов. Она принимает участие в молодых людях, устраивает им свидание и выступает в защиту их с такой пылкой и убедительной речью, что самодуры теряются и вынуждены признать свою неправоту. Устами Феличе Гольдони призывает к более светлым и разумным отношениям в буржуазной семье.

Гольдони не революционер. Он чаще ищет в своих комедиях мягких, компромиссных решений. Носители его положительных идеалов — умные и честные представители буржуазии, подобные Феличе или героям таких его пьес, как «Честный адвокат», «Честный авантюрист» и т. д. Это люди предприимчивые, энергичные, благородные и страстно верящие в прогрессивную миссию буржуазии. Творчество Гольдони сохранило до наших дней свое живое обаяние.

¹ Чичисбей — официально признанные поклонники замужних венецианских дам,

Гоцци

(1722—1806)

Жизнь Гоцци Карло Гоцци родился в Венеции, в разорившейся аристократической семье. Он носил титул графа, но всю жизнь был связан с миром театральной богемы, всю жизнь нуждался и тщетно пытался восстановить блеск рода или хотя бы избавиться от долгов. Бедность и постоянные ссоры стали уделом огромной семьи Гоцци, состоявшей из одиннадцати братьев и сестер с их мужьями, женами и потомством. Старший брат драматурга, Гаспаро Гоцци, был выдающимся критиком и придерживался передовых взглядов. Он был близок с Гольдони, увлекался идеями английских буржуазных писателей и издавал, следуя примеру Стиля и Аддисона, журнал «Венецианское обозрение». Его жена Луиза Бергалли была известной поэтессой, членом «Аркадии», где она выступала под именем Ирминды. Погруженная в свои литературные дела, она предоставила заботы о хозяйстве и о своих пятерых детях мужу и его брату. Карло Гоцци вечно воевал с кредиторами Гаспаро и Луизы и спасал семью брата от окончательного разорения.

Для мировоззрения и творчества Гоцци характерны противоречия, которые проявились и в его теоретических высказываниях, и в его драматургии. Он был ярким противником французских просветителей, назревавшей буржуазной революции и страстным защитником национальной самобытности итальянской литературы. Защищая ее от английских и французских влияний, он, как ему казалось, боролся с ненавистными теориями просветителей, но на самом деле он немало способствовал подлинному расцвету итальянской литературы. Мастерски используя в своем творчестве народную сказку и национальный жанр импровизированной комедии, Гоцци в сущности служил родному итальянскому народу, как и его противник Гольдони. Борясь с иноземными влияниями в языке и литературе, Гоцци стал одним из основателей возникшей в 1747 году в Венеции академии Граннелески. Первоначально это был аристократический литературный кружок. В своих «актах» новая академия пародировала постановления старейшей итальянской академии делла Круска. Самые названия двух академий перекликались: если слово «сгусса» означает «отруби» (что должно было указывать на борьбу академии со всякого рода словесной шелухой), то слово «гранпелло» означает «зерно». Деятельность «зернособирателей» — членов академии Граннелески — свелась в основном к борьбе с «вредными новшествами», с чужеземными влияниями. Среди аристократов, членов этой академии,

Карло Гоцци отличался наибольшей непримиримостью. С величайшим негодованием отмечает он в своих теоретических статьях растущее влияние французских просветителей на итальянскую публику. «Огромная масса людей делается приверженцами безбожников, прославившихся своими талантами, своей смелостью и изгнанием, которому они подвергались», — пишет Гоцци, имея в виду прежде всего Вольтера и Руссо.

Литературное соперничество между Гольдони и Кьяри облегчило академии Граннелески нападки на них обоих. Гоцци возглавил эти выступления, написав ряд сатир и памфлетов. Кьяри был ненавистен ему как последователь французских классицистов и, следовательно, как проводник французского влияния. Кроме того, у Кьяри было много слабых сторон и уязвимых мест, чем беспощадно пользовался остроумный Гоцци (растянутость и бледность его трагедий, тяжеловесный мартеллианский стих и т. д.). Объединяя (совершенно несправедливо) Гольдони и Кьяри как «подражателей французским образцам», Гоцци делал Гольдони ответственным за все промахи другого драматурга. На Гольдони было легче нападать, пользуясь недостатками аббата Кьяри. Обрушиваясь на Гольдони в своих статьях и памфлетах, Гоцци решил подорвать его популярность у венецианской публики и выступить против него в практической сфере — на театральных подмостках. Своим оружием Гоцци сделал ту самую *commedia dell'arte*, комедию масок, которая, казалось, была совершенно убита реформой Гольдони. Воскрешая комедию масок, Гоцци насытил ее фантастическим, сказочным содержанием. Он, несомненно, нащупал слабую сторону своего противника, присущую вообще просветителям, — некоторое пренебрежение к народным сказкам, к богатой народной фантастике. Гоцци использовал и любовь венецианской публики к традиционным комедиям масок, и свою близость с миром театральной богемы, и приезд первого-классного актера-импровизатора Антонио Сакки, подобравшего себе превосходную труппу. Для этой труппы Гоцци и написал свою первую фантастическую пьесу «Любовь к трем апельсинам», поставленную с огромным успехом во время карнавала 1761 года.

**«Любовь
к трем
апельсинам»**

«Любовь к трем апельсинам» представляла подробный сценарий, рассчитанный на импровизацию актеров (только некоторые стихотворные тексты были написаны Гоцци). В пьесе соединились традиционная комедия масок, сказка и пародия на Гольдони и Кьяри. Сказочность образов и ситуаций носит в этой пьесе несколько иронический, шуточный характер: своих королей и принцев Гоцци заимствует из карточных колод, заставляет короля вершить суд и расправу, сидя на кухонном очаге; превращает влюбленного принца, злых и добрых волшебников

в комические персонажи и т. д. Видимо, Гоцци еще не решается открыто обратиться к фантастическому жанру, выступая перед аудиторией, приученной Гольдони к реалистическим комедиям. Пьеса Гоцци насыщена сатирическими и пародийными намеками на Гольдони и Кьяри.

В начале пьесы наследный принц Тарталья заболевает душевным расстройством, впадает в тяжелую меланхолию, так как злая фея Моргана (под именем которой имеется в виду аббат Кьяри) отравила его мартеллианскими стихами, запеченными в хлебе. Его берется развеселить бродячий шутник Труффальдин в своей комической маске. Труффальдин олицетворяет собой комедию масок. Рассмеявшись над забавными выходками Труффальдина, принц выздоравливает. Разумеется, это сатирический намек на венецианскую публику, влывшую в уныние от пьес Гольдони и Кьяри и вновь обретающую способность смеяться при виде своего любимого спектакля масок. Грубый диалог героев, драка и перебранка пародируют сцены из народного быта и реалистическую правдивость комедий Гольдони. Злодей пьесы — министр Леандро и принцесса Клариче — объявляют себя защитниками Просвещения и врагами комедии масок.

Разгневанная выздоровлением принца фея Моргана приносит страшное заклятие в мартеллианских стихах, пародирующее высокопарные монологи в классицистических трагедиях Кьяри:

«Плутон, властитель Тартара, и Пиндар, ввысь парящий, — к трем апельсинам жаждою тебя зажгут палящей! Мольбой, угрозой, жалобой не тронется судьбина! Спеши на страшный промысел — искать три апельсина!»

Принц Тарталья в сопровождении Труффальдина отправляется на поиски трех апельсинов. После множества трагикомических приключений он завладевает ими, но вышедшие из апельсинов прекрасные девушки тотчас же умирают от жажды. Только одну из них, принцессу Нинетту, принц успевае напить водой, зачерпнув ее из озера своим железным башмаком, и Нинетта остается жить. Цепь волшебных приключений и превращений кончается веселой свадьбой. Труффальдин назначается главным поваром и обязан наблюдать за тем, чтобы в королевские кастрюли не попали ядовитые мартеллианские стихи.

Пьесы-сказки. След за «Тремя апельсинами» последовали еще девять фиаб, т. е. пьес-сказок: «Ворон», «Король-олень», «Турандот», «Женщина-змея», «Зобеида», «Счастливые нищие», «Синее чудовище», «Зеленая птичка» и «Дзеим, царь джиннов». В этих пьесах Гоцци в сущности уже отошел от основного принципа комедии масок — принципа импровизации. Его фиабы из простых сценариев превратились в написанные полностью пьесы. Только

Пьесы-сказки.
«Принцесса
Турандот»

роль Труффальдина, комического плута-слуги, Гоцци оставлял ненаписанной, предоставляя полную свободу действий исполнителю этой роли, знаменитому Сакки. Так, борясь с Гольдони и его новой комедией, Гоцци сам использовал достижения этой комедии.

Из фиаб Гоцци наибольшими литературными достоинствами отличается «Принцесса Турандот», хотя в ней почти отсутствуют сказочные мотивы. Здесь Гоцци с большой психологической тонкостью изобразил переживания гордой, свободолюбивой принцессы Турандот, пленной татарской княжны Адельмы и благородного принца Калафа.

Успех Гоцци в Венеции был огромен. Публика ломилась на его фантастические пьесы в тот самый театр Сант-Анджело, где десять лет назад царил и осуществлял свою реформу Гольдони. Гоцци торжествовал. Он ядовито напоминал своему противнику, что сам же он считал популярность пьес главнейшим мерилем их ценности; и вот теперь публика наслаждается детскими сказками и радуется возвращенным ей театральным маскам. Мы знаем, чем окончилась для Гольдони эта литературная борьба: он был вынужден покинуть Италию.

Многое привлекало избалованную зрелищами венецианскую публику в театральных сказках Гоцци: остроумная клоунада ее старых знакомцев — Паиталоне, Бригеллы, Труффальдина, и особенно яркая постановочность. Гоцци насытил свои пьесы до предела всевозможными чудесами и превращениями, требующими сложной театральной техники. В пьесе «Король-олень» оживает статуя, которая своими насмешливыми гримасами помогает королю понять моральное ничтожество представляемых ему красавиц и облегчает ему выбор невесты; затем на глазах у публики сам король превращается в оленя, а затем — в дряхлого старика; в дальнейшем с помощью доброго волшебника он вновь обретает свой прежний вид; злой министр Тарталья превращен в ужасное чудовище. В пьесе «Ворон» принц Джена-ро сражается с драконом, а затем превращается в статую. В пьесе «Женщина-змея» из гробницы поднимается ужасная змея, которую царь Фаррускад должен поцеловать: когда он, наконец, на это решается, она превращается в его жену, царицу Керестани. В пьесе «Зеленая птичка» действует и творит чудеса цепая толпа оживших статуй. В пьесах Гоцци вырастают из-под земли дворцы, раздвигаются скатерти-самобранки, летают по воздуху колесницы, действуют фен и чудовища. Не удивительно, что жители Венеции спешили поглядеть на все эти чудеса. Кроме того, Гоцци умело пользовался фабулой, ставя своих героев в сложные драматические ситуации.

Однако не это было подлинной причиной успеха Гоцци и непреходящего обаяния его лучших пьес. Обладая редкой талантливостью, он опирался на народные традиции и жанры и про-

буждал симпатии народа. Комедия масок уже доживала свой век, но она была еще дорога народу своим славным прошлым, таившимся в ней возможностями осмеяния и искреннего веселья; Гоцци оживил ее, соединив с народной сказкой, воплощающей в ярких фантастических образах свойственную народу жажду справедливости.

Незаурядный психолог, Гоцци иногда отбрасывал волшебный, фантастический фон и строил пьесу исключительно на психологических конфликтах, на глубоком раскрытии характеров. Такова его «Принцесса Турандот». Гоцци проявил редкое искусство создания образов положительных героев в своеобразных условиях фантастической пьесы (принц Дженнаро в пьесе «Ворон», Калаф в «Турандот»). Прославляя любовь и дружбу, братскую преданность и верность, Гоцци взывал к самым чистым и задушевым чувствам народа.

Источники фиаб Гоцци разнообразны. Он использовал народные итальянские сказки, но обращался также к арабским и персидским сказкам, переносил действие то в Китай («Турандот»), то в Грузию («Женщина-змея»), то в совершенно фантастические страны.

После успехов Гольдони Гоцци не смог воскресить жанр комедии масок в его чистом виде: текст его пьес написан почти полностью, роль традиционных масок слабеет или терпит изменения (так, комический Тарталья превращается в мрачного, трагического злодея в пьесе «Король-олень»); они отступают на второй план перед главными героями, целиком задуманными и созданными самим Гоцци.

Свои эстетические и общественные взгляды Гоцци изложил наиболее подробно в предисловии к отдельному изданию своих фиаб, и нельзя отрицать резкую консервативность этих взглядов. В предисловии, озаглавленном несколько пространно — «Чистосердечные рассуждения и подлинная история происхождения моих десяти театральных сказок», Гоцци ополчается главным образом против переводной литературы, против французских и английских буржуазных драм и отвергает самый принцип бытового реализма в серьезной пьесе. «Я всегда буду избегать позорить благонравные подмостки Адрии постыдным изображением мерзких серьезных сюжетов из повседневной жизни», — пишет он. В то же время Гоцци подчеркивает не только нравственный характер своих сказочных пьес, но и их высшую правдивость, их близость к природе (имея в виду психологическую правду чувств и характеров).

Свою ненависть к буржуазии Гоцци концентрирует на ее идеологах — французских просветителях и английских буржуазных писателях. Он обрушивается на пьесы Мерсье и Лилло и даже в слезливой драме типа «Лондонского купца» видит детище порока. Всякое разоблачение семейного деспотизма, вся-

кий намек на социальную злободневность вызывает его возмущение.

Гоцци не отказался от осмеяния просветительских теорий и в своих пьесах. Такова его пьеса «Зеленая птичка», заключающая собой цикл фиаб и носящая, подобно «Любви к трем апельсинам», пародийно-сатирический характер. Прекрасная королева Нинетта, олицетворяющая собой поэзию и искреннее чувство, двадцать лет томится в тюрьме, под выгребной ямой. Так изображает Гоцци расцвет реалистической литературы в Англии и просветительской философии во Франции. Утешение Нинетте доставляют только песни зеленой птички, прилетающей к ее окну и олицетворяющей фантазию.

Дети Нинетты, юные брат и сестра Ренцо и Барбарина, начитавшись модных философских книг, во всех человеческих побуждениях видят лишь проявления эгоизма и фанатизма и сами превращаются в черствых эгоистов. Против рационалистической философии, якобы делающей человека эгоистом, Гоцци выдвигает в качестве противоядия чувство и религию.

Перед Италией в XVIII веке открывалась дорога буржуазного развития и широкого национально-освободительного движения. Она вступила на нее не сразу, пережив величайшие трудности и потрясения, но эти общие тенденции проявились достаточно четко уже в эпоху Гоцци. Недаром венецианская публика скоро охладела к нему. Пьесы Гольдони одержали над его фиабами полную победу.

Гоцци дожил до глубокой старости, написал еще ряд пьес, не имевших успеха, и мемуары, которые он назвал «Бесполезными записками». В мемуарах Гоцци рассказывает о великосветских и театральных интригах, среди которых прошла его молодость.

Но слава Гоцци возродилась после его смерти. Он вызвал восторженное отношение у немецких романтиков. Братья Шлегели им восхищались, Людвиг Тик создавал, подобно ему, пьесы-сказки, а в одной из них («Синяя борода») использовал фиабу Гоцци «Зобеида». Гофман им увлекался и воспроизвел в «Принцессе Брамбилле» многие мотивы Гоцци: борьбу добрых и злых волшебников, фантастическую неразбериху превращений — все это на фоне венецианского карнавала. К творчеству Гоцци обращался и Шиллер. Он перевел, несколько видоизменив, «Принцессу Турандот».

Высокую оценку Гоцци мы встречаем у Гете, Лессинга, А. Н. Островского. Гоцци вошел в историю итальянской литературы вместе со своим противником Гольдони, и пьесы его до сих пор не сходят со сцены. Так, пьесы Гоцци удачно используются и ставятся у нас в кукольном театре.

ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЙ ОБЗОР

Издавна в Польше установилась особая политическая система — дворянская республика, представляющая собой одну из разновидностей феодального государственного устройства.

Централизованное правление государства было чрезвычайно шатким, сильны были влияния отдельных крупных феодалов, магнатов. В стране, несмотря на внешнее политическое единство, царил феодальная раздробленность. Короли Польши были выборными. Крупнейшие польские магнаты, обладавшие колоссальными богатствами, Радзивиллы и Чарторыйские, во взаимной вражде, соперничая друг с другом, шли на организацию внутренних распрей, вовлекали в свои раздоры иностранные государства, порождая в Польше анархию и беспорядок.

Феодальная раздробленность Польши политически закреплялась правом так называемого либерум вето¹, единогласия в решениях высшего государственного органа — сейма.

Речь Посполитая по своему политическому устройству представляла собой союз (федерацию) отдельных воеводств. От каждого воеводства в сейм входили свои представители («сеймовые послы»). Решение сейма только тогда считалось принятым, когда за него голосовали все послы. Достаточно было одного голоса против, чтобы сорвать решение, принятое большинством голосов. Veto давало возможность иностранным государствам путем подкупа отдельных послов влиять на решения польского правительства, иначе говоря, контролировать внутреннюю жизнь Польши. Работа главного политического органа была парализована. С 1652 по 1764 год из 55 сеймов 48 были сорваны. Более того, право либерум вето было принято в малых воеводских сеймиках. Каждый шляхтич мог единолично сорвать решение сеймика. Ясно, что нормальная работа государственных органов при таком положении была невозможна.

Польские шляхтичи часто приглашали на польский престол людей пришлых, алчущих власти чужеземцев, которые несколько не интересовались нуждами страны, ее внутренним и внешним положением, ее историей, ее будущим. Они не знали ни народа, ни его культуры. Более того, при каждом избрании

¹ От латинского veto — запрещаю.

польского короля все соседние страны, вмешиваясь во внутренние дела Польши, выдвигали своих претендентов, прибегая к посулам и подкупам влиятельных лиц государства. Поэтому польские короли, связанные с той или иной чужеземной державой, предавали интересы преступно врученной им страны. Чувствуя себя людьми случайными, они иногда просто сбегали, как мелкие мошенники. Так случилось с Генрихом Валуа, избранным на польский престол в 1574 году и в том же году бежавшим из Кракова тайно, ночью, к великому смущению своих избирателей.

В XVII столетии Польша теряет свои былые, весьма солидные политические позиции в Европе, что тесно связано с начавшимся внутренним экономическим и политическим ее распадом. Феодално-крепостнический строй изживал себя, помещичьи хозяйства оскудевали. Польское правительство искало выхода в авантюристических планах захвата новых земель. В начале века польские войска вторгаются в Россию, доходят до Москвы и сажают на русский престол Лжедмитрия. Польский ставленник гибнет от руки русских повстанцев. Поляки выдвигают новую фигуру — Лжедмитрия II. Потерпев неудачу и с этой креатурой, они провозглашают русским царем польского королевича Владислава. Поднявшаяся могучая волна народного движения отбрасывает интервентов к западным границам России. План захвата русских земель, столь любезный сердцу польско-литовских магнатов и иезуитов, проваливается.

Теперь Польше грозит оттоманская Порта, спешившая воспользоваться ее поражением в войне с Россией. Однако польским войскам, действовавшим совместно с украинскими казаками, удастся предотвратить турецкое нашествие (Хотинское сражение, воспетое сербским поэтом Иваном Гундуличем и польскими поэтами Вацлавом Потоцким, а в XVIII веке — Игнатием Красицким). В середине века против польского гнета восстают Украина и Белоруссия. Восстанием руководит Богдан Хмельницкий. По решению Переяславской рады (1654) Украина воссоединилась с Россией.

В Польшу вторгаются шведские войска. Пойдя на перемирие с Россией, чтобы отразить натиск шведов, Польша снова начала военные действия против своего восточного соседа, как только наметились первые успехи на польско-шведском фронте. А дальше унижительный мир со шведами (Оливский мир, 1660), унижительный мир с Турцией (Бучачский мир, 1672), и лишь по установлении добрососедских отношений с Россией Польше удастся одержать ряд блестящих побед над турками.

В 1683 году польский король Ян Собеский, один из талантливейших полководцев, разгромив турецкие войска под Веной, окончательно приостановил наступление оттоманской Порты на Центральную Европу.

В 1686 году Польша заключила с Россией «Вечный мир».

Границы польского государства в XVII столетии значительно сузились, ее хозяйственная и культурная жизнь потускнела.

Польша больше, чем какая-либо другая славянская страна, претерпела влияние латинской культуры. В Польшу много переводят: в 1594 году «Энеиду», в 1614 — «Георгики» Вергилия, в 1618 — «Освобожденный Иерусалим» Тассо, в 1638 — «Метаморфозы» Овидия; переводят древних и новых поэтов: «Ипполита» Сенеки и «Сида» Корнеля, Лукиана и Расила. Итальянское барокко проникает в польскую литературу. Андрей Морштын (1613—1693) переводит и переделывает стихи Марино, прививая вкус к изощренной манерности¹. Между тем значительные явления тогдашней умственной жизни Европы (наука, философия) остаются вне поля зрения польской общественности, и это после того как в предыдущем столетии Польша дала миру Коперника. В Польше появляется фаланга поэтов-эрудитов, пренебрегающих родным языком и пишущих по-латыни (наиболее талантливый из них — Сарбевский).

Поэзия становится сферой напыщенной лести. Существовала, например, поэма, посвященная Димитрию Самозванцу, «Маре Московской», огромная и тяжеловесная, в которой каждый стих начинался с буквы, входящей в имя Самозванца.

Всей культурной жизнью в Польше руководят иезуиты, которые, возбуждая фанатическую религиозную нетерпимость, стремятся подчинить литературу церкви.

Это тем более им удается, что все типографии находятся в их руках. В 1627 году совершено первое публичное сожжение неудобных католической церкви книг; далее подобные «торжества» совершаются неоднократно. Часто XVII век в польской истории называют эпохой иезуитов. Действительно, влияние иезуитов на экономическую, политическую и умственную жизнь страны, влияние губительное, чрезвычайно велико. Поэт и издатель Ян Гербурт в одном из своих стихотворений так писал об этом: «Теперь иезуит советует, иезуит судит, всем управляет через своих приверженцев, при этом, всегда осторожный, хитро притворяется, что ни во что дурное не вмешивается»².

Шляхта ведет себя разнузданно. Ян Пассек (1636—1701), автор знаменитых мемуаров, ярко и не без остроумия рассказывает о ее образе жизни. Обкрадывание государства, дикий произвол в обращении с крепостными — явления обычные, не вызывающие у автора мемуаров никаких раздумий.

В сатирах Кристофа Опалинского (1610—1656) немало колоритных сцен из жизни шляхетской Польши XVII столетия.

¹ «Психея», из четвертой песни поэмы Марино «Адонис». Морштын, кроме того, перевел «Сида» Корнеля.

² Людвиг Кондратович, История польской литературы, т. II, М., 1862, стр. 363—364.

Богач, аристократ, он, однако, не мог не показать действительных социальных язв, разъедающих государственный организм Польши. Положение крепостного люда запечатлено в его сатире «На крестьянские тяготы и гнет»¹.

Наиболее известным поэтом того времени был Вацлав Потоцкий (1625—1696), оставивший огромное литературное наследство. Его перу принадлежит поэма «Хотинская война» (издана впервые в 1850 году), содержащая 12 тыс. стихов. Потоцкий подробно, в хронологической последовательности описывает события войны с Турцией и, обращаясь к прошлому Польши, противопоставляет это прошлое настоящему, отмечая одичание и огрубение нравов, ставя в пример потомкам славные деяния предков. Потоцкий тоже говорит о тяжелом положении крепостного крестьянства.

Немало ядовитых, насмешливых стихов своей поэмы Вацлав Потоцкий посвятил польскому двору. «Такова уж болезнь всех королей, что они всего охотнее слушают советы любовниц, карликов, скрипачей, льстецов и вообще таких людей, которые не промолвят трех слов, не сопряженных с частным интересом», — пишет он. Во время битвы королевич Владислав болеет. Ему нужно орлом носиться на поле брани, а он в постели. Лукавая усмешка в глазах поэта, он явно издевается. Немцы, наемное войско Владислава, тоже разболелись, объевшись молдавскими дынями.

Не лучше и король Сигизмунд. Ему не до битвы, он охотится в окрестностях Львова. «Занятый ловлею зайцев, он слушает вести о войне, как сказку». Сербский поэт Иван Гундулич сделал из Владислава героя², Потоцкий не пощадил своего соотечественника, дав его действительный портрет.

С точки зрения художественной картина, нарисованная Иваном Гундуличем, поэтичнее, в ней много яркой и вдохновенной романтики. Поэма Потоцкого несколько суше, но правдивее, исторически точнее.

Несколько эпических поэм написаны Самуилом Твардовским (1600—1660), высоко ценившимся современниками. Твар-

¹ Приводим отрывок из нее: «Я знаю, что бог ни за что более не наказывает Польши, как за жестокое угнетение подданных, превышающее бремя даже рабства. Как будто бы холопы не твой ближний и не человек? Содрагается сердце, мурашки пробегают по коже, как подумаешь о рабстве, худшем, чем языческое. О поляки, боже мой, в своем ли вы уме! Все добро, последние остатки, пропитание — все отдают вам подданные, их руки вас кормят, а вы так жестоко с ними обращаетесь. Верблюд, как говорят, не берет через силы, и если он почувствует, что на него нагружено слишком много, ложится и не встает. Здесь же, наоборот, холоп должен нести все, что положит на него пан, пусть это противоречит правам природным и божественным, пусть он даже умрет...» (Цитируется по книге: Людвиг Конрад Раатович, История польской литературы, т. II, М., 1862, стр. 385—386.)

² Поэма «Осман».

довский напечатал поэмы «Владислав IV», «Отечественная война», «Посольство князя Збаражского к Султану в 1621 год». Подражание драматическому повествованию Вергилия, стремление создать свой национальный эпос, подобный прославленному античному эпосу, столь явно в творчестве Твардовского, что его назвали «славянским Вергилием».

Из лирических поэтов упомянем Веспасиана Каховского. Его переложение библейских псалмов применительно к польской действительности («Польская псалмодия») весьма примечательно.

Каховский, как и многие его современники, размышляет о судьбах Польши, он не знает, почему так много бед обрушилось на нее, и уповает на бога. Бог милостивый и всеблагий не погубит ее. У него уже появились догадки, что шляхетская «вольница» ведет к политической анархии и вредит государству. «Мила мне свобода, я в ней родился, я ею украшаюсь и горжусь, но я должен ее так употреблять, чтобы не повредить отечеству», — многозначительно заключает он.

Политическое и экономическое безвременье наложило свою тяжелую печать на польскую литературу XVII столетия. Книжная бесплодная ученость, схоластический педантизм, подражательность — все это живет в польской литературе XVII столетия. И только немногие поэты поднимаются в своем творчестве на высоту понимания задач польского народа — зовут поляков к национальному единству, печалются о тяжелой участи крепостного крестьянства, осуждают высокомерный антипатриотический анархизм шляхты, сыгравший столь трагическую роль в польской истории.

Не улучшилось положение и в XVIII столетии.

XVIII век Польша была в состоянии полного развала, как характеризовал ее Энгельс. «Эта основанная на грабеже и угнетении крестьян дворянская республика находилась в состоянии полного расстройтва; ее конституция делала невозможным какое-либо общенациональное действие и в силу этого обрекала страну на положение легкой добычи соседей. С начала восемнадцатого столетия Польша, по выражению самих поляков, держалась беспорядком»¹.

В конце века, в результате трех разделов, Польша потеряла свою независимость.

Мрачные перспективы дальнейшей судьбы Польши понимали в XVIII столетии наиболее дальновидные умы даже среди польских аристократов. Станислав Лещинский, избранный, но не допущенный на польский престол, выдвигал проект политических реформ. В политическом трактате «Свободный голос» (1733) он вскрывает причины национальных бедствий Польши,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 22, стр. 18.

предлагает укрепить государственный аппарат и ликвидировать крепостную зависимость крестьян. Лещинский, между прочим, писал: «Всем, чем мы славимся, мы обязаны простому народу. Очевидно, что я не мог бы быть шляхтичем, если бы хлоп не был хлопом. Плебеи суть наши хлебоделатели; они добывают для нас кропища из земли; от их работ нам достаток, от их труда богатство государства. Они несут бремя податей, дают рекрутов; если бы их не было, мы бы сами должны были сделаться землепашами, так что вместо поговорки: пан из панов, следовало бы говорить: пап из хлопов».

Слабость центральной власти, бесчинства феодалов, крайняя нищета крестьянства, культурное одичание — вот что характерно для «старой варварской, феодальной, аристократической Польши, покоящейся на закрепощении большинства народа» (Энгельс)¹.

Страшную картину жизни господствующего класса Польши в XVIII веке, внутренний разлад и анархию в государстве рисуют знаменитые «Мемуары» одного из крупных тогдашних государственных сановников, кастеляна брестлитовского Мартина Матушевича (1714—1765).

Не предназначая свои записки к печати, Матушевич со всей откровенностью рассказал о порядках и нравах современной ему Польши, о закулисных интригах, подкупах, иногда насилиях, какие чинились над депутатами сеймов и сеймиков или над депутатами судебных трибуналов. Для примера приведем описание судебного разбирательства одной тяжбы о наследстве: «Дело длилось три недели, наконец, когда депутату радзивилловской партии Горницкому задали слабительного, так что он не был в состоянии явиться на заседание, то одним голосом большинства отец коадьютор виленский выиграл дело об опеке над имуществом своих племянников и ими самими». В некоторых случаях прибегали к убийству ради устранения неудобных лиц, могущих повлиять на результаты голосования. О денежных субсидиях, получаемых должностными лицами от иностранных государств, Матушевич сообщает с наивным простодушием, пытаясь даже оправдать тех, кто ради подачек шел на предательство родины. «Неужто это было в самом деле государственное преступление для людей, находившихся в столь тяжкой опрессии, — принимать что-либо от короля французского, столь великого?» — наивно спрашивает Матушевич.

Яркая галерея портретов польских магнатов, развратных, разнузданных, деспотичных, проходит перед глазами читателей «Мемуаров» Матушевича. Вот как описывает он Карла Радзивилла, крупнейшего польского вельможу: «Бить князь любил,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 493.

и трудно описать, какие безрассудства он творил, напившись пьян: стрелял в людей, носился на коне или отправлялся в церковь и пел молитвы, пока не выкрикивался и не приходил в трезвость». Не лучше вела себя и знать помельче. Вот что сообщает о своей матери автор «Мемуаров»: «Мать моя, приехав в Гослицы (имение Матушевичей. — С. А.), нашла там какой-то беспорядок, а так как управляющим там был шляхтич Ластовский, то она приказала бить его плетью по голому телу так сильно, что этот Ластовский помер».

«Мемуары» Матушевича были изданы через сто лет после их написания, в 1874 году, в Варшаве, Павицким.

В недрах народных масс назревало недовольство. Народ тяготился зависимостью от иностранных государств, анархией и непорядками, которые царили в стране, неустройством жизни и своим бедственным положением. Растущий народный протест вылился в 1794 году в мощное национально-освободительное восстание, которое возглавил выдающийся полководец, патриот и демократ Тадеуш Костюшко.

Размах народного движения напугал крупную шляхетскую знать Польши, и она предпочла пойти на раздел страны, на отказ от национального суверенитета, нежели допустить у себя революцию, которая только что произошла во Франции. «...он являлся для крупной аристократии последним средством спасения от революции...»¹

Просветительское движение

Польская литература XVIII столетия отразила важнейшие сдвиги, происшедшие в отечественной общественной мысли под влиянием тогдашней социальной действительности, требующей активного вмешательства и патриотического подвига от каждого мыслящего и честного поляка. Просветительская мысль проникла и в Польшу.

В XVIII столетии в Польше развивается периодическая печать. Множится количество выходящих журналов, и к концу столетия число их доходит до 90. Журнал «Приятные и полезные забавы» (1770—1777) редактировал крупный польский поэт, сатирик и исторический писатель Адам Нарушевич. Польские писатели переводят на родной язык трагедии Корнеля, Расина и особенно Вольтера, позднее — «Эмилию Галотти» Лессинга, «Школу злословия» Шеридана и др. В Польше раздаются голоса против некоторых норм классицистической эстетики, утвержденной авторитетом Буало. Франциск Ксаверий Дмоховский (1762—1808) в стихотворном трактате «Искусство рифмотворчества» (1788) критикует три единства классицистического театра. Войцех Богуславский переводит «Гамлета» Шекспира.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 5, стр. 352.

**Адам
Нарушевич**

Польская просветительская литература носит по преимуществу сатирический характер. Излюбленными поэтическими жанрами становятся басня и сатира. Большим мастером политической сатиры был Адам Нарушевич (1733—1796). Человек широко образованный, побывавший во Франции, Италии, Германии, занимавший одно время кафедру пиитики в Виленской академии, Нарушевич был талантливым поэтом и историком. В сатирах он клеймил ясновельможных панов, забывших свой патриотический долг, предающих родину, угнетающих народ, бичевал продажность судей, скорбел о печальных судьбах Польши. «Измена, вымогательство, наезды слынут добродетелями, потому что господа грабители имеют деньги, гербы и поместья, а ты, бедный мужик, за кражу снова пойдешь упитывать телом своим алчных воров», — угрюмо писал Нарушевич. Наибольшей известностью пользуются сатиры Нарушевича «Полякам старого времени» и «Голос мертвецов»¹.

Нарушевич обращается к тому наиболее многочисленному составу польской шляхты, которая по имущественному положению своему мало чем отличалась от крестьянства, обращается к тем «серячкам», которые были или вовсе безземельны, или владели ничтожными клочками земли и сами ее обрабатывали. Эти бедные шляхтичи становились часто в руках крупных магнатов орудием политической борьбы.

Блуждающий табун гербовых гольшей!
Склоняйся во прах пред хитрыми вождами,
Не знаешь ты, как зло над простотой твоей
Смеются хитрецы и сеймики годами
Срывают... —

писал поэт в сатире «Голос мертвецов» и далее:

Ты за стакан вина, за вежливый поклон
Спокойно продаешь отповскую свободу;
Охрипнув от речей, направленных на трон,
Ты выбираешь в сейм послов, вождам в угоду.²

Нравы политического мира тогдашней Польши раскрыты здесь достаточно ярко.

Адам Нарушевич был крупным историком Польши. В течение шести лет писал он семитомную «Историю польского народа». Это был первый научный труд по истории страны, опирающийся на достоверные источники. Нарушевич несколько

¹ См.: «Поэзия славян. Сборник лучших поэтических произведений славянских народов в переводах русских писателей», под ред. Н. В. Гербея, Спб., 1871, стр. 417—419.

² Там же. Перевод Н. Гербея.

идеализировал старину, чтобы противопоставить ее современности. Политическая тенденция его «истории» весьма очевидна: прославить идею национального единства, крепкой централизованной государственной власти.

**Игнатий
Красицкий**

Главнейшим выразителем польского Просвещения был Игнатий Красицкий (1735—1801). По своему происхождению и положению Красицкий был крупным польским аристократом. Родственник короля Станислава Августа Понятовского, он был назначен в 1766 году епископом Вармийским. Образование он получил духовное, окончив иезуитскую коллегию во Львове и духовную академию в Риме.

Положение одного из крупных сановников церкви не помешало Красицкому стать во главе польского просветительского движения. Человек широких и разносторонних знаний, следивший за развитием передовой общественной мысли Англии и Франции, он много сделал для развития отечественной культуры.

В 1765 году Красицкий принимает деятельное участие в издании первого просветительского журнала «Монитор», созданного по образцу аддисоновского «Зрителя». Это были первые шаги польского Просвещения, направленные на пробуждение национального самосознания поляков.

Воспитание чувства долга перед родиной, призыв к патристическому служению делу национального объединения и сплочения — вот первая задача, поставленная польскими просветителями. Игнатий Красицкий своим великолепным «Гимном о любви к родине», опубликованным впервые в 1774 году и восторженно принятым польской молодежью, прославил благородное самоотречение во имя родины.

Любовь к родине должна быть не пассивна, а действительна. Право любить родину надо завоевать. Лишь тот достоин имени патриота, кто, не страшась невзгод и даже смерти, идет на защиту родины:

Любить страну родную! Только тот,
Кто духом чист, имеет это право;
Для блага родины он все снесет,
Любая не страшна ему отравы,
Лишь был бы ей вовек неведом гнет,
Ничем ее не омрачалась слава.
За честь ее готов он и страдать,
За счастье ее родины — и жизнь отдать.¹

Красицкий по преимуществу сатирик, автор иронико-комических поэм и басен. В 1775 году он издал поэму «Мышейда», в 1778 году — поэму «Монахомахия», в 1779 году — басни и сатиры.

¹ Игнатий Красицкий, Избранные произведения, М., 1951, стр. 9. Перевод М. Павловой.

В поэмах, баснях, сатирах поднимаются животрепещущие в ту пору вопросы социальных реформ и культурного развития Польши. В иносказательной форме здесь высказываются мысли о тяжести неволи, о тирании власть имущих.

В басне «Смиренный лев» иронически обрисована манера некоторых коронованных особ кичиться своим либерализмом, под маской которого скрывались когти хищника:

Опасна ложь — любому это ясно,
Но правда при дворе не менее опасна.
Могучий Лев, смилив свой нрав сердитый,
Велел его критиковать открыто.
И говорит Лиса: «Ты, право, виноват
Затем, что слишком добр и слишком кроток, брат».
Овца, услышав эти смелые слова,
Сказала: «ты тиран...» — и вмиг была мертва.¹

Той же теме посвящены басни «Кающийся волк», «Волк и овца» и др.

В басне «Лошади» воспевается свобода как самое лучшее благо мира:

Конь Верховой Степного повстречал.
«Ничтожество! — ему сказал. —
Но если будешь ты как следует просить,
Я научу тебя, как всадника носить,
Как обходить болото,
Как ездить на охоту,
Какую лошадь пристяжной зовут
И как носить хомут». —
«Да разве я прошу о чем-нибудь подобном?
Прекрасно все уметь, но лучше быть свободным».²

Эта вольнолюбивая тема варьируется во многих других баснях («Птицы в клетке», «Шегол и дрозд», «Подсолнечник и фиалка»).

Красицкий в баснях своих смело касается и взаимоотношений помещика и крепостного. С чувством уважения к труду крестьянина, с иронией к наглому самовосхвалению «филантропа»-помещика он рисует следующую картину:

Пастух стриг шерсть с Овцы и говорит ей так:
«Ну, может ли меня отец нежней быть к дочке?
День целый от тебя не отхожу на шаг.
Признайся, что на свет ты родилась в сорочке!
Кормлю тебя, пою, от волка берегу,

¹ Игнатий Красицкий, Избранные произведения, М., 1951, стр. 21. Перевод М. Павловой.

² Там же, стр. 33. Перевод М. Мировой.

А подрастет лишь шерсть, так я тебя стригу!» —
«Чем мне воздать тебе, о добрый пастырь стада? —
Под острием Овца смиренно говорит. —
За все твои труды Зевес тебе награда.
А из чего, позволь спросить, тулуп твой шит?»¹

То, что в баснях было высказано иносказательно, с мягким юмором и иронической улыбкой, в сатирах звучало грозно и саркастически. Красицкий-просветитель встает здесь во весь рост, как суровый обличитель пороков своего класса.

Величья прошлого исчез последний след.
Но сами мы виной. Бесправье и насилие,
Разарат и воровство отчизну погубили...
Мы мнили некогда: бесправье нас спасет.
И в наказание нам ниспослан тяжкий гнет.
Бесправье отдало нас чужеземцам в руки.²

В 1775 году вышла из печати поэма Красицкого «Мышейда». Старинное предание о легендарном царе Попеле, съеденном мышами за жестокость к народу, было рассказано историком Кадлубоком в XII веке. Это предание использовал Красицкий для сатирического изображения феодально-шляхетской Польши.

Попель и его фаворит кот Мручислав организовали великое гонение на мышей. В мышином царстве смятение. Собирается мышиное вече. Между котами и мышами стародавние распри. Здесь Красицкий осмеивает вечные междоусобицы и раздоры между польскими феодалами.

С мышами крысы грызлись непрестанно
И наносили вред самим себе.

В сцене заседания мышиного и крысиного совета дана яркая и остроумная сатира на польский сейм, на всегдашнюю разногласицу в нем, тормозящую всякое разумное решение.

И вот сошлись в роскошном помещенье
Вельможи...
Момент голосованья наступил —
И в тот же миг собранье раскололось.

И шум, и гам — галдеж, а не совет;
Сам Грызомир на троне и при свите.
Вконец теряет свой авторитет;
О вольности кричит он, о защите
Отечества, а тем и горя нет,
Они в ответ одно лишь: «Как хотите,
Пусть вольность гибнет — это не беда!»
И разошлись спокойно кто куда!³

¹ Игнатий Красицкий, Избранные произведения, М., 1951, стр. 45, басня «Пастух и овца». Перевод П. А. Вяземского.

² Там же, стр. 50—51, сатира «Порочный мир». Перевод М. Живова.

³ Там же, стр. 88—89. Перевод А. Арго.

Через три года после выхода в свет «Мышейды» Красицкий публикует свою сатирическую антиклерикальную поэму «Монахомахия», вызвавшую переполох в стане польских церковников, тем более, что удар в данном случае исходил от одного из князей церкви. Красицкого часто называли «польским Вольтером». Он был действительно человеком самых свободных взглядов, противником всякого ханжества, да и положение церковника он занял вынужденно, по настоянию отца, который не выделил ему части наследства, не желая раздроблять свои огромные владения. К монахам Красицкий относился с нескрываемым презрением, свою епархию посещал редко, больше живя в Варшаве, занимаясь науками и литературой.

В поэме «Монахомахия», или «Война монахов», сатирически изображена борьба между двумя монастырями — кармелитов и доминиканцев, — религиозный диспут, шумная рукопашная потасовка монахов, которая завершилась испитием огромной чаши вина (*vitrum gloriosum* — торжественной чаши).

Вино, столь любезное вкусу монахов, мигом утихомирило враждующие партии.

Просветительская тенденция поэмы намечается с первых же строк, с описания нищей страны, в которой

Три корчмы да трех ворот остаток,
Домишки да монастырей десяток.¹

В этой стране

...теряя счет годам,
Святая глупость мирно обитала,
Избрав себе прикрытием божий храм.

В поэме нет, конечно, тех резких выпадов против церкви, которые мы видим в антиклерикальной литературе французских просветителей, однако достаточно было и того, что монахи предстали в глупом смешном виде, чтобы авторитет их был основательно поколеблен. Служители церкви забеспокоились. На автора поэмы полетели жалобы и доносы, и Красицкий, дабы усмирить блюстителей незыблемости авторитета церкви, написал поэму «Антимонахомахия», в которой примирительным тоном рекомендует монахам успокоиться и сводит свой выпад против них к безобидной шутке.

Тем не менее поэма «Монахомахия» сыграла значительную роль в польском Просвещении, прививая читателям дух скептического отношения к святости церкви, к авторитету церковных проповедников и к самой букве священного писания.

Литературная деятельность Игнатия Красицкого была весьма многосторонней. Он был незаурядным прозаическим писателем.

¹ Игнатий Красицкий, Избранные произведения, М., 1951, стр. 127. Перевод М. Павловой.

Его перу принадлежат повести «Приключения Николая Досвядчинского» (1776), «Пан Подстолий» (1778—1784), и др.

Повесть «Приключения Николая Досвядчинского» представляет собой разновидность просветительского философского романа. В нем противопоставляются два мира: феодально-шляхетская Польша со всеми ее пороками и утопическое общество дикарей, живущих по руссоистскому идеалу — на лоне природы, вдали от цивилизации. Николай Досвядчинский, многое испытал и многое увидев на свете, возвращается на родину, чтобы честно служить ей, уважать труд крестьян, быть гуманным помещиком.

Политические идеалы Красицкого далеко не шли, однако даже в той умеренной форме, в какой излагались его просветительские взгляды, они, бесспорно, приносили большую пользу польскому народу, пробуждая его политическое сознание.

Красицкий, подражая в известной степени Вольтеру, написал в духе его «Генриады» польскую эпопею «Хотинская война». Его, как и Вольтера, постигла в данном случае неудача. Поэма его, полная аллегорических фигур («Слава», «Вера» и пр.), холодна и абстрактна.

Красицкий много переводил, стремясь расширить круг чтения своих соотечественников. «Песни Оссиана», сочинения Лукиана и Плутарха были им переведены на польский язык.

Он создает первый в Польше энциклопедический словарь — «Собрание необходимых сведений» (1781). После его смерти был издан его труд «О поэзии и поэтах», в котором он излагал свои взгляды на литературу и, показав огромную начитанность, просто и ясно рассказал о поэтах мира от античности до нового времени с привлечением отрывков из их сочинений. Это была своевременная и нужная работа, приобщавшая польскую читающую общественность к сокровищам мировой культуры.

Высказываемые в книге эстетические взгляды Красицкого близки классицизму; он сторонник трех единств в драматургии. Шекспира, имя которого в те годы служило знаменем литературных реформ, он ценит высоко, хотя, как и Вольтер, не прощает ему несоблюдения Аристотелевых (в понимании классицистов) норм драматургии. «В этом писателе недостаток науки выкупался величием ума; его произведения дышат какою-то дикостью, посреди грубейших ошибок у него прорываются порою такие проблески, которые ставят его превыше мастеров»¹. — писал Красицкий.

После третьего раздела Польши Красицкий стал издавать газету «Еженедельник», через печать проводя неустанно и последовательно идею национального возрождения. Все передовые умы Польши той поры тянулись к престарелому поэту, видя

¹ Цитируется по книге: А. Н. Пыпин и В. Д. Спасович, История славянских литератур, Спб., 1881, стр. 568.

в нем идейного руководителя польского Просвещения. Авторитетом Красицкого было утверждено основанное незадолго до его смерти Общество любителей наук, объединившее передовых деятелей польской культуры конца XVIII — начала XIX века.

Другие польские поэты-просветители XVIII века

Современником Игнатия Красицкого был Станислав Трембецкий (1730—1812). Талантливый поэт, много сделавший для совершенствования польского литературного языка, он писал великолепные басни. Его поэма «Софиевка», в которой он описал сады Феликса Потоцкого, расположенные недалеко от Умани, полна подобоострастной лести польскому магнату; таковы же и его оды, посвященные Екатерине II, Потемкину и другим.

Однако Трембецкого связывает с польским Просвещением его горячая вера в человеческий разум, его исторический оптимизм, его вера в созидательные силы человека.

Природа, тройной хоть стеной оградись, —
Стремящийся вдаль понемногу
И в глубь человеческий разум и в высь
Пробьет себе всюду дорогу.
Он дикую силу стихий превозмог
И с их ломовым произволом,
В боренье от суши он воду отвлек,
Горам повелел он быть долом,
Морям он свои поручил корабли,
Средь волн, побеждающий бури,
Сокровища вырыл из недр он земли
И плавать стал в горной лазури, ¹ —

писал поэт.

Такую же веру в человеческий разум запечатлел в стихах Каетан Венгерский (1755—1787). Свои философские воззрения на мир, ненависть к предрассудкам и невежеству он выразил в «Поэтических письмах». От острого сатирического стиха Венгерского часто страдали не только крупные вельможи, но и венценосные особы. Венгерский написал сатиру на Екатерину II. В адрес польского короля Станислава Августа, по повелению которого был сооружен памятник Яну Собесскому, он написал следующую ядовитую эпиграмму:

Милльон на монумент! Я б этот куш помножил,
Чтоб Стась окаменел, а Ян Собесский ожил.

В конце XVIII столетия творит Юлиан Урсын Немцевич (1757—1841), поэт и политический деятель (одно время он был адъютантом Костюшко), который обращается к самым различным жанрам. Он писал басни и сатиры, романы и комедии. Его

¹ Перевод В. Бенедиктова («Поэзия славян», стр. 416).

«Исторические песни», посвященные преданиям польской старины, пользовались большой известностью. В драме «Казимир Великий» Немцевич резко критикует польское дворянство и выражает сочувствие угнетенному и обездоленному польскому землепашцу.

Польская просветительская литература XVIII столетия выступила за национальное единство против сепаратистских притязаний крупного дворянства. Поэтому в ряде случаев она воспевала крепкую королевскую власть, способную обуздать своевольных магнатов. В этом заключалось историческое своеобразие политической программы польских просветителей. Вместе с тем польские просветители заявили себя активными сторонниками буржуазных реформ в стране. Некоторые из них высказывались за ликвидацию крепостничества, за освобождение крестьян.

Критика политических и социальных порядков современности сочетается в произведениях польских поэтов с идеализацией старины. Отсюда, с одной стороны, сатиры, басни, комедии, в которых бичуются пороки крупной шляхты, беспомощность политической системы с ее пресловутым либерум вето, показывается тяжелая доля крестьян, с другой — исторические исследования, вроде «Истории» Адама Нарушевича или «Исторические песни» Немцевича, где с высоким пафосом или элегической грустью прославляются героические деятели старины.

ЮЖНОСЛАВЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЙ ОБЗОР

**Народная
поэзия сербов.
Эпические
песни**

В истории южных славян глубоко трагическим событием явилась битва на Косовом поле 15 июня 1389 года, решившая их дальнейшую судьбу. Сербская армия во главе с князем Лазарем встретилась с превосходящими ее во много раз силами турков. Много полегло воинов и с той и с другой стороны. Погиб храбрый Милош Обилич, погиб и турецкий султан Мурат. Исход битвы решило позорное бегство с поля боя одного из военачальников сербских войск, Вука Бранковича. Раненый князь Лазарь попал в плен и был умерщвлен в стане неприятеля. Южные славяне подпали под многовековое иго турков.

Народ сложил печальные песни об утрате своей свободы, прославил опозитизированных им героев сражения, и песни о Косовской битве переходили от поколения к поколению, из века в век; и в XVII столетии они составляют один из главных источников художественного сознания народа¹.

В этих песнях раздавался призыв к бою с ненавистными поработителями:

Седлай коня, надевай доспехи,
Опяшись богатырскою саблей;
Бей врагов, турок без пощады —
И все вражье войско погибнет.

(Перевод П. Киреевской)

Но звучали и ноты трагического безверия в грядущие времена:

Настали последние времена,
Скоро завоюют турки царство,
Скоро будут турки царствовать,
И разорят наши задущбины,²
Уничтожат наши монастыри,
Разрушат и церковь Раваницу.

¹ В XIX столетии они были собраны и изданы Стефаном Караджичем.

² Монастыри поминовения мертвых.

Поле битвы рисовалось в народных песнях с элегической грустью:

Погляди, сестрица дорогая,
Видишь вокруг разметанные копыя:
Где лежит их более и гуще,
Молодецкая там кровь лилася,
До стремян она коню хватала,
До стремян и до поводьев самых,
Добру молодцу по самый пояс, —
Тут легли герои-воеводы.¹

Песня воссоздает чистый и поэтический облик сербской девушки, как некое олицетворение народной скорби. Бой окончен. Торжествен и мрачен покой Косова поля. Девушка обходит поле битвы:

Витязей оглядывает мертвых,
А кого найдет еще живого, —
Чистою водой его умоет,
Причастит вином его червонным
И потом накормит хлебом белым.¹

Девушка ищет среди сраженных витязей своего жениха. Но не суждено ей найти его: вместе с другими такими же храбрецами, как и он, погиб ее нареченный. Плачет девушка, горько сетует на свою судьбу:

На роду написано мне горе:
Подойду лишь к зеленому дубу —
Глядь: зеленый выцвел весь и высох.¹

Ярко и живописно рисуется образ воина. Он всегда статен и красив, и одежда его сверкает серебром и золотом:

Добрый молодец на белом свете —
По камням стучит кривая сабля,
На макушке шелковая шапка,
Серебром на ней султан окован,
На груди кольчуга дорогая,
Шелковый платок надет на шее,
На руке убрूस золототканый.¹

Герой битвы Милош Обилич, сразивший турецкого султана, особенно дорог памяти народной. Весь век о нем будут рассказывать, пока есть живая душа на свете, пока стоит Косово поле чистое, и благословен будет и весь его род, и тот, кто дал ему жизнь. Так поется в песне. Наоборот, проклятья и вечная хула сопровождают имя предателя Вука Бранковича:

Будь он проклят и с отцом будь проклят!
Проклят будь и род его и племя:
Он царя выдал на Косове
И увел с собой двенадцать тысяч,
Как и сам, изменников лютых.¹

¹ Перевод Н. Берга.

По мере того как возвышалась и усиливалась Россия, сбросившая с себя иго татар, взоры южных славян устремлялись на восток. Оттуда, с далекой Московии, ждали они избавления от турецкого владычества. Одна из сербских народных песен рассказывает, как некий патриарх перехитрил султана, выманил у него святые реликвии: посох Саввы Неманича¹ — древнего сербского короля, ризы Иоанна Златоуста, золотой венец Константина, знамя сербского царя Лазаря, захваченное турками в Косовской битве, и отправил их «великому царю московскому».

Народ как бы передавал свои святыни России, вверяя ей все свои надежды².

Целый цикл народных сербских песен посвящен Марку Кралевичу, воплотившему в себе затаенные народные мечты и чаяния.

Исторический Марко Кралевич³ никак не соответствует этому идеальному образу благородного, мудрого и храброго героя, которого рисуют нам эпические повествования сербов. Да и не в этом суть дела. Важны в данном случае те моральные и политические идеи и представления, которые народ вложил в опоэтизированный им образ Марко Кралевича.

Распри и усобицы князей, облегчившие туркам победу над славянами, населявшими Балканский полуостров, сурово осуждаются народными певцами:

Из-за царства ссорятся родные,
Загубить друг друга умышляют,
Известы ножами золотыми:
Не решат, кому сидеть на царстве.

(Перевод О. Миллера)

Марко Кралевич, призванный рассудить князей, отверг несправедливые притязания даже своего родного отца, не побоялся сказать правду, действуя по законам и обычаям старины, и на его сторону встал бог, защитивший его от гнева и проклятий отца.

Марко Кралевич — защитник всех обиженных и обездоленных. Повстречалась ему однажды девица на Косовом поле. Всем взяла она — и красотой, и поступью, и ростом, и княжеской гордой осанкой, но в косе девической не по возрасту пробила седина. Спрашивает Марко Кралевич, отчего

¹ Савва, в мире Растко, сын Стефана Неманя, собиратель Сербской земли, умер в 1237 году; после смерти канонизирован.

² «Как отдалил турецкий султан московского царя», перевод М. Майкова.

³ Марко Кралевич — сын македонского короля Волкашина (по-сербски — Вукашина) — в 1371 году, после смерти отца, убитого в бою с турками, стал владетелем (князем, краем) Македонии (столица — Прилеп). Впоследствии добровольно признал власть турок и как турецкий данник принимал участие на стороне Турции в походе против валашского воеводы Мирчо. Погиб в битве при Калугарени в 1394 году.

поседела девушка, и та ему поведала печальную правду о жизни ее односельчан. Злой арап (очевидно, наместник турецкого султана) берет большую дань с народа и каждую ночь велит приводить к себе в шатер девиц:

Что ни ночь, то новая девица;
Он ее в шатре своем целует;
У прислуги черного арапа —
Что ни ночь — по молодежи новой.¹

Возмутился Марко Кралевич, гневом возгорелся, и, как ни уговаривала его девица, что не снести ему головы, что вокруг шатра арапа на кольях много уже голов юнацких, — пошел юный герой на врагов, нечистых басурманов. Прекрасен в гнев своем удалый Марко Кралевич, прекрасен его верный конь Шаран:

Дивный молодец вдоль поля едет,
На коне лихом он серой масти,
Конь под ним сердито выступает:
Из-под ног летят на землю искры,
Из ноздрей огонь и пламя пышет.

Убил Марко Кралевич злого арапа, посек его слуг, разметал шатры и палатки, а головы юнацкие осторожно снял с кольев и похоронил. Народ славит имя своего избавителя, благородного витязя Марка:

Долголетия, господи, дай Марку!
Он избавил земли от напасти,
От кромешников лихих и лютых.

С теплотой и лаской относится Марко Кралевич к простому люду, к неимущим беднякам, всегда готов помочь им и добрым словом, и молодецкой удалью своей, и дукатами из своего широкого кармана. Зовет его однажды в гости к себе Бег Костадин, чтобы пиром его почествовать, радушье и гостеприимство двора своего показать, но не пошел к нему Марко Кралевич, видел он, как гнал со своего двора надменный Бег Костадин бедных сироток, как потчевал лишь богатых и именитых. И еще потому не пошел Марко Кралевич в гости к Бегу Костадину, что тот отца и мать своих позабыл, к себе на трапезу их не приглашает, первую чашу им не подает.

Заболел как-то Марко Кралевич, расхворался посреди дороги, и некому ему воды принести, некому его буйную голову от палящего зноя прикрыть, тенью-прохладой успокоить. Но откуда ни возьмись — сокол ясный, сокол сизокрылый. Он несет в клюве своем студеной воды Марку Кралевичу, он крылами своими тень-прохладу наводит на опаленную голову витязя. И поразился Марко: за какое такое добро, за какую службу угрождает ему теперь сокол перелетный?

¹ Здесь и далее перевод *Н. Берга*.

Аль забыл ты, кородевич Марко,
Как мы были на Косовом поле
И терпели всякие напасти;
Изловили меня злые турки,
Ятаганом крылья мне обсекли;
Ты схватил меня, Кралевич Марко,
И на елку посадил зелену,
Чтобы меня не растоптали кони;
Дал мне мяса, чтобы я наелся,
Дал мне крови, чтобы я напился:
Вот какое ты добро мне сделал,
Вот какую сослужил мне службу.

Перед нами благородная мораль народа: гуманное чувство к обиженным и обездоленным, почитание старших и родителей своих, уважение к той высокой человечности, которая побуждает идти на помощь даже бессловесным тварям. Славянские народы всегда отличались высокой гуманностью. Торг рабами в Дубровнике, например, строжайше наказывался (постановление сената 1466 года).

Исторический Марко Кралевич был на службе у турецкого султана. Эта пора жизни героя отмечена и в эпических песнях. Марко изображается сильнейшим воином в войсках султана. Когда нет Марка, войска терпят поражения. Заносчиво держит себя с султаном Марко Кралевич, издевается над турецкими порядками. Боятся его султан, но терпит, ибо знает, что без Марка Кралевича не удержать ему своего царства.

С элегической грустью рассказывают песни о смерти храброго Марка Кралевича. Много лет прожил великий воин, обошел всю землю от восхода солнца до заката, много подвигов совершил во славу своего народа, и пришло ему время умирать. Горько сетует герой:

Обманул ты, свет меня широкий!
Свет досадный, цвет мой ненаглядный.
Красен ты, да погулял я мало:
Триста лет всего мне погулялось.

Ничего не хочет отдать врагам своим Марко Кралевич, убивает он верного своего коня Шараца, чтобы турки не возили на нем воду, разбивает свою стальную саблю на несколько частей, чтобы никто потом не похвалялся, что добыл ее в честном в бою с ним, сломал копьё и щит тяжелый закинул далеко в синее море, а золото свое оставил нищим старцам.

Один умирал Марко Кралевич, один, на берегу широкого моря у студеной воды:

Снял с себя... зеленый долман,
Разостлал по мураве зеленой,
Разостлал, перекрестился трижды,
На брови самур-колпак надвинул,
Лег себе и не вставал уж Марко.

Так жил и умер этот мужественный витязь, не накопивший богатств, не наживший палат высоких, без жены и семьи, одиноко скитаясь по свету, постоянно ища опасностей, жертвуя собой, — народный герой, народный мститель.

Лирические песни Сербские народные лирические песни отличаются безыскусственной прелестью и задушевностью. Одну из этих песен («Соловей») перевел на русский язык Пушкин, приобщив ее навсегда к русской поэзии.

Лирические песни южных славян, как и эпические, сюжетны. Чаще всего это рассказ о несчастной любви, о разрозненных сердцах или лирический, а то и шуточный диалог. В одной песне юноша упрашивает друга не свататься за его подруженьку, полюбившуюся ему; в другой дочь умоляет мать догнать взволнованный вопрос юноши, обращенный к девушке: на кого она глядела, вырастая, на зеленый ли дуб, иль на тонкую елку, иль на брата его меньшего? И девушка отвечает, что не на дуб зеленый, не на тонкую елку и не на брата его меньшего глядела она, вырастая, а на него, ясна сокола, добра молодца. Вся прелесть песни в этом поэтическом повторе, в этой задушевной взволнованности речи, когда и застывшие обороты и постоянные эпитеты звучат свежо и ново.

В одной из песен юноша жалуется на сладкую зависимость свою от милой подруженьки:

Я коня лишь оседлаю,
А подруга расседлает;
Саблю вострую надену,
А подруга саблю скинет.
«Не ходи, мой друг, далеко:
Мутна речка ведь глубока,
Широко ведь поле чисто, —
Что, мой милый, за неволя!»

Любовь воспевается во многих песнях. Вот девушка сидит у моря и спрашивает, что шире синего моря, что меду сотого слаще, что милее брата родного, и морская рыбка, вынырнув из волны, отвечает ей, заметив при этом, что «разум у девушки зелен»: «Шире моря — небо, слаще меда — сахар, а милее брата — милый друг».

В песне «Соколиные очи» в шуточной перебранке воспевается та же любовь, всепобеждающая и всеильная.

Народная сербская поэзия заняла достойное место в общей мировой культуре человечества.

Лучшие поэты — Пушкин, Гете, Мицкевич — переводили сербские песни. Сборник песен, изданный впервые в 1814 году Стефаном Караджичем, привлек внимание широкой мировой общественности.

Чернышевский писал: «Сербские эпические песни прекрасны не менее греческих»¹. Русский критик дал великолепное объяснение тому, почему в иные эпохи творческая художественная мысль народа достигала невиданных вершин. «Только там являлась богатая народная поэзия, — писал он, — где масса народа волновалась сильными и благородными чувствами, где совершались силою народа великие события. Такими периодами жизни были у испанцев войны с маврами, у сербов и греков — войны с турками, у малоруссов — войны с поляками»².

**Печатная
литература
XVII столетия**

Печатная сербо-хорватская литература XVII столетия представлена произведениями Юния Пальмотича (1606—1657), Ивана Гундулича (1588—1638), Ивана Бунича (1594—1658).

Это были крупные для своего времени поэты, много содействовавшие расцвету культуры своего народа. Деятельность их в основном проходила в городе-государстве Дубровнике.

Дубровник, город на берегу Адриатического моря, некогда Рагуза, поселение беженцев из Эпидавра — греко-римской колонии, стал в средние века городом славянским, о чем говорит новое славянское его наименование (от слова «дубрава»). Связанный экономически и политически сначала с Византией (до 1204 года), потом с Венецией (до 1358 года), Венгрией (до 1526 года) и, наконец, с Турцией (до конца XVII века), он фактически пользовался независимостью и самоуправлением.

Крупный торговый город с высоко развитой культурой, он стал одним из центров южнославянской образованности. Его называли не без основания «Афинами южных славян». Эпоха Возрождения коснулась и маленькой, но богатой Дубровницкой республики. Поэты-дубровничане, тесно связанные с итальянской культурой, переносят на родную почву как достоинства, так и слабости итальянской ренессансной поэзии.

В XVII столетии дубровницкие поэты обращаются к национальным традициям, к изучению национальной истории, к прославлению освободительных антиюнкистских устремлений, выдвигают идею единения славянских народов.

Они так же хорошо знают и любят итальянскую литературу, как и их предшественники.

Классическая древность и поэты Возрождения (Петрарка, Ариосто, Тассо) находят в дубровницких поэтических кругах самых ревностных поклонников, однако поэты маленькой республики уже ясно осознают особые нужды и задачи своей родной литературы и действуют в духе этих задач.

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, М., 1949, стр. 302.

² Там же, стр. 295.

Все поэтические жанры, принятые в тогдашней западноевропейской литературе, находят место и в литературе Дубровника. Лирика дубровничан в ряде случаев не свободна от модного в ту пору маринизма. Лучшим лириком XVII века следует по праву признать Ивана Бунича, оставившего в рукописи великолепное собрание легких, изяшных стихов под общим названием «Безделушки». Он воспевае в них красоту Любицы и Зорки, Ясенки, Нивелки и Раклицы, соблазнительных и своевольных и охладевших к нему, «старому витязю». Бунич любит виртуозный стих, красивую игру слов, тонкие каламбуры, иногда в духе маринизма.

Феодално-католическая реакция XVII века с ее духом клерикализма и мистической религиозности наложила известный отпечаток и на дубровницкую литературу. Поэт Юний Пальмотич пишет поэму «Христиада» (1670), в которой в двадцати четырех песнях излагает новозаветные легенды о чудесах, творимых Христом в Иерусалиме, рассказывает о тайной вечере, казни Христа на Голгофе, погребении и воскресении. Образцом для Пальмотича послужила поэма итальянца Види, которую он, не мудрствуя лукаво, переложил на сербский язык.

Поэты Дубровника пишут и драматические произведения в духе раннего итальянского классицизма («Ариадна», «Похищение Прозерпины», «Армида», «Дубровка» и другие драмы Ивана Гундулича).

Самым ярким произведением дубровницкой литературы XVII столетия, сохранившим до наших дней свое поэтическое обаяние, бесспорно является поэма Ивана Гундулича «Осман»¹.

Гундулич не избежал влияния Тассо и его поэмы «Освобожденный Иерусалим», которую он переложил на сербский язык. (Это переложение затеряно.) Однако это влияние сказалось лишь в отдельных частностях его поэмы, в целом же она имеет самобытный и глубоко национальный характер.

Не опубликованное при жизни поэта произведение (его боялись издать, опасаясь гнева Турции) едва не погибло. Написанное в первой половине XVII столетия, оно появилось впервые в печати лишь в 1801 году.

В поэме двадцать песен, но есть предположение, что песни XIV и XV утеряны и впоследствии написаны другим лицом.

Сюжетом поэмы послужило важное событие — битва при Хотине в 1621 году. Польский королевич Владислав, впоследствии король польский Владислав IV (1632—1648), и Карл Ходкевич, возглавлявшие польские воинские части, встретились с турецкой армией, в три раза превосходящей численность

¹ См. обстоятельную работу: Роман Брандт, Историко-литературный разбор поэмы Ивана Гундулича «Осман», Киев, 1879.

польских войск (300 тысяч человек — цифра астрономическая по тем временам), и нанесли ей поражение. Предводитель турецких войск семнадцатилетний султан Осман был затем низвергнут и казнен в семибашенном замке Стамбула.

Это событие глубоко взволновало тогдашнюю Европу и особенно страны, терпевшие гнет Турции. Воспрянули духом южные славяне, окрыленные надеждой на грядущее избавление от иноземного ига. Иван Гундулич, выдающийся сербский поэт и бесспорно проницательный политический мыслитель, мудро усмотрел в этом поражении Оттоманской Порты начало ее распада, свидетельство непрочности ее военной и политической мощи.

Поэма открывается философским размышлением о непостоянстве счастья и бренности мира. Однако это не что иное, как погребальная песнь уходящему величию турецкой державы. Главный герой поэмы, юный султан Осман, — отнюдь не отрицательное лицо. Он великодушен (отказывается уничтожить всех своих родственников, претендовавших на власть, как это было принято среди турецких владык), он замышляет грандиозные планы усиления Порты, укрепления ее военной мощи. Но что-то подгнило в турецком обществе, никто не хочет понять Османа, правящие круги погрязли в кровавых распрях, и Осман гибнет, схваченный разъяренной толпой янычар, а на его место, место султана, всходит полоумный его дядя Мустафа.

Осману противопоставляется польский король Владислав. История свидетельствует, что Владислав, сильно захворавший, не мог принимать личного участия в боях, но Гундулич пренебрегает этими историческими деталями; его герой Владислав олицетворяет собой крепнувшие силы славян в борьбе с чужеземными захватчиками. Владислав мужественно сражается, как самый лучший воин в польском войске. «Все сабли соединяются против него — он всех встречает, со всеми борется: коней, воинов, знамена и оружие он сокрушает, ломает, разбивает и разрушает. Смотри, как он без усталости кидается туда и сюда, — под ним горы трупов, повсюду он преследует бегущих турок» (песнь XI).

Так сербские народные песни рисовали образ Милоша Обилича, некогда убившего на поле брани султана Мурата, и Гундулич бесспорно был вдохновлен этими песнями.

Гундулич выводит в своей поэме и третье историческое лицо — молдавского князя Самуила Корецкого (в поэме — Корецкого), действительно восставшего против турок и погибшего в турецком плену.

Поэма богата лицами, событиями. Она напоминает и «Неистового Роланда» Ариосто бесчисленными приключениями героев, фигурами женщин-богатырш (невеста Корецкого, Крупослава, влюбленная в Османа Соколица), и «Освобожденный Иерусалим» Тассо. В поэме сербского поэта действуют дьявол

и демоны на стороне турок и архангел Михаил — на стороне христиан. Здесь действует и ведьма Ревность, принимающая вид внуха, и т. д.

В поэму искусно вкраплены народные песни о борьбе народов против ненавистных турок. Пастухи поют о действительных событиях истории. Не раз Гундулич с восхищением отзывается в поэме и о казаках-запорожцах, своими набегами тревоживших Оттоманскую Порту.

Поэт воспроизводит и сербо-болгарское предание о знаменитом певце Орфене, зачаровывавшем природу и зверей, связывая это имя с именем греческого певца Орфея. «Славный этот болгарин оставил их (песни. — С. А.) своему славянскому народу, чтобы славные деяния у них во веки веков восхвалялись» (песнь III).

Заканчивается поэма размышлениями крестьянина-певца о том, что царство турецкое погибнет, ибо так велит господь.

Произведение Гундулича стало достойным памятником национальной сербо-хорватской поэзии.

**Сербская
литература
XVIII века**

Крупнейшим писателем Сербии в XVIII столетии является Досифей Обрадович (1743—1811). Он сыграл исключительную роль в развитии просвещения сербов, ввел в литературу

народный язык, был видным политическим и общественным деятелем, писателем, поэтом, публицистом. Вечный странник, прошедший большую часть своей жизни в чужих краях, Обрадович везде, где бы он ни находился, думал о благе своего народа. Пережив в юности сильное увлечение религией и аскетизмом, Обрадович стал впоследствии проповедником рационалистического направления в мировоззрении — в духе французской просветительской философии XVIII века.

Обладая блестящими лингвистическими способностями, Обрадович изучил латынь и греческий в такой степени, что стал преподавать эти языки; владел он также немецким, французским, английским языками.

**Биография
Обрадовича**

В 1783 году Обрадович издает свою знаменитую книгу, заложившую основы новой сербской литературы, «Жизнь и приключения Дмитрия

Обрадовича, нареченного в монашестве Досифеем».

В этой книге, написанной на народном сербском языке (лишь с незначительной примесью церковнославянских слов), Обрадович описывает свою жизнь с самого детства и до бегства из Хоповского монастыря. Вторая часть книги, написанная в эпистолярном жанре, вышла позднее; в ней Обрадович продолжает жизнеописание, доводя его до 1788 года.

Книга Обрадовича перерастает рамки простого жизнеописания. Автор ставит проблему воспитания юношества, проблему просвещения народных масс. Ее можно с полным правом

назвать первым реалистическим произведением в сербской литературе. Реализм этой книги в первую очередь заключается в правдивом изображении самого героя, от лица которого ведется повествование. Образ героя дан в развитии, в становлении его духовных качеств: от неопытного, наивного юноши к зрелому мужу, поборнику просвещения и разума.

Книга отличается искренностью, простотой и живостью изложения. Эпический рассказ прерывается неторопливыми рассуждениями, поучениями, юмористическими жанровыми сценками. Вставные диалоги, риторические вопросы, жанровые сценки придают автобиографии черты драматизированного художественного произведения. В одном из эпизодов последних глав автор рассказывает, как, бежав из монастыря, он вместе с молодым послушником попал в одну деревню на свадьбу. Во время свадебного пира между беглым монахом Обрадовичем и католическим семинаристом зашел спор о различии между православием и католицизмом. Спор перешел в ожесточенную схватку, семинарист хотел донести на юношу, но гости, простые крестьяне, вступились за Обрадовича и отстояли его. В другом месте Обрадович прибегает к оригинальному художественному приему: свои рассуждения о вреде монашества он влагает в уста епископа, беседующего с архимандритом, а себя описывает подслушивающим эту беседу в толпе слуг.

Биография Обрадовича полна верных жизненных наблюдений, метких деталей, ярких характеристик. Запоминается разъяренная горожанка, ворвавшаяся в монастырь, куда сбежал ее сын, чтобы стать послушником. Ее искреннее негодование по адресу монахов-соблазнительей великолепно выражает естественное отвращение человека из народа к паразитирующему духовенству. Юмористическими штрихами нарисованы образы трусливого прелата, богатого скряги-скототорговца Маленицы — ярого врага монашества. Все эти образы воплощают в себе типические черты социальной действительности.

Реалистической конкретностью отличается описание различных стран и городов в книге Обрадовича. Перед читателем предстают шумные улицы Вены, где царит вечная сутолока. Не менее реалистически дано изображение албанского народа, мужественного, сурового, но честного и гостеприимного.

Обрадович тонко чувствует природу. Его описания ландшафта даны уверенной кистью художника. С истинно поэтическим чувством изображает писатель живописные горы Албании, или бурю на Черном море, когда едва не утонул корабль, на котором плыл Обрадович, или прелестную, окаймленную виноградниками и фруктовыми деревьями долину, в которой стоял Хоповский монастырь.

Слог книги отличается простотой, быстрой сменой тона повествования. Автор легко переходит от шутки к грусти, от юмо-

ра к негодованию, в особенности в тех местах книги, где он размышляет о трагической судьбе своего народа, находящегося в цепях невежества и суеверия.

**«Советы
здорового
разума»**

В следующей книге, «Советы здравого разума» (1784), Обрадович выступает против насильственной германизации сербской культуры, напоминает о том, что сербский язык слышится на территории, которая равна Англии или Франции, поэтому народ сербский имеет полное право на свой национальный язык.

В книге много советов, поучений, размышлений писателя по вопросам философии, этики, морали, воспитания человека. Свои теоретические рассуждения автор подкрепляет фактами реальной жизни, что делает его советы особенно убедительными. Обрадович выступает во всеоружии просветительского гуманизма, обрушиваясь на фанатизм, невежество, суеверия, религиозную нетерпимость. Единственным лекарством в борьбе против этого зла писатель считает науку, философию.

В годы, когда Обрадович писал свои «Советы», он находился под влиянием политической доктрины — «иозефинизма», австрийского варианта «просвещенного абсолютизма». Это увлечение разделяли и многие современники Обрадовича, ослепленные теми мнимопрогрессивными реформами, которые император Иосиф II проводил в целях укрепления австрийской экспансии на Балканском полуострове. Обращаясь к властителям, которые занимали царские престолы, Обрадович писал в главе «О любви»: «Не переставайте трудиться на пользу просвещения разума, старайтесь просвещением, науками рассеять мрак невежества, варварства, глупости и суеверия. Тогда лишь ваши имена будут бессмертными, ваша слава останется в веках».

«Басни»

В 1788 году Досифей Обрадович издает «Басни Эзоповы и прочих баснописцев произведения с различных языков на сербский». В истории сербской литературы «Басни» занимают большое место. Это одно из первых художественных произведений в сербской литературе, написанное на пародном языке. Хотя большинство басен представляет собой заимствования или переводы из Лафонтена и Лессинга, тем не менее автор вносит в них много своего, национального, творчески индивидуального.

С 1789 по 1802 год Обрадович живет в Вене, где занимается педагогической деятельностью, литературной работой. За это время идеал «иозефинизма» значительно потускнел в глазах сербского просветителя. Преемники Иосифа II, испугавшись политического влияния французской буржуазной революции и усиления национально-освободительного движения в подвластных Австрии странах, поспешили отменить реформы, направленные на развитие капиталистических отношений. Разочарование в прогрессивности абсолютизма сказалось в работе:

Обрадовича «Собрание разных нравоучительных вещей в пользу и увеселение» (1793). В эту книгу входят статьи по различным вопросам морально-этического порядка, но они лишены прежней политической остроты, характерной для более ранних произведений Обрадовича.

Живя многие годы за границей, изучая культуру, философию, литературу различных европейских народов, Обрадович оставался пламенным патриотом, глубоко скорбевшим о печальной участи своей родины.

Когда в 1789 году при содействии русских войск Белград освободили от турецкого ига, Обрадович посвятил этому важному событию «Оду об избавлении Сербии».

Через всю жизнь Обрадович пронес любовь к России, к ее культуре. Для налаживания культурных связей с Россией Обрадович решается на утомительное, дорогостоящее путешествие в Белоруссию, где он рассчитывал основать типографию для издания славянских книг.

Обрадович умер в 1811 году, в самый разгар своей литературной, общественно-политической деятельности. Надпись на его могиле гласит: «Здесь покоится прах Обрадовича. Он любил свой народ». Обрадович был первым в истории сербской общественной мысли, кто подчеркнул единство и общность языка у населения Черногории, Далмации, Герцеговины, Боснии, Сербии, Хорватии, Славонии независимо от вероисповедания и подданства. Этой мысли Обрадовича, которую в его время понимали очень немногие из его современников, суждено было впоследствии сыграть важную политическую роль в деле борьбы за объединение всех этих народов. Что же касается идеи Обрадовича о культурном объединении этих народов на основе единого литературного языка, то к ее конкретному воплощению деятели сербской культуры подошли только в середине XIX столетия.

БОЛГАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЙ ОБЗОР

**Положение
Болгарии
в XVII веке**

Болгария, некогда стоявшая во главе славянской образованности, больше всего пострадала от турецкого ига и в XVII столетии почти совершенно утратила свою письменность. Едва ли не единственным литературным произведением Болгарии XVII века является «Слово о страшном суде», сохранившееся в Люблянской библиотеке. Но и это произведение не было оригинальным, а лишь переложением одной из проповедей знаменитого богослова восточной церкви, теоретика православия Иоанна Дамаскина (673—777 годы).

Турецкий султан, подчинив константинопольскому патриарху все православные церкви захваченных им южнославянских государств, приобрел себе в его лице верного служителя. Константинопольский патриарх распорядился уничтожить все книжные фонды болгарских монастырей, повелел вести церковную службу только на греческом языке и высшие духовные должности раздавал лишь лицам греческого происхождения. Фанариоты (так назывались чиновники патриарха, от константинопольского квартала Фанар) стали для болгар ненавистнее самих турок. О том, насколько тяжелым был духовный гнет фанариотов, стремившихся задушить любые попытки возрождения национальной культуры Болгарии, свидетельствует судьба двух патриотов-болгар братьев Миладинов, живших в XIX столетии. Один из них, Димитрий, был учителем в небольшом городке Кукуше, второй учился в Московском университете. Братья составили и напечатали сборник болгарских песен¹. Фанариот епископ Мелетий добился ареста Димитрия по обвинению в государственной измене. Болгарского патриота увезли для суда в Константинополь. Второй Миладин, желая выручить брата, отправился вслед за ним. Турки прибегли к испытанному методу: разрешили братьям повидаться в тюрьме и задержали в ней обоих. Выйти из тюрьмы Миладинам не удалось: под давлением мирового общественного мнения турецкое правительство

¹ «Болгарские народные песни, собранные братьями Миладинами, Димитрием и Константином», Загреб, 1861.

распорядилось их освободить, но накануне они были отравлены фанариотами (ноябрь 1861 года).

Не случайно чужеземные владыки так жестоко расправились с собирателями народных песен. В этих поэтических сказаниях, нигде не записанных, но легко переносимых из уст в уста народной молвой, запечатлелась великая ненависть к работодателям.

**Народные
песни**

Народные песни — вот национальное культурное достояние болгар в мрачные века турецкого ига. Они свидетельствуют о том, что никакой силой нельзя вытравить в народе сознание его национального до-

стоинства, задушить созидающую творческую мысль народа. Нельзя уничтожить народ, нельзя уничтожить его песню.

Вся жизнь народа, его беды и страдания, его мечты и чаяния, мимолетные радости, его герои, события родной истории — все отразилось в этой великолепной песенной симфонии.

Здесь живут и смутные суеверные страхи, выраженные в чудесных поэтических легендах о дивах и юдах, о страшных самовилах:

Подошла к Стояну черная юда,
Подхватила его с травы зеленой,
Подхватила, крылья расхлестнула,
Унесла в туманное небо.
Ой, Стоян, любимый Стояне!
Не видать тебе матушки старой,
Не знать тебе жены и деток!
Ты со мной останешься навеки,
В синем небе, в пустоте воздушной,
Где лишь ветры вольные веют
Да поблескивают морозные звезды!

(Перевод А. Штейнберга)

Здесь живут предания о черных годинах народных бедствий, когда с фатальной неизбежностью из края в край переходила страшная гостья — чума, опустошая города и селения, наводя ужас и трепет на беззащитные людские массы.

Безвестный автор рисует ее в образе черной цыганки, злодейки-жницы с острой и гибельной косой:

Отчего вся Босна потемнела,
Потемнела Босна, мглой покрылась,
Или здесь чума-цыганка бродит,
Или здесь пожары загудели,
Или Босна-речка замутилась?
Нет, пожары в Босне не гудели,
Не мутились воды речки Босны,
То чума, бродячая цыганка,
Черномазая злодейка-жница,
С острою косой идет по Босне
И срезает спелые колосья.

(Перевод Е. Беллинович)

Битва на Косовом поле в XIV веке была трагической и для болгарского народа, поэтому и здесь, как и в сербских песнях, мы слышим великую скорбь о Косовом побоище.

Мрачен тон песни, мрачны ее поэтические образы. Черный ворон беспокойно бьет крылами, черному ворону не сидится на белом камне. Что терзает тебя, черный ворон, спрашивает песня, или жажда тебя палит, или терзает голод? Ты лети на Косово поле, там наешься белого мяса с юнацких костей, там напьешься крови юнацкой, выпьешь там и очи черные, мертвые очи юнаков.

Избрана динамическая форма диалога с вороном. Никаких длиннот. Все предельно кратко. Лаконичными штрихами рисует автор песни свою картину, и черный ворон, отпечатавшийся в народном сознании как предвестник всяческих бед, и черные мертвые юнацкие очи — все поэтические образы песни создают общий мрачный колорит и потрясают своей жуткой выразительностью.

Герой сербского эпоса Марко Кралевич оживает и здесь, в болгарских песнях. Здесь он приобретает исполинские размеры: у него сабля в девять пядей, у него шапка из двенадцати матерых волков, у него тулуп из тридцати медвежьих шкур; сестра, посестрима Марко — волшебница вила-самовила, и конь его Шарко о шести крылах.

Марко Кралевич и здесь — грозный враг басурманов-турок, он сражается с Мусой Кеседжием и убивает его. Умирая, приказывает Марко орлам не летать над ним и не молить небо о здоровье его и жизни, а губить, уничтожать смертных врагов болгарского народа:

Ой, летите, орлы, улетайте
Дальше, дальше на край бела света.
Напитайтесь вы мясом басурманов,
Черной крови супостатов напейтесь!

(Перевод под ред. Е. Книпович)

Хайдуцкие песни

Угнетенный болгарский народ избрал особую форму борьбы с чужеземными захватчиками. Стали создаваться небольшие, из десяти — двенадцати удалых молодцов, отряды народных мстителей, хайдуков. Они уходили в леса и потом совершали набеги на турецкие посты. Закаленные в невзгодах, отважные люди, они отстаивали право народа на независимость и свободу. Неукротимый дух народа проявился в этом могучем партизанском движении — хайдуцестве. Хайдуцкие песни запечатлели образы благородных героев-юнаков.

Вот едет Стоян-красавец лесной чащей, гонит коня лихого и дивится, глядя на лес зеленый, прохладный. Любят юнаки лес, ибо стал он им домом родным. Дивится Стоян, что печален лес,

ветви его поникли, листья почернели. Уж не мороз ли неожиданный ожог листья, не пожар ли опалил их? Нет, говорит угрюмый лес. Триста девушек провели через чащу проклятые басурманы в далекую неволю. Среди рабынь гибкие гречанки, нежные, словно листья, валашки, и, «белых цветов белее», болгарки. Оттого и печален лес, оттого и ветви его поникли. Загорелось сердце юнацкое гневом и горем лютым, прищорил Стоян коня и поскакал в погоню, а догнав, порубил черных арапов и освободил пленниц.

Чудная, поэтическая картина жизни болгарского народа! И горе горькое — гнет ненавистных чужеземцев, и гордое чувство любви к своим героям, отважным юнакам, способным защитить обездоленных людей, и угрюмый лес, который роняет слезы и тяжело вздыхает о бедах любимого народа, — как одно здесь дополняет другое, создавая поистине гармоническое художественное единство!

Среди хайдуков были и отважные девушки. Несколько песен посвящено им. Водила дружину хайдуков храбрая Тодорка; никто не знал, что под юнацкой одеждой скрывает она женское тело, только однажды озорной хайдучонок догадался о том и разоблачил Тодорку, предложив ей вместе со всеми искупаться в Дунае:

Распустила свой пояс
И в дунайски волны,
В белоснежные воды
Окупулась Тодорка
И, Дунай переплыв,
Так сказала со смехом:
«Эй, дружинники-четники,
Девять лет вместе жили,
Девять лет я хайдучила,
Девять лет вас водила,
И во мне не узнали
Вы, дружинники, девуку».

(Перевод под ред. Е. Книпович)

Автор песни любит озорной удалью Тодорки.

Борьба с иноземными угнетателями почиталась в народе великой честью. Шли века, а борьба все более и более разгоралась, охватывая широкие слои масс. И каждому хотелось отличиться в этой борьбе, внести свою лепту в общее дело, в борьбу священную, в борьбу до победного конца:

С недругом нет договоров,
Нет с басурманами мирал

В песнях с задушевной теплотой воспевается добрый друг юнака, его преданный, боевой товарищ — конь. Любит и холит своего коня храбрый юнак, и конь никогда не покидает его. Они неразлучны, конь и его хозяин, и коли погибнет юнак отважный,

то и тогда не отходит от него добрый конь. Спит юнак в сырой земле с лихой пулей в сердце, а по тропам бродит его белый конь, беспокойно ржет, и бьет копытами землю, и зовет своего хозяина, — зачем он не встанет, зачем не натянет могучей рукою уздечку, зачем не вденет ногу в литое стремя, не пришпорит своего коня, не помчится с ним в поле чистое, раздольное, к берегам синего Дуная.

Одна из песен рассказывает о смерти храброго героя Янкулы. Много порубил врагов Янкула на Косовом поле, но и его настигла злая пуля, и умер Янкула, обняв родную, обгавленную кровью землю:

Конь заржал, остановился,
Над юнаком наклонился,
Гривой шелковой, косматой
Он накрыл лицо юнака,
Отогнал хвостом он белым
Мух и оводов проклятых,
И хозяина Янкулу
Окропил слезой соленой,
А потом заржал тихонько
И упал на землю рядом,
Замолчал, затих и помер.

(Перевод под ред. Е. Книпович)

Постоянными героями песни являются и широкий Дунай, и густой лес, и земля, которую отважные юнаки, умирая, обнимают. Природа живет вместе с людьми одной жизнью, она радуется и печалится вместе с ними. Поет юнак в лесу чудо-песню, а лес отвечает «стоголосным звонким эхом»; любит парень девицу, думает, что никто про то не знает, но узнал о том зеленый луг и поведал густому лесу, а тот рассказал воде студеной. И так всегда вместе с человеком природа, и даже когда умирает юнак на поле боя, то обгаряет он траву «росой кровавой».

Картины природы живописны, песня, как великолепный художник, рисует нам изумительные пейзажи:

Выпал серебряный иней,
Лес опалил зеленый,
Нежные листья пожухли,
Ветки в лесу почернели.

(Перевод под ред. Е. Книпович)

Природа дает художнику-поэту богатейший материал, он черпает из нее образы, выражая ими сложнейшие понятия, которые мы ныне стремимся раскрыть отвлеченными суждениями. Вот один из примеров. Сватаются за девицу двое, молодой парень и вдовец; не хочет девушка идти за вдовца, вдовец — что иней осенний. Иней белеет, и осыпаются листья,

а парель — молодой, что роса весной: упала роса — цветы расцветают. Вместе с художественной конкретностью приходит в песню и эстетический элемент, который придает песне вечную прелесть.

Итак, обращаясь к художественному мышлению болгарского народа XVII столетия, мы видим, как под гнетом чужеземцев чахнет письменность, почти совершенно гибнет книжность, но широко и могуче живет безымянное народное искусство, великолепное искусство песни, несравненное и гениальное, достойное лучших творений мировой литературы.

Возрождение культуры в XVIII веке В XVIII веке в Болгарии начинается медленный, но неуклонный подъем национально-освободительного движения. Первоначально оно носило характер возрождения национальной культуры.

Родоначальником болгарского возрождения, его первым деятелем был Паисий Хилендарский (1722—1798). Светское имя его осталось неизвестным. Он был родом из Самоковской епархии в юго-западной части Болгарии. Еще будучи молодым, он вступил послушником, а затем и монахом в Хилендарский монастырь, на горе Афон, где был игуменом его родной брат. Здесь Паисий усовершенствовал свои познания в области славянских языков, изучил он и греческий язык. В Хилендарском монастыре Паисий попал в атмосферу ожесточенной национальной вражды между болгарскими, греческими и сербскими монахами. Как он сам впоследствии рассказывал во введении к своей книге, в нем пробудилось сильное желание написать историю своего народа, показать героические традиции болгар, набросать перспективы их дальнейшего исторического развития.

Источником исторического труда Паисия послужили сочинение ученого-аббата XVII века Мавро Орбино, переведенное на русский язык по приказанию Петра Первого под названием «Историография Маврубирова», исторический труд кардинала Цезаря Барония, тоже переведенный на русский язык в 1719 году. Кроме этих основных трудов по истории, Паисий изучил все болгарские летописи и во время своей служебной поездки в Австрию ознакомился с летописными трудами монастырской библиотеки в Карловцах.

Плодом этого многолетнего труда явилась «История славяно-болгарская», которую Паисий написал в 1762 году.

Перед автором стояли определенные цели: в годы величайшего угнетения и унижения национального достоинства болгарского народа возвеличить его прошлое, внушить соотечественникам уважение к выдающимся деятелям прошлых веков и тем самым поднять национальный дух болгарского народа.

В свой труд Паисий вносит политическую страстность. Он клеймит, порицает, хвалит, благословляет. Паисий как бы приближает историческое прошлое к настоящему времени, ищет

в прошлом Болгарии великие примеры доблести и патриотизма, гуманности и справедливости, которые должны были оказать воспитательное воздействие на современников. Вылко Червенков назвал Паисия национальной гордостью болгарского народа. «Во мраке политического и духовного рабства нашего народа... он бросил первую искру религиозного национального самосознания. От этой искры впоследствии разгорелось пламя национально-освободительной борьбы болгар. Софроний Врачанский, Петко Славейков, Раковский, Каравелов, Хаджи Димитр и Стефан Караджа, Васил Левский и Христо Ботев подхватили и продолжили славное дело отца Паисия. Болгары пробудились, обособились и возмужали, как нация»¹.

Софроний Врачанский Среди учеников и последователей Паисия Хилendarского самым выдающимся современником был просветитель Софроний Врачанский (1739—1814), автор первой печатной книги на болгарском языке. Светское имя епископа Софрония — Стойко Владиславов. Он родился в городе Котеле, в семье прасола. Образование получил в келийном училище, где выучился также и греческому языку. После смерти отца Стойко учился ремеслу и некоторое время работал маляром, но в свободное время не переставал учиться. Земляки Стойко, уважавшие серьезного и образованного юношу, купили ему вскладчину должность священника. В 1765 году Котел посетил Паисий. Его книга произвела на молодого священника огромное впечатление. Владиславов переписал рукописную книгу Паисия, снабдил ее рисунками и положил в церкви, для того чтобы все желающие смогли с ней познакомиться, а на заглавном листе сделал надпись, что «укравший ее будет проклят богом и двенадцатью апостолами».

Под влиянием книги Паисия Стойко усиливает свою культурно-просветительную и воспитательную деятельность, но все, что он делал, шло вразрез с интересами турецкой администрации, которой нужны были покорные рабы, а не просвещенные граждане. С другой стороны, молодого ученого травили другие священники, завидовавшие его образованности и популярности среди населения. Травля вскоре перешла в гонения и репрессии. Священника истязали, сажали в тюрьму, ему угрожали смертью, но он мужественно переносил в течение двадцати лет все страдания, оставаясь верным своим убеждениям. Он уже был немолодым, когда получил предложение занять место епископа в городе Вратце и принял пострижение под именем Софрония. Жизнь и деятельность вратцкого епископа Софрония подробно описаны им в автобиографической книге «Житие и страдания грешного Софрония», напечатанной только в 1861 году в газете «Дунайский лебедь». Это художественный и истори-

¹ Цитируется по книге «История Болгарии», т. I, изд. АН СССР, 1954.

ческий памятник эпохи. Правдиво и ярко обрисовал в ней автор страдания своего народа, его унижение и бесправие.

Епархия Софрония не раз была ареной кровавых боев султанских войск с отрядами мятежного паши Пазвантоглу, одного из самых наглых авантюристов этой бурной эпохи. И султанские янычары и орды Пазвантоглу одинаково вредили болгарам: сжигали села, грабили, убивали, оставляя позади себя безлюдную пустыню. Епископу Софронию приходилось бежать от врагов, спасаясь в загонах для овец или в чаще леса. С волнением читаются страницы бесхитростного повествования о тяжелых муках народа, о его неизбывном горе. Несмотря на ограбление и обнищание населения во время войны, турецкие власти требовали уплаты налогов. Чтобы помочь населению своей епархии в уплате налогов, Софроний пешком обходил селения, собирая как милостыню, по грошам деньги. Завлеченный хитростью в резиденцию паши Пазвантоглу, Софроний пробыл там в плену в течение трех лет, подвергаясь унижениям и издевательствам. Но уже в плену Софроний написал много литературных произведений.

Так, здесь была написана его книга «Кириакодромион сиречь Недельник», напечатанная в 1806 году. Это произведение, ставшее известным в народе под именем «Софроние», было первой печатной болгарской книгой. В конце концов Софронию удалось бежать в Валахию, где он прожил остаток своей жизни, ни на мгновение не прекращая активной литературно-просветительской деятельности. Живой ум, темперамент борца, политические убеждения не позволили Софронию уединиться в тиши рабочей комнаты, ограничиться только литературной работой.

Воспитанный на русской культуре, Софроний относился к русскому народу с большой любовью и уважением. Всю свою жизнь он был сторонником сближения с Россией, от которой ожидал помощи в освобождении болгар от турецкой зависимости. Личные и политические симпатии к России привели Софрония в 1806—1812 годах в лагерь русских войск. Вместе с ними Софроний перешел из Валахии в Болгарию, где выпустил на родном языке воззвание с призывом восстать и поддержать наступление русской армии. В январе 1808 года Софроний подписал обращение к русскому правительству с просьбой об освобождении Болгарии и о принятии ее «под высокую руку Российской державы».

В отличие от «Истории славяно-болгарской» Паисия книга Софрония «Житие» не отстает от реальной действительности. Автор строго придерживается конкретных фактов и описывает только то, что сам пережил и перечувствовал. Это придает его книге историко-документальный характер. Софроний — талантливый художник, и его книга — подлинное произведение искусства. Живые диалоги,

реализм описаний, колоритная индивидуализированная речь, оригинальная композиция — все это делает книгу Софрония замечательным памятником болгарской художественной прозы.

Кроме «Жития грешного Софрония», перу епископа Врачанского принадлежит еще ряд сборников поучений (переведенных со славянского на болгарский язык), изданных в Рымнике в 1806 году, «Поучения и словосказания». Сюда входят нравоучительные наставления, эзоповы басни и «Мифологическое сказание о философе Сантипе». Последнее представляет собой литературную обработку Врачанским всемирно известной восточной повести о семи мудрецах. «Сказание о философе Сантипе» — яркий пример художественной публицистики Софрония.

Творчество Софрония Врачанского — важный этап в развитии болгарского культурного возрождения на пути подъема национально-освободительного движения. Софроний не только продолжил дело, начатое Паисием, но и превратил культурно-просветительную миссию Паисия в один из важнейших участков фронта в борьбе болгарского народа за свое национальное самоопределение и экономическое раскрепощение. Жизненный и творческий путь Софрония Врачанского — яркий пример бесстрашия и самоотверженности, силы воли и стойкости духа одного из лучших сынов болгарского народа.

Начавшееся в Болгарии национальное движение, которому Паисий и Софроний придали политическую окраску, выдвинуло и ряд других деятелей национальной культуры. Так, в середине века болгары — ученики греческой школы в Андросе, монахи Илларийон, Иван Добровский и другие — объединились в Славянско-болгарское общество любителей науки. Общество ставило своей целью распространение образования среди народа.

Усилия ранних представителей национального Возрождения вскоре принесли плоды. В первые годы XIX века в Болгарии стали возникать «эллино-болгарские школы», где наряду с другими предметами преподавался болгарский язык. Из школ этого типа впоследствии вышли такие замечательные общественные и литературные деятели болгарского Возрождения, как Г. Раковский, Ботю Петков (отец Христо Ботева) и другие славные сыны болгарского народа.

ЧЕШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЙ ОБЗОР

8 ноября 1629 года стало для чехов днем величайшей национальной трагедии. На Белой Горе недалеко от Праги войска германского императора Фердинанда II одержали победу над чешскими повстанческими полками, отстаивавшими национальную независимость Чехии.

Покоренная Прага была залита кровью, вместе с иезуитами в страну устремились немецкие князья, чтобы владеть чешскими землями, угнетать чешских хлеборобов.

Фердинанд II, еще будучи принцем, поклялся папе Клименту VIII верой и правдой служить католицизму, произнеся при этом мрачную по своему смыслу и чудовищную по своим последствиям фразу: «Лучше пустыня, чем страна, заселенная еретиками».

Топор палача, виселица, пытки, гнусное издевательство над умом и совестью человека — вот что ждало каждого смелого чешского патриота. Сознательное истребление народа, истребление в невиданных масштабах, уничтожение культуры, книг, письменности, самого чешского языка проводилось под флагом борьбы с еретиками, с протестантизмом.

Свирепствовала инквизиция, именуемая «противореформацией», и Фердинанд II получил от папы и иезуитов имя «защитника католической церкви».

В годы Тридцатилетней войны Чехия страдала от обеих враждующих сторон. Жизнь в родной стране для чехов стала невыносимой¹, за границу потянулись толпы беженцев, среди которых были лучшие умы народа. Покинул Чехию и ее великий сын Ян Амос Коменский.

Богатейшая чешская культура после белогорской битвы, растоптанная салогом немецкого солдата, пришла в упадок. Лишь чешские эмигранты на чужбине еще продолжали дело своих соотечественников — гуманистов предшествующего столетия, работали не покладая рук, не ведая того, как длителен будет иностранный гнет в Чехии (1620—1774). Они писали по-чешски, но их книги не попадали в руки соотечественников (строго-настрою было запрещено иезуитами не только распро-

¹ См.: П. А. Лавровский, Падение Чехии в XVII веке, М., 1868.

странение, но и хранение чешских книг в стране). Иногда, теряя надежду, чешские писатели переходили на латинский язык, чтобы труд их принес пользу другим народам.

Карл Жеротин (1564—1636), известный чешский государственный деятель и образованнейший человек, собравший великолепную библиотеку, оставил несколько тысяч писем к современникам, «Чешские письма» (1591—1636). Вся чешская история, современная Жеротину, общественная и частная жизнь его соотечественников предстает перед нами в виде яркой картины, нарисованной изысканным пером тончайшего стилиста эпохи. Письма Жеротина изданы впервые во второй половине XIX столетия.

Богуслав Бальбин (1621—1688), не выезжая из Чехии, неутомимо и жертвенно трудился, воодушевляемый неугасимой мечтой о возрождении родной страны. Все его книги написаны по-латыни, с тем чтобы далеко за пределы Чехии распространялась ее слава среди образованного мира. Не имея возможности писать по-чешски, он неутомимо славит чешский язык и создает труд, благородный и глубоко патриотический по своему назначению — «Защита славянского языка»¹.

Книга не могла быть напечатана в его время по цензурным условиям и увидела свет лишь сто лет спустя.

Бальбин печатает десятитомное сочинение под названием «Разные разности» — своеобразную чешскую энциклопедию. Его книга «Извлечение из чешской истории» семь лет не могла пробиться через церковную цензуру. (Чтобы облегчить себе работу, Бальбин сам вступил в орден иезуитов, но не избег, однако, репрессий со стороны подозрительных последователей Игнатия Лойолы.)

Бальбин печалился о судьбах родной страны: «По битве Белогорской... наибольшая часть земли нашей была разделена между чужеземцами, по преимуществу военными, подобно животным, созданным только для корма; как слабый заяц между псами, растерзана она»². Он с увлечением занимается историей родной страны, любит ее героев, прославляет важнейшие знаменательные деяния народа. «Нет ничего лучшего, как утешаться тем, что наша отчизна произвела стольких превосходных мужей в войне и мире, отчизна, которую теперь мы видим почти уничтоженную и оплакиваем»³, — писал он к одному из своих современников, Альбрехту Роновскому, в 1685 году.

¹ «Краткое, но обстоятельное рассуждение о счастливом прежде, теперь же бедственном положении королевства Чешского, особенно о правах чешского или славянского языка в Чехии, о вредных умыслах к его потибели и о других подобных обстоятельствах».

² П. А. Лавровский, Падение Чехии в XVII веке, М., 1868, стр. 75

³ А. Степович, Очерк истории чешской литературы, Киев, 1886, стр. 150—151.

**Ян Амос
Коменский
(1592—1670)**

Чешский народ дал миру крупнейшего мыслителя, «Колумба воспитания», «отца новой педагогики», как часто называют Яна Амоса Коменского. Жизнь этого человека — сплошное скитание

изгнанника, вынужденного покинуть родину, окровавленную и истерзанную иноплемennыми солдатами. Мудрый и гуманный, последний из могикан великого века Возрождения, он мечтал о всеобщем братстве народов, о всеобщем мире и счастье людей, мечтал в годы дикого разгула феодально-католической реакции, дикой резни Тридцатилетней войны. Во имя грядущего счастья человеческого он трудился всю жизнь, написав около ста сорока двух сочинений. Сын своего времени, священник, епископ, он был глубоко религиозным человеком. Сторонник идей гуманизма, он искал в христианстве подкрепления своим человеколюбивым идеалам. В простоте душевной он не видел того, что христианская проповедь человеколюбия прикрывала вопиющие преступления церкви, к какой бы религии эта последняя ни принадлежала. Многочисленные богословские сочинения Коменского ныне справедливо забыты. Однако в памяти человеческой Коменский остался как великий провозвестник гуманистического воспитания.

Педагогические проблемы были в центре внимания мыслителей предшествующего столетия. Рабле во Франции развернул величественную программу новой системы воспитания и обучения, но это еще было парение в эмпиреях, мощный полет мечты гениального прозорливца. Коменский же взял на себя труд детально разработать новую педагогическую систему как практическое руководство для всех организаторов педагогического процесса.

Сам Коменский начал учиться довольно поздно (18 лет он только поступил в латинскую школу) и на себе испытал все недостатки традиционной системы обучения.

Цель воспитания, как торжественно провозгласил Коменский, — пробудить и взрастить в человеке все лучшее, что заложено в нем от природы (от бога, по терминологии тех времен), воспитать в человеке человека. Человек — высшее создание природы, он — бог природы, и это высокое назначение человека, его «богоподобие» следует в нем укрепить путем целенаправленного интеллектуального и физического развития. Школа до сих пор была местом пыток, где истязались детские души, она должна стать оазисом радости, очагом гуманности, где бы на плодотворной почве возрастали роскошные цветы человеческих дарований.

Образование человека должно быть универсальным, он должен знать все, что включает в себя мир, и это возможно, ибо он сам подобен этому миру (микрокосм — малый мир), — так проповедовал Коменский в своей «Великой дидактике» (1657).

Коменский много страдал, перенес много бед, но личные его несчастья не могли сравниться с теми, какие переживал его народ, да и вся тогдашняя Западная Европа, раздираемая фанатическими распрями церковников. Войны, костры инквизиции, дикая жестокость человека по отношению к человеку породили в душе великого гуманиста чувства, близкие к отчаянию. Плодом тяжелого раздумья о неупорядоченности и смутах века явилась его мрачная книга «Лабиринт света и рай сердца».

Это поистине крик истерзанной души, который так сильно отозвался в душах соотечественников Коменского. Чешские изгнанники пели в своих печальных песнях, что ничего не взяли они с собой, покидая родные дома, кроме Кралицкой Библии (национальная святыня чехов, уничтожаемая притеснителями) и «Лабиринта света»¹.

В книге рисуются аллегорические картины. Автор в сопровождении Вездесущего и Всеведущего проходит по лабиринту мира и видит все пороки людские — злобу, корысть, зависть, жестокость, — и убеждается в тщетности всех побуждений людских. Наконец, он встречает Христа, и тот указывает ему путь к утешению: «Войди в дом своего сердца и запри за собой дверь! Воздвигни в себе самом царство небесное!» Этот угрюмый вывод не раз является печальникам человечества в тяжелые годы социальных невзгод, начиная от Эпиктета и до новейших времен.

Основную мысль книги формулирует ее полное название, которое мы здесь приведем: «Лабиринт света и рай сердца, ясное изображение того, как в этом свете и во всех его предметах нет ничего, кроме суеты и блуждания, сомнений и забот, ослепления и обмана, бедствий и скорбей, наконец, пресыщения всем и разочарования, и как только тот добивается истинного и полного успокоения духа и радости, кто, оставаясь дома в своем сердце, замыкается с одним господом богом».

Коменский в отчаянии призывает людей уйти в себя, удалиться от участия в общественных распрях. Однако сам он не ушел в себя, не отрекся от работы во имя блага «суетных» людей в этом земном «суетном» мире. Его книга «Дверь языков» была переведена при жизни автора на двенадцать европейских языков и четыре азиатских. Она снискала ему широкую популярность. Он пишет трактат «Предтеча всемудрости», стремясь представить все накопленные человечеством знания в не-

¹ «Не взяли сме (есмы) с себою
Ниц (ничего), но вшем вета (разорении),
Еи (только) Библи Кралицку,
Лабиринт света...»

Цитируется по книге: А. Степович, Очерк истории чешской литературы, Киев, 1886, стр. 134.

кoем едином энциклопeдическом свoде — и oпять же вo имя блага «суетных» людeй на «суетнoй» зeмле.

Религиoзный фанатический век давил на мoгучие плечи Кoменскoгo, нo нe сoгнул их. Идеалы светлoгo, зeмнoгo, в кoнцe кoнцoв мaтериалистическoгo гуманизма пoбeдoнoснo прoби- вали крoмешнoю тьмoу религиoзных прeдрассудкoв.

Кoменский умер 15 нoября 1670 гoда в Гoллaндии, нe пeрe- ставая верить в oбнoвление чeлoвeчeствa на нaчaлax брaтствa, мирa и прoсвeщeния. Пoхoрoнен он в Нaардeнe.

В 1957 гoду в этoм стариннoм гoллaндскoм гoрoдкe, гдe Кo- менский кoгда-тo прoжил пoслeдние чeтырнaдцaть лeт свoей жизни, eму вoздвигли пaмятник. Брoнзoвая скулптурa и пoстa- мeнт — дaр Чeхoслoвaцкoй рeспублики кoрoлeвству Нидeрлaнд- oв в знaк блaгoдaрнoсти зa oкaзaнный нeкoгда приют великo- му чeшскoму патриoту.

«Чeшскoе
Вoзрoждeниe».
XVIII вeк

XVIII вeк нe принeс чeшскoму нaрoду избaвлe- ния oт бeд. Гнeт Гaбсбургoв нe oслабeвaл. В стpaнe спoрaдически вoзникaли крeстьянские вoстaния, oбычнo кoнчaвшисeя тpaгическe для крeстьян. В 1775 гoду крeстьянскoе вoстaниe oхвaтилo пoчти всю Чeхию. Пpaвительствo Мaрии Тeрeзии нaпpaвилo на пo- дaвлeниe eгo рeгулярные вoйска. Oднaкo, нaпугaннoe, oнo пo- шлo на нeкoтoрые уступки: oгpaничилo бapщину и в кoрoнныx имeниях упpaзднилo личную крeпoстную зaвисимoсть. Нeскoль- кo пoзднee Иoсиф II oтмeнил личную зaвисимoсть крeстьян («Пaтeнт o пoддaнныx» 1781 гoдa). Нeнaвистный нaрoду, тaк мнoгo нaврeдивший чeшскoй культурe oрдeн иезуитoв был зa- прeщeн eщe в 1773 гoду.

Крeстьянскoе вoстaниe 1775 гoдa пoкaзaлo единствo нa- циoнальных сил, oнo в знaчитeльнoй мeрe сoдeйствoвaлo укpeп- лeнию в чeшскoй интeллигенции нaциoнальнoгo сaмoсoзнaния. Всe чaщe и чaщe стaли рaздaвaться гoлoсa, призывавшие к вoзрoждeнию нaциoнальнoй культуры. Чeшскaя интeллигенция стaлa сoбирaться в eдиную гpуппу eдинoмыслeнникoв вoкpуг «Нaциoнальнoгo чeшскoгo музeя» и oбщeствa «Чeшскaя мa- тичкa».

В 1792 гoду oткрывaeтся кaфeдpa чeшскoгo язькa в Пpaж- скoм унивeрситeтe. Этo былa пeрвaя и oчeнь кpупнaя культур- нaя пoбeдa нaрoдa. Чeшскaя интeллигенция стpeмитсe сoздaть свoд истoрии стpaны, прoслaвить ee прoшлoe, сфoрмирoвaть литeрaтурный язьк, oткpыть дoрoгу чeшскoй нaциoнальнoй пoэ- зии, тeaтpу, нaукe.

Дoбрым слoвoм дoлжны быть упoмянуты в этoй связи Иoсиф Дoбpoвский (1753—1829), Вячeслaв Мaтвeй Кp- мeриус (1759—1808), нaзвaнныe чeхaми «будитeлями». Дoб- poвский, учeный-филолoг, в 1792 гoду издaл oчeнь вaжнyю для тoй пopы книгу «Истoрия чeшскoгo язькa и литeрaтуры», в кo-

торой достаточно отчетливо формулировал программу возрождения чешской культуры и прежде всего языка.

Деятельность Крамериуса была более разносторонней. Издатель, редактор, журналист, поэт, он неутомимо трудился сам и организовывал силы чешской интеллигенции, вдохновленный идеей возрождения Чехии в ее былой славе и независимости.

В 1786 году в Праге открылся чешский театр («Хижина»). А в самом конце века вокруг поэта Антонина Ярослава Пухмайера (1769—1820) создалась целая школа молодых талантов, еще не вполне окрепших, творивших с оглядкой на немецких поэтов. Но это было уже доброе начало: рождалась новая чешская культура.

РУМЫНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЙ ОБЗОР

Историческая обстановка в Румынии

Особенности исторического развития Румынии, сложившейся в единое национальное государство лишь во второй половине XIX века, наложили отпечаток на всю ее культуру.

Многовековой гнет Османской Турции, феодальная раздробленность, крайняя отсталость в развитии производительных сил, слабость национальной буржуазии, отсутствие единого культурного центра — все это объясняет тот факт, что до XIX века нельзя в сущности ставить вопрос о развитии в Румынии подлинно национальной литературы. Вплоть до конца XVIII века в Румынии почти не было печатных памятников, за исключением Библии (изд. в Бухаресте в 1688 году) и некоторых других печатных памятников религиозного содержания. Большинство литературных произведений предшествующих веков сохранилось лишь в рукописях, да и они чаще всего носили подражательный характер.

Древняя и средневековая история румынского народа запечатлелась в его фольклоре. В задушевных лирических песнях — дойнах, в лиро-эпических балладах выражал многострадальный румынский народ свои печали и радости. Так, в балладе «Румын Груя Грозован» звучат отголоски той кровопролитной борьбы, которую в XV веке вело население дунайских княжеств против крымских татар, грабивших мирное население; в балладе «Холм Бурчела» красочно описан эпизод из истории борьбы молдавского княжества в XVI веке с иноземными захватчиками.

Многие баллады воспевают народных мстителей — гайдуков, их храбрость, решительность в расправе с угнетателями-феодалами. Народ восхищался молодецкой удалью того,

Кто с юных лет храбрец,
Кто удалый молодец,
Без оглядки ночью тот
В чаши горные уйдет.

Для гайдуцких песен характерна форма обращения от первого лица, что придает им обаяние непосредственности. Так,

например, в песне «Раненый гайдук» герой попал в руки врагов и, обращаясь мысленно к любимой матери, перечисляет свои подвиги, за которые он должен теперь поплатиться своей головой:

Долго я в лесу гулял,
Долго лес меня спасал,
Выходил я по ночам,
Был я страшен богачам,
Много сжег у них домов,
Много снял у них голов,
А теперь придется, мать,
Мне головушку отдать.

Задушевная дойна всегда была верным спутником румынского крестьянина, ратника, пастуха. Народ сам был ее творцом и пел ее под аккомпанемент свирели или флейты. Горячо любя живописную природу придунайской долины, автор дойны обычно в зачине песни обращается к кленовому листу, к орешнику, к полевому цветку, к ветке липы. Это обращение составляет художественное своеобразие румынской дойны. Ее содержание разнообразно, как сама жизнь трудового народа: любовь к девушке, которая насильно выдана замуж за немилую богача, жалоба покинутой сиротки, ревнивая обида покинутой жены, прощальная песня парня, взятого в рекруты и разлученного насильно с близкими его сердцу людьми, протест против насилий, которые богатые бояре чинят над простым народом. Недаром говорится в одной из дойн:

Дойну с детства я любил,
Много дойн я сам сложил,
С нею подати платил,
С ней на барщину ходил,
Вместе с ней терпел нужду,
Вместе с ней сносил беду,
С ней встаю я поутру,
С ней живу и с ней умру.

В конце XVI и начале XVII века народы румынских княжеств сделали заметный шаг в своем культурном развитии. Молдавский господарь Василий Лупу учредил в Яссах, которые быстро стали одним из крупнейших культурных центров тогдашней Румынии, Славяно-греко-латинскую академию. Первопечатник Румынии валашский дьякон Кореси отпечатал в торговичской типографии свыше двадцати книг апокрифического содержания.

Одно из первых значительных произведений, написанных и изданных на румынском языке, — «Бухарестская библия» (1688). Ее издатель Николай Милеску (1636—1708) — ученый, знавший несколько иностранных языков, объездивший

многие страны, в том числе Россию и Китай, о пребывании в которых он написал книгу.

Румынская книжная культура конца XVI и XVII века создавалась под большим влиянием славянской культуры и письменности. Это влияние не тормозило развития национальных культурных форм — напротив: оно стимулировало становление румынского литературного языка, расширяло культурные связи Румынии с Москвой и юго-западной Русью. Так, валахский господарь Матвей Басараба обратился к киевскому митрополиту Петру Могиле с просьбой прислать в Валахию типографию и специальных людей, чтобы обучить типографскому делу румын. В Валахию и Молдавию направлялись из России ученые монахи, которые обучали в румынских школах детей бояр. Знаменательно, что большинство книг, изданных в первых румынских типографиях в Яссах, в Бухаресте и Трансильвании, были переведены со славянских языков, и в первую очередь с русского.

**Литературная
деятельность
Досифея
(1624—1711)**

Во второй половине XVII века исключительно большую роль в укреплении румынско-русских культурных отношений сыграл митрополит Досифей. Обладая широким образованием, знанием нескольких славянских, греческого и латинского языков, энергичный Досифей сделал очень много для развития румынской литературы, румынского литературного языка. В этом отношении большой интерес представляет его «Рифмованный псалтырь» (1673). «Рифмованный псалтырь» Досифея был написан буквами древнеславянской азбуки-кириллицы. За псалтырем последовали «Молдавские минеи» (жизнь и деяния святых), украшенные гравюрами с характерным для Возрождения растительным орнаментом.

Досифей побуждал румынских книгоиздателей к переводу книг с церковнославянского языка, вел оживленную переписку с киевскими учеными, ездил в Киев и в Москву и за свои русско-польские симпатии подвергся преследованиям турецкого правительства, вследствие чего вынужден был бежать в Польшу, где и окончил дни своей жизни.

**Летописи
и хроники**

В XVI и первой половине XVII века в Валахии и особенно в Молдавии был написан ряд исторических летописей, в которых румынские ученые запечатлели прошлое своей родины. Эти летописи сыграли большую роль в пробуждении гражданского самосознания передовых людей румынских княжеств. Молдавский монах Макарий, боярин Григорий Уреке (1590—1647), учившийся в Польше и использовавший польские хроники, валахский монах Матвей Мирский составили обширные сочинения, охватывавшие историю румынских княжеств с XII—XIII веков, привлекая материалы из исторических летописей венгерских, польских

и русских ученых. Выдающимся хроникером XVII века был Мирон Костин (1633—1691), учившийся в польских учебных заведениях и написавший «Историю происхождения Молдавии». Мирон Костин, игравший немаловажную роль в политической жизни Молдавии, стремился сблизить свою страну со славянскими странами. Политическая ориентация Костина вызвала недовольство Турции, и он был предательски умерщвлен подосланными к нему убийцами.

Таким образом, несмотря на чужеземный гнет и жесточайшую эксплуатацию народных масс местными феодалами-боярами, несмотря на феодальную раздробленность, в XVII веке в румынских княжествах уже начинают складываться элементы национальной культуры, появляются первые письменные памятники, свидетельствующие о неуклонном росте творческого гения румынского народа.

Ранние румынские просветители XVIII века Рост капиталистических отношений во второй половине XVIII века, развитие мануфактур, увеличение товарообмена способствовали началу культурного возрождения румынского народа, которое достигает своего расцвета уже в середине XIX века. К началу XVIII столетия относятся румынские летописи, письменные памятники, отразившие стремление передовых людей узнать прошлое своей страны, найти в истории румынского народа великие примеры героизма и самоотверженной борьбы за национальное освобождение. Так, одним из ранних румынских просветителей можно назвать летописца Некулче (1672—1744), автора «Хроник Молдавского княжества». Большой интерес представляет введение к «Хроникам». В нем Некулче повествует о различных исторических деятелях своей родины, характеризуя при этом нравы молдавского господарского двора.

Димитрий Кантемир Выдающимся румынским просветителем и политическим деятелем был молдавский господарь Димитрий Кантемир (1673—1723). Будучи проницательным политиком, Кантемир отлично понимал, что освобождение его страны зависит от помощи России, на которую возлагали свои чаяния все угнетенные народы балканских стран. Кантемир заключил с Россией секретный договор, рассчитывая освободить с помощью русского оружия румынские княжества от турецкого ига. После того как Турция узнала о договоре Кантемира с Петром I, молдавскому господарю пришлось эмигрировать в Россию, куда он прибыл в сопровождении одиннадцати тысяч румынских политических эмигрантов. В России, которая стала его второй родиной, Кантемир продолжал свою литературную, публицистическую и историографическую деятельность.

Кантемир — автор первого романа, положившего в Молдавии начало сатирической литературе, «Иероглифической

истории» (1705). В аллегорической басенной форме, в спорах между животными, Кантемир высмеивает бессмысленные феодальные распри своего времени.

Ученый-энциклопедист Кантемир оставил много философских и исторических трудов, свидетельствующих о широте его научных интересов.

Из философских произведений Кантемира, отражающих его стихийное тяготение к материализму, следует отметить философско-дидактическое стихотворение «Спор мудреца с небом, или тяжба души с телом» (1697).

Выдающееся произведение Кантемира, приобретшее европейскую известность, — его труд по истории румынских княжеств, написанный во время пребывания Кантемира в России.

В 1717 году Кантемир написал по-латыни «Описание Молдавии» и в 1722 г. — «Летопись румыно-молдовахов», которая была переведена на несколько европейских языков, в том числе и на румынский. Исторические труды Кантемира отражают высокую эрудицию их автора, четкое понимание им тех политических целей, которые он преследовал в своих работах. Описывая историю Молдавии и Валахии, Кантемир стремился показать исконное национальное, культурное и политическое родство этих княжеств, их право на национальное самоопределение. Среди остальных исторических сочинений Кантемира интерес представляет «История Оттоманской империи» (1714), в которой автор обнаруживает понимание особенностей исторического развития Оттоманской империи, распознав начало упадка Турции в эпоху ее внешнего могущества.

Труды Димитрия Кантемира — яркое свидетельство пробуждения в румынском образованном обществе духа пытливости, стремления приобщить свою родину к интересам общеевропейского значения.

Кантемир прожил в России 20 лет, и все эти годы были полны кипучей творческой работы. Петр I высоко ценил разносторонние способности молдавского господаря и неоднократно привлекал его к сотрудничеству по различным политическим вопросам.

Кантемира похоронили в Нижней церкви греческого монастыря в Москве, но в 1933 году Советское правительство возвратило Румынии прах ее выдающегося писателя. Кантемир был похоронен в Яссах, в церкви трех Святителей.

Россия стала родиной не только для Димитрия Кантемира, но и для его семьи. Младший сын его Антиох Кантемир (1708—1744) — крупнейший русский писатель начала XVIII века.

Как и другие народы балканских стран, румынский народ не был чужд прогрессивных влияний западноевропейской культуры XVIII века. Особенно плодотворным было воздействие французской просветительной литературы. Оно еще больше уси-

лилось в начале следующего столетия, когда в Румынию стали приезжать политические эмигранты, искавшие здесь убежища после разгрома наполеоновской империи, и когда в румынских школах стали, наряду с родным языком, преподавать и французский язык.

Переводная литература Пробудившийся интерес к французской литературе, самой боевой и политически заостренной литературе Европы XVIII века, проявился в первую очередь в переводах на румынский язык произведений Вольтера, Дидро, а также других французских писателей и драматургов XVII и XVIII веков. Было бы ошибкой думать, что знакомство румынского общества с передовой литературой Западной Европы ограничивалось только лишь знакомством с французскими писателями. Со второй половины XVIII века румынские просветители много переводят и немецких и английских писателей; усиливается также интерес и к античной литературе.

Первым переводным романом с греческого языка была «Эфиопика» Гелиодора. За ним последовали прозаические переводы «Илиады» и «Одиссеи». Под названием «Халима» вышел сборник арабских сказок «Тысяча и одна ночь». Большой популярностью пользовались вплоть до XIX века дидактическая книга «Цветы целомудрия», переведенная с итальянского, знаменитые басни Эзопа и другие произведения европейской литературы.

Обработка арабских сказок принадлежит перу писателя Барака (1772—1848), адвоката из Брашова. Барак проявлял живой интерес к народному творчеству. Кроме «Халимы», Барак обработал народную сказку «Аргир и Елена», собирал румынский фольклор. Современник Барака трансильванский поэт Василь Аарон (1770—1822), знаток античной литературы, написал сатиру на нравы современного ему общества «Леонат и Дорофат», а также несколько народных книг на сюжет из национальной старины.

Деятели Просвещения конца XVIII века К концу века круг интересов румынских писателей заметно расширяется. Значительную роль в развитии румынской культуры сыграл Ион Будай Деляну (1762—1820), составитель первого словаря румынского языка. Под влиянием «Орлеанской девственницы» Вольтера Деляну написал сатирическую антиклерикальную поэму «Цыганиада», а также иронико-комическую поэму «Три витязя». Судьба его литературного творчества сложилась печально. Почти ничего из написанного им не было издано при его жизни.

На развитие румынского языка и литературы большое влияние оказал видный деятель литературы, филолог, историк Енакица Векереску (ок. 1740—ок. 1800). Векереску — автор

истории Османской империи. Свой исторический труд он разнообразил стихотворными вставками. Векереску — один из первых румынских грамматистов. Его работа «Замечания по поводу правил грамматики» (посмертное издание в 1787 г.) была ценным руководством для последующих составителей румынской грамматики. Широкое образование, знание нескольких иностранных языков позволили Векереску заняться художественными переводами с немецкого и французского. Он переводил на румынский язык творения Вольтера и Гете.

Культурно-просветительную деятельность Векереску продолжали его сыновья Алеку и Николаи и внук Янку Векереску (1791—1863). Последний не только обогащал румынскую культуру и язык переводами художественных памятников европейской классики, но и сам писал стихотворения, на которых отразилось влияние народной поэзии.

**Румынское
народное
творчество
XVII—XVIII
веков**

Суровые и тяжелые испытания румынского народа, его многовековая борьба со своими угнетателями отразились в румынском фольклоре. Безыменные певцы слагали лирические песни — доины и баллады, в которых воспевались народные мстители — гайдуки, нападавшие на турецкие гарнизоны, на княжеские замки и на боярские поместья. В народной поэзии отчетливо вырисовывается благородный облик мужественного гайдука — друга бедняков и врага господ. Так воспевают они полубогатого Кодряна, который неуловим и непобедим, как непобедим народ, за свободу которого он готов отдать свою жизнь. Много прекрасных песен посвящено и лихому гайдуку, народному мстителю Тубултоку. Легендарными чертами бессмертного, вечно юного богатыря наделила народная поэзия и образ вождя крестьянского восстания в Валахии в 1821 году Тудора Владимиреску.

Тяжелая доля румынского народа отразилась и в песнях о солдатчине. В них звучит тоска по любимой родине, горечь разлуки с матерью, с любимой девушкой. Через эти песни красной нитью проходит мысль о чудовищной несправедливости такого общественного строя, при котором солдат вынужден отдавать свою жизнь не за родину, а за чужое правительство:

Я готов солдатом стать,
Чтобы край свой защищать,
За свои леса и горы
Жизнь отдам без разговору.
А немецкие штаны
Мне, румыну, не нужны.

Румынская реалистическая литература XIX—XX веков органически восприняла революционные и художественные тради-

ции фольклора. Так, в творчестве замечательного классика румынской художественной прозы Михаила Садовяну живо ощущается могучее влияние самобытной, свободолюбивой, гуманистической поэзии румынского народа.

Литература XVIII века — важный этап в развитии художественного творчества и общественной мысли Румынии. Именно в этот период складываются те идейно-художественные и социальные основы, на которых впоследствии, уже в XIX веке, вырастает культура, пронизанная идеями борьбы против чужеземного гнета, против местнических интересов отдельных феодальных князей, во имя общенациональных, общегосударственных интересов румынского народа.

ВЕНГЕРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИЙ ОБЗОР

**Исторические
условия
развития
литературы**

В 1526 году в битве при Мохаче надолго прекратило существование самостоятельное венгерское национальное государство. С этого момента начинается более чем трехвековая героическая борьба венгерского народа за свою национальную независимость против турецкого владычества и австрийского господства.

1526—1714 годы — период двойного турецко-австрийского владычества — были необычайно сложной, бурной эпохой в истории Венгрии. Раздираемая на куски чужеземными захватчиками, лишённая политической и экономической самостоятельности, Венгрия оказывала стойкое сопротивление угнетателям. Отважные защитники пограничных крепостей (Фехервар, Эстергом, Сигетвар и другие) пытались ценой героических усилий приостановить продвижение турецких войск; отряды добровольцев-партизан, вооружённые чем только можно было, нападали на хорошо оснащённую турецкую армию, причиняя ей большой урон. Национальная борьба осложнялась крестьянскими восстаниями, которые непрерывно вспыхивали в стране в течение XVI—XVII веков (восстание в Темешваре под руководством Иштвана Фекете, собравшего большой отряд крестьян, бежавших от своих помещиков; грандиозное крестьянское восстание в Дебрецене под предводительством Гергея Корачоне, в Хорватии — под руководством Матео Губеце и другие).

XVII век — одна из наиболее ярких страниц в истории венгерского народа. Он начался под звуки протестантских песнопений, под боевые кличи крестьянских дружин, восставших против местных и чужеземных угнетателей; его закат сопровождался наступлением жесточайшей феодально-католической реакции, упадком некогда очень высокой национальной культуры, широким разливом мощного национально-освободительного социального движения куруцев.

Уже в начале XVII столетия в Венгрии устанавливается террористический режим, направленный на искоренение протестантизма, в котором правительство Габсбургов справедливо

усматривало оппозиционное движение социальных низов. Хотя по Венскому мирному договору 1606 года было признано равноправие различных вероисповеданий, все это осталось лишь на бумаге. Борьба с реформаторским движением, насаждение католицизма сопровождалась лютыми казнями, жестокими гонениями, пожизненным заключением в тюрьмы.

Заточенные в тюрьмы участники антигабсбургского движения выражали в своих песнях горькие раздумья о трагических судьбах несчастной родины.

Нам осталось неизвестным имя поэта, но мы знаем, что он был протестантским священником и в подземелье браτισлавской тюрьмы в 1671 году слагал песни печали и гнева против душителей народной свободы.

Эту песню сочинил я в мраке каменной темницы,
В страшной крепости Белицы, —

писал заключенный поэт-протестант.

Поэзия куруцев

Политика террора, проводившаяся венским абсолютизмом, вызывала энергичный отпор со стороны различных слоев венгерского общества.

На границе Трансильвании в конце XVII века скопились протестанты, подвергавшиеся преследованиям за свои религиозные убеждения, уволенные со службы солдаты пограничных крепостей, небогатые дворяне, лишившиеся своих наделов, крепостные, бежавшие от помещиков, самый разнообразный мелкий люд.

Этих беглых людей народ прозвал «куруцами», т. е. крепостосцами, как называли себя крестьянские повстанцы, сражавшиеся в войске Дьердя Дожа, сожженного феодалами-помещиками на железном раскаленном троне. Название «куруцы» показывает, насколько глубоко врезалось в народную память величественное воспоминание о крестьянской войне 1514 года.

Среди куруцев было немало творчески одаренных людей, которых великие события эпохи вдохновили на поэтический труд.

Для ранней поэзии куруцев была характерна резко антикатолическая направленность; по мере развития движения куруцев их поэзия принимала все более демократическую окраску, выражая социальные чаяния народных масс. Когда в 1711 году восстание куруцев было подавлено, безымянная поэзия не исчезла, она продолжала жить и развиваться, призывая к продолжению борьбы.

Песни куруцев отличаются лаконичностью, четкостью выраженной в них мысли. В одних песнях авторы с негодованием говорят о преследованиях протестантов, в других скорбят по поводу гибели выдающихся национальных героев — Миклоша Зрини, Габриэля Батори, Бетлена.

Многие из политических посланий куруцев обращены к «богу венгров», и это обращение, ставшее традиционным в венгерской политической лирике, было использовано великим поэтом венгерского народа Шандором Петефи: «Богом венгров поклянемся навсегда — никогда не быть рабами, никогда!»¹

Иногда безымянный куруцкий поэт создает в своем стихотворении реалистическую картину дикого произвола, насилия со стороны чужеземных захватчиков. Вот австрийские солдаты врываются в убогую хижину венгерского крестьянина, забирают его жалкий скарб вплоть до соломенной подстилки, служащей ему постелью, угоняют его скот да еще глумятся над ним, угрожая цепями.

Неизвестный куруцкий поэт в песне «Мадьяр! Не верь австрийцу!» предупреждает своих соотечественников, чтобы они не проявили легковерия, помнили о коварстве врага. В военных песнях куруцев обычно рисуется образ отважного солдата, который негодует, почему сдали крепость неприятелю, — ведь ее можно было отстоять. Солдат упрекает в измене своих военачальников, они спешат выбросить белый флаг, чтобы заслужить поскорее прощение императорского двора.

Поэтическое творчество куруцев находилось в тесном родстве с поэзией словаков и украинцев Закарпатья, которые принимали большое участие в движении куруцев. Боевой революционный дух куруцкой поэзии, рассказывающей о народных героях-мстителях, бетьярах, призывающей справедливую кару на головы угнетателей, оказал огромное влияние на венгерскую революционно-демократическую поэзию XVIII—XIX веков. Так называемая «бетьярская» тема широко представлена в поэзии Михая Витеза Чоконаи и Шандора Петефи.

В поэзии с наибольшей силой проявился творческий гений венгерского народа. Передовые поэты Венгрии, составившие славу ее национальной литературы, никогда не отделяли собственно литературных задач от жгучих вопросов современности. На долю великих венгерских поэтов выпала почетная миссия приобщить литературу своего народа к мировой культуре, воплотить в своих произведениях прогрессивные устремления народных масс, их гуманистические, свободололюбивые идеалы.

Крупнейшим поэтом Венгрии XVII века был Миклош Зрини Миклош Зрини.

(1620—1664) Зрини происходил из старинного знатного рода, давшего стране славных воинов, с мечом в руках защищавших рубежи своей отчизны. Предок поэта, носивший то же имя — Миклош Зрини (1508—1566), прославился героической защитой небольшой венгерской пограничной крепости Сигет; отец — кро-

¹ Шандор Петефи, Национальная песня.

атский бан — пал жертвой мести полководца Валленштейна, находившегося на службе у австрийского императора Фердинанда II.

В юности Зрини воспитывался в иезуитской школе в Граце, в восемнадцатилетнем возрасте совершил продолжительное путешествие в Италию, где изучал изобразительное искусство и поэзию Возрождения. Поэмы «Освобожденный Иерусалим» Тассо и «Неистовый Роланд» Ариосто произвели на него неизгладимое впечатление.

Возвратившись на родину, Зрини включился в освободительную борьбу своего народа против турецкого ига, боевой опыт он впоследствии обобщил в своих военно-теоретических трактатах.

Со времен Матиаша Корвина, венгерского короля XV века, Миклош Зрини был первым широко образованным венгерским вельможей. В его библиотеке хранились редчайшие экземпляры рукописных и печатных изданий, в родовом замке Зрини была картинная галерея, в которой были представлены подлинники произведений итальянских и испанских мастеров эпохи Возрождения.

Поэт и воин, Зрини был в то же время дальновидным политическим деятелем. Первой задачей венгерского народа он считал изгнание турецких поработителей, захвативших самые плодородные области страны. Зрини предлагал создать военный блок европейских государств, организовать регулярную венгерскую армию. В то же время Зрини был последовательным сторонником антигабсбургской политики. Свои идеи о необходимости образования национальной абсолютистской венгерской монархии он изложил в записке под названием «Рассуждения о короле Матиаше», в которой он ссылается на опыт национальной абсолютистской монархии Матиаша Корвина (XV век).

Подчеркнуто антиавстрийская ориентация Зрини, его расхождение с венским стратегом генералом Монтекукули, с венским военным советом вызвали настороженное отношение к нему со стороны императорского двора.

Зрини погиб во время охоты на дикого кабана, при столь загадочных обстоятельствах, что есть все основания предполагать, что он погиб от руки убийцы, подосланного австрийским двором. Согласно официальной версии «Зрини потерял жизнь во время охоты на дикого кабана»; в зале императорского дворца в Вене висел кинжал, на котором было написано: «Сей кабан и убил Миклоша Зрини». Надпись на кинжале должна была, очевидно, служить предостережением всем, кто захочет последовать за политическими выступлениями Зрини. Габсбурги жестоко расправились с потомками Миклоша Зрини, истребив за семьдесят лет весь его род. Интересно отметить, что отпрыском этого рода был князь Ференц Ракоци (1676—1735), вождь

национально-освободительной войны против австрийского гнета 1703—1711 годов.

В историю венгерской литературы Зрини вошел как создатель героического эпического жанра. В поэме «Сигетское бедствие», или, как ее принято называть в Венгрии, «Зриниада» (1651), поэт описывает подлинное событие — осаду турецкой армией Солимана II небольшой крепости Сигет, преграждавшей путь к Эгеру.

Гарнизон крепости, комендантом которой был предок поэта Миклош Зрини, храбро сопротивлялся врагу. Горстка смельчаков оказала неприятелю такое длительное сопротивление, что турецкая армия понесла большие потери и овладела крепостью только ценой больших усилий.

Таковы исторические предпосылки сюжета «Зриниады». Небольшой эпизод из истории венгеро-турецких войн, не оказавший сколько-нибудь значительного влияния на дальнейший ход национальной истории, превращается в поэме в грандиозное столкновение двух миров: христианского и мусульманского. В образах героических защитников Сигета Зрини показал в обобщенно-символическом виде Венгрию, ее временное поражение, ее моральную победу.

«Сигетское бедствие» — выдающееся произведение эпического жанра. Это военный эпос, состоящий из пятнадцати песен, в каждой песне описывается боевой эпизод, жестокая схватка, поединок врагов. Иногда боевые эпизоды чередуются с лирическими описаниями любовной идиллии, например ссоры и примирения турецкого воина Делимана и дочери султана Камиллы, влюбленных друг в друга. Эти идиллические картины мирного счастья выразительно подчеркивают бессмысленную жестокость войны, разрушающей счастье людей.

Гуманистическая идея Зрини сказывается с особой силой в противопоставлении друг другу двух центральных образов поэмы: предка поэта Миклоша Зрини и турецкого султана Солимана II. Обоих героев Зрини наделил индивидуальными чертами, сделав их яркими фигурами своей эпохи. Пламенному патриоту, мужественному защитнику Сигета Миклошу Зрини в поэме противопоставлен Солиман — по-своему тоже выдающийся человек. Однако в отличие от задач, стоящих перед Зрини, деятельность турецкого султана направлена лишь на угнетение других народов. Поэтому смерть Солимана показана как печальный итог бурной, но бесполезной жизни, смысл которой заключался в том, чтобы нести мирным людям хаос, разрушение и гибель; с другой стороны, Зрини погибает не бесцельно: он отдает жизнь ради спасения отчизны.

Черты героического эпоса сочетаются в поэме с реминисценциями из библейской мифологии. Действие разворачивается эпически медленно, автор постоянно прибегает к развернутым

сравнениям, дает параллельно сразу два эпизода, часто возвращается назад. Несмотря на то что поэма Зрини в композиционном отношении иногда следует в деталях за «Освобожденным Иерусалимом» Тассо, «Зриниада» сохраняет свою художественную национальную самобытность. Введенные в поэму яркие метафорические образы были новыми для венгерской поэзии того времени. Зрини первый ввел в венгерскую поэзию сложные постоянные эпитеты, служащие для характеристики действующих лиц.

Патетичностью, эмоциональностью стиля Зрини стремился искупить недостаточную грацию, тяжеловесность стихов. Поэт сам понимал недостатки своей версификационной техники и шутливо говорил, что Вергилий писал «Энеиду» десять лет, а он, Зрини, писал «Зриниаду» всего лишь одну зиму, свободную от военных походов. Кроме «Сигетского бедствия», Зрини написал большое количество идиллий («Охотник», «Охотник и эхо»), любовных элегий, религиозных гимнов. Любовные элегии Зрини обращены к прекрасной незнакомке Виолле и выдержаны в духе элигонской лирики петраркистов.

Зрини никогда не считал себя профессиональным писателем и ставил свой воинский долг перед родиной превыше всего. Это ярко выражено в превосходном лирическом стихотворении «Время на крыльях летит», в котором поэт прямо говорит:

Нет, я пишу не пером,
А обгаренным мечом,
Нет, мне не надо чернил,
Кровью я здесь начертил
Вечную славу мою.

**Иштван
Дьендеш**
(1629—1704)

Другим крупным венгерским поэтом XVII века по праву считается Иштван Дьендеш. Дьендеш родился в Радванце, в семье небогатого помещика. Окончив учение, он избрал профессию стряпчего. Всю жизнь Дьендеш провел при дворах крупных вельмож, был камердинером известного феодала князя Весселени, которого он воспел в своей поэме. В 1653 году Дьендеш покинул двор Весселени и занял выборную должность в комитете Гоморы.

Дьендеш был человеком узкого политического кругозора. Порабощение родины не вызывало в нем протеста, поэтому вполне понятно, что его творчество лишено того гражданского пафоса, каким насыщена «Зриниада».

Из произведений Дьендеша, принесших ему известность, наибольшей популярностью пользовалась у современников эпическая поэма «Венера из Мураня, беседующая с Марсом» (1664).

В центре поэмы лежит подлинно историческое событие — один из эпизодов борьбы трансильванских князей против австрийского ига. Подробности осады и взятия замка Мураня были описаны французским путешественником Жаном де Лябурер в 1647 году. Замок Мураня был осажден австрийской армией во главе с венгерским феодалом Весселени, однако взять хорошо укрепленный замок, стоявший на холме, не удавалось. Тогда, гласит поэма, в дело вмешались боги Олимпа — Марс и Венера. Венера посылает своего сына Купидона зажечь пламя любви к Весселени в сердце владелицы крепости Марии Чеши. Темной ночью Мария помогает Весселени пробраться в замок, а за ним во двор крепости врываются его солдаты. Предприимчивый феодал получает ключи крепости и руку владелицы замка, ради любви изменившей своей родине.

Патетика поэмы Зрини, ее политический пафос уступают здесь место куртуазному изображению любовной интриги Весселени и Марии. Обилие мифологических образов, изысканность стиха делают Дьендеши прямым предшественником венгерского классицизма XVIII века. Известностью пользовалась у современников и поэма Дьендеши «Феникс из пепла» (1693) — обширное эпическое повествование в трех книгах. Герой эпоса — талантливый венгерский полководец Кемень, сподвижник князя Ракоци II. В поэме воспевается поход Кеменя на турок, история его пленения и освобождения из плена. Батальные сцены чередуются с любовными эпизодами, изображение ратных подвигов Кеменя заканчивается описанием его героической смерти.

Дьендеши — большой мастер стиха. Он впервые ввел в венгерскую поэзию александрийский стих, которым отлично владел. Поэзия Дьендеши оказала большое влияние на венгерский классицизм XVIII века, чем и объясняется повышенный интерес к нему в литературных кругах Венгрии последних десятилетий XVIII века.

В XVIII веке была создана та идейно-художественная почва, на которой спустя несколько десятилетий вырастает могучая национальная литература венгерского народа.

**Келемен
Микеш**

Самым значительным писателем Венгрии первой половины XVIII века был Келемен Микеш (1690—1761). Сподвижник Ракоци, он добровольно отправился вместе с ним в изгнание и остаток жизни прожил вдали от родины.

В историю венгерской литературы Микеш вошел как автор «Турецких писем». Этот дневник писателя, состоящий из двухсот писем, является ценным памятником эпохи. Микеш рассказывает в «Письмах» о своем детстве в горах Трансильвании, о службе при дворе князя Ракоци, о годах изгнания. Правдиво и задушевно повествует Микеш о тяжелой судьбе политических эмигрантов.

В «Письмах» Микеша возникает и образ Ференца Ракоци, перед которым Микеш преклонялся. С большим чувством и искренним сожалением изображает писатель трагическую судьбу вождя куруцев. Преданный своими врагами, покинутый льстецами, доблестный вождь национально-освободительного движения обречен жить вдали от отечества.

В некоторых письмах Микеш проявляет тонкое политическое чутье, показывая черты упадка военно-феодальной мощи Турции, противоречия ее социальной и общественной жизни.

Написанные под большим влиянием французской эпистолярной литературы XVII—XVIII веков «Турецкие письма» Микеша отличаются легкой, непринужденной, слегка юмористической манерой повествования, реалистичностью содержания.

В 70—80-е годы в Венгрии начинается подъем общественно-политической окраски и ставило перед собой в основном задачи просвещения страны, поднятия ее культурного уровня.

Это общественное движение на раннем своем этапе нашло отражение почти исключительно в литературе. К венгерской литературе XVIII—XIX веков в полной мере относятся слова А. И. Герцена, писавшего, что «литература у народа, политической свободы не имеющего, — единственная трибуна, с высоты которой он может заставить услышать крики своего негодования и своей совести»¹.

Венгерские писатели-просветители прошли славный путь. Они начали с пропаганды просвещения, с борьбы за обновление родного языка, не внося еще в эту борьбу конкретного политического содержания; они выдвинули в 1795 году в своих произведениях требования республиканских преобразований общества, а уже через двадцать лет движение за национальный язык становится первым этапом борьбы за независимое буржуазное государство, и соответственно с этим центр борьбы перемещается из литературы в венгерский сейм.

Дьердь Бешшеней Идеологом раннего этапа венгерского Просвещения был писатель, публицист, философ и драматург Дьердь Бешшеней (1746—1811). 1772 год, когда появилась его тираноборческая трагедия «Агис», принято считать началом развития венгерской просветительской литературы. Бешшеней выступил в годы правления императрицы Марии Терезии. В политическую программу венского двора входило привлечение знатного венгерского дворянства на сторону Габсбургов. Для этой цели было приказано вербовать в лейб-гвардию императрицы молодых людей из старинных дворянских семейств. Служа в лейб-гвардии, молодые венгерские

¹ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений, т. VI, Пг., 1915, стр. 350.

дворяне получали воспитание в духе верноподданнической покорности царствующему дому Габсбургов.

Попав в гвардию, Бешшеней, однако, не стал покорным слугой императрицы. Годы пребывания в Вене он использовал для того, чтобы изучить иностранные языки, философию и литературу европейского Просвещения. В Австрию 60—70-х годов XVIII века проникали идеи французского Просвещения. Цензурный гнет здесь, в Вене, не так ощущался, как в подневольной Венгрии. В передовых кругах венского общества господствовал культ Вольтера.

Бешшеней примкнул к радикальным литераторам, стремясь постичь философский смысл учения просветителей, его политическую направленность. Для формирования мировоззрения и эстетических вкусов молодого писателя особенно важно было изучение им творчества Вольтера. Культ Вольтера он пронес через всю свою жизнь. Титаническая деятельность Вольтера, его борьба с религиозным фанатизмом, с феодальными предрассудками, его протест против всех форм угнетения человеческой личности во имя защиты разума и справедливости оказали глубокое влияние на мировоззрение и творчество Бешшеней.

Под влиянием Вольтера Бешшеней пишет свои трагедии, в которых он стремится облечь в художественные образы идеи борьбы с тиранией за освобождение личности от гнета деспотизма.

Несмотря на то что сюжет его драматических произведений относится к далекому прошлому, они воспринимались современниками как политические трагедии, насыщенные гражданским пафосом.

В своей трагедии «Агис» (1772), написанной на сюжет из истории Спарты, Бешшеней изобразил двух спартанских юношей, Агиса и Клембротеса, выступающих против несправедливых законов во имя защиты личности. Для осуществления своей цели Агис и его соратник требуют у спартанского царя Леонида восстановления древних законов «равноправия» Ликурга. В том, что поборники справедливости апеллируют к царю, сказывается политическая умеренность взглядов Бешшеней, который не шел дальше умеренного конституционализма и не выступал с требованиями революционного преобразования общества.

Поколебленный их доводами, король вначале склоняется в пользу восстановления древних законов. Но затем, поддавшись хитрым наветам коварного советника Агизелиуса, малодушный монарх испугался за свой трон и потребовал от юношей отказа от их убеждений. Однако мужественные спартанцы предпочли лучше умереть, чем отречься от своих политических идеалов.

В основу двух других трагедий Бешшеней, «Ласло Хуннади» (1772) и «Буда» (1773), легли героические события отечественной истории средних веков. В драматургическом отношении эти трагедии, как и «Агис», малосценичны, представляя собой скорее драму для чтения с характерными для такого жанра пространными монологами и отсутствием сколько-нибудь развитой фабулы.

Несомненными достоинствами драматических произведений Бешшеней является сильный, выразительный язык, неизвестный авторам латинизированной школьной драмы предшествующих десятилетий.

Бешшеней сыграл значительную роль в развитии венгерской драматургии. Он дал толчок к становлению национальной драмы, к созданию в XIX веке политической трагедии, насыщенной высокими идеями и большими страстями («Банк Бан» Йозефа Катоны).

Творчество Бешшеней не ограничивается жанром героической драмы. В комедии «Философ» автор дал сатирический образ невежественного, хвастливого, придурковатого помещика средней руки, что придало комедии национальную окраску. В образе дворянина Понти Бешшеней высмеял косность, невежество, равнодушие к общественным вопросам, которые были столь характерны для дворянского класса Венгрии. Бешшеней сатирически изображает идиотизм жизни помещика из захолустного уголка страны, которого не интересует ничего, кроме свиней и телят.

Комедия «Философ» исполнена живого юмора и национальна по форме; ее можно считать лучшим драматическим произведением венгерской литературы XVIII века.

Вторая комедия Бешшеней, «Лаис, или нравственное упрямство», не обладает художественными достоинствами «Философа», но и эта комедия отражает реальную действительность современной прерисателю Венгрии. Драматург показал в ней моральное превосходство бедного, но честного человека. Как и ряд других литературных произведений Бешшеней, «Лаис» находился под запретом цензуры и был опубликован только в 1899 году.

Творческая судьба Бешшеней сложилась очень своеобразно. В первый период своей литературной деятельности он в течение десяти лет (1772—1782) написал и опубликовал все свои трагедии, комедию «Философ», поэтические послания друзьям, пропагандировавшие идеи религиозной терпимости и философского свободомыслия. Кроме того, он написал в этот период поэму на сюжет из национальной истории о короле Матиаше, но цензура запретила издание поэмы вследствие отчетливо выраженной в ней идеи национального освобождения.

Эти десять лет напряженного творческого труда были наиболее плодотворными для Бешшеней.

За свое «вольнодумство» писатель поплатился тем, что премьер-министр Марии Терезии Иосиф II лишил его пенсии. Бешшеней пришлось возвратиться на родину. Поселившись в маленьком имении Бреттьо-Ковачи, он жил здесь почти безвыездно, всецело погруженный в литературную работу. Однако венгерская действительность конца XVIII века была весьма неблагоприятной для творческого развития писателя, осмеливавшегося хотя бы на самую умеренную оппозицию.

В этот второй период своей литературной деятельности Бешшеней создал много публицистических произведений, написал ряд работ философского характера, но лишь незначительная часть литературной продукции этого времени увидела свет при жизни автора. Большинство из того, что он написал в это время, осталось под запретом цензуры и было спрятано автором в монастырской библиотеке. Только в 90-х годах XIX века были изданы статьи Бешшеней по философским и специально историческим вопросам, объединенные в сборник «Бихарский отшельник».

В «Бихарском отшельнике» Бешшеней бичует религиозный фанатизм господствующей церкви, клеймит позором те общественные условия, при которых крестьяне находятся в постыдном рабстве, обличает произвол монархов, подпадающих под влияние дурных советников.

В своих статьях Бешшеней проводит мысль о равенстве всех людей перед лицом природы, о бесчеловечности законов, обрекающих одних людей находиться в подчинении у других. Эти мысли писателя с особой силой выражены в трактатах «Путь закона», «Жизнь Суллы», «Римские истории».

Заслуживает внимания и переводческая деятельность Бешшеней. Он переводил из античных авторов Лукиана, из современных — Вольтера (вольный перевод трех трагедий). Бешшеней оставил ряд интересных высказываний по поводу значения художественного перевода как средства обогащения родного языка и эстетического воспитания.

Бешшеней принадлежит также заслуга в развитии венгерской журналистики. Его можно назвать пионером венгерской публицистики, одним из первых венгерских журналистов.

Из прозаических художественных произведений Бешшеней особого внимания заслуживает его просветительский роман «Путешествие Таримена» (1785), написанный под большим влиянием вольтеровского «Кандида». Бешшеней писал этот роман в течение двадцати лет и охватил в нем большое полотно социальной жизни Европы XVIII века. Перед читателем проходят различные исторические деятели современной Бешшеней эпохи, скрытые под вымышленными именами. Роман «Путешествие Таримена» полон горьких раздумий автора по поводу печальной

участи закрепощенных крестьян, насилий и произвола сильных мира сего. С негодованием пишет Бешшеней о паразитизме господствующих классов, о духовном гнете церкви. В романе получили выражение взгляды Бешшеней на природу государства. Он выступает сторонником просвещенного абсолютизма, поборником религиозной веротерпимости, страстным противником суеверия и деспотизма господствующей церкви.

Обширная и разносторонняя деятельность Бешшеней стимулировала развитие литературной жизни страны. В 1780 г. выходит первая венгерская газета на венгерском языке «Мадьярский посланец», в 1787 г. — литературно-художественный журнал «Мадьярская муза», через два года — журнал «Мадьяр Музеум», за ним — журнал «Орфей».

В различных городах и областях возникают общества ревнителей языка и литературы, например в Трансильвании возникло общество поощрения развития отечественного языка и литературы.

**Первый
венгерский
национальный
театр**

В 1790 году в культурной жизни Венгрии произошло крупное событие — начала свою деятельность первая венгерская национальная театральная труппа под руководством Ласло

Келеменя. Венгерский театр работал в исключительно тяжелых условиях материальных лишений, административных репрессий, нападок официальной критики, отсутствия постоянного помещения, равнодушия со стороны господствующего класса, признававшего только немецкий театр и французский балет. Но, несмотря на все препятствия, венгерский театр стремился утвердить на сцене отечественную драматургию и творения великих классиков западноевропейского театра. Плодотворная деятельность труппы Келеменя оборвалась в связи с усилением реакции после казни венгерских якобинцев (Мартиновича и его соратников). В 1795 году венгерский национальный театр был закрыт, а труппа распущена.

К 90-м годам XVIII века в венгерской литературе накапливаются значительные силы и само просветительское движение переходит в новую, более радикальную в политическом отношении фазу своего развития.

Одновременно происходит расслоение просветительского движения на два направления.

Одно из них не ставило перед собой революционных целей и придерживалось умеренных реформ, идеализируя «добрую старую Венгрию» времен короля Матиаса; другое, разбивавшееся в русле передовых идей французского Просвещения, испытывавшее на себе влияние французской буржуазной революции 1789 года, выступало под знаком политической борьбы не только за национальную независимость, но и за гражданское преобразование.

**Йожеф
Гвадани**

Крупнейшим представителем первого направления венгерского Просвещения был писатель Йожеф Гвадани (1725—1801). Он происходил из старинной дворянской семьи, был участником Семилетней войны и вышел в отставку в чине генерала.

Своими политическими симпатиями Гвадани был связан с интересами богатого поместного дворянства и был противником социального изменения положения низших классов общества.

Будучи, однако, патриотом, искренне любящим свою страну, ее язык, обычаи, весь национальный уклад ее жизни, Гвадани выражал страстное негодование против наглой, циничной политики онемечивания и полного пренебрежения к национальным интересам венгерского народа, которую венский двор проводил в угнетенной Венгрии.

В своих произведениях Гвадани открыто выражал оппозиционные взгляды среднепоместного венгерского дворянства, обусловленные экономическим и политическим гнетом, насильственной германизацией и ущемлением сословных привилегий.

В поэме «Поездка одного деревенского нотариуса в Буду» (1790) Гвадани создал замечательную сатирическую картину общественных устоев, быта и нравов высших классов Венгрии XVIII века. Герой поэмы, написанной в стиле иронии-комического эпоса, простой деревенский нотариус Эндре Зайтай из Пелески едет в Буду из захолустного уголка страны, чтобы изучить механику современного судопроизводства на столичный манер. Гвадани искусно заставляет читателя смотреть на все окружающее глазами простодушного деревенского жителя, одетого в старинное платье венгерского дворянина, привыкшего к традиционному образу жизни. Простодушный Зайтай надеялся увидеть в Буда цвет прежнего венгерского дворянства:

На кровных жеребцах сидят они, гарцуя,
На седлах дорогих с бахромчатою сбруей,
И кони землю бьют, как будто битву чуя...
Такими, думал я, их в городе узрю я.

Так, сказывают, встарь ходили предки наши,
Суровые в бою, веселые за чашей,
Обычай наш храня, чужое гнали взашей,
И не было дворян отважнее и краше.¹

Вместо этого перед изумленным нотариусом предстал юноша в каком-то чудном уборе, «в таком цветном тряпье, что просто смех и горе»; он увидел представителя столичного дво-

¹ Перевод Н. Миримского.

рянства, одетого в немецкое платье, изъясняющегося только на немецком или на французском языке, презирающего все отечественное, холодно-равнодушного к интересам родины.

Начав повествование с веселых, полных юмора описаний приключений своего героя, Гвадани постепенно переходит к сатирическому изображению социальной жизни Венгрии своего времени и заканчивает поэму протестом против морального и нравственного разложения, духовного оскудения венгерского дворянства. Скромный нотариус из Пелески превращается из героя комического эпоса в носителя старинных благородных традиций венгерского дворянства, хранителя национального духа венгерского народа.

Поэма Гвадани «Деревенский нотариус едет в Буду» — яркий пример того, насколько широка была оппозиционность венгерского общества по отношению к агрессивной политике Австрии. Консерватор Гвадани, противник коренных реформ, был вынужден, невзирая на свои политические убеждения, примкнуть к национально-освободительному движению своего времени.

Революционная группа Мартиновича Другое направление в просветительской литературе конца XVIII века шло под знаком идей французской буржуазной революции, борьбы за венгерскую республику. К этому направлению принадлежали наиболее радикальные деятели Просвещения, которых стали впоследствии называть «венгерскими якобинцами». Они стремились соединить в одно целое борьбу за национальную независимость и за буржуазные преобразования.

Во главе этого движения стояли Игнац Мартинович, Янош Бачани, Ференц Казинци, Ласло Сентйоби, Ференц Вершеги и другие. Все они были воспитаны на материалистических идеях французских энциклопедистов.

Вождь «венгерских якобинцев» Игнац Мартинович в книге «Философские мемуары, или раскрытая природа» отклоняет догматическое учение церкви о божестве и утверждает материалистический взгляд на происхождение внешнего мира. Подобно Вольтеру, Мартинович был пламенным врагом католической церкви. В борьбе с феодализмом Мартинович считал самым главным выступление против высшего духовенства. В специальных листовках он требовал уничтожения сословных привилегий, порожденных высшими классами общества, основанного на насилии и угнетении. В лице Мартиновича закрепощенное крестьянство Венгрии обрело своего страстного защитника. Мартинович требовал коренного изменения в положении крестьян.

На первом этапе (до 1790 года) ни Мартинович, ни его единомышленники еще не выступали с революционными требованиями свержения австрийского ига, они ограничивались обличением отдельных пороков социальной действительности. В этот

период Мартинович и его соратники еще верили в то, что можно заставить австрийского императора под нажимом общественного движения провести буржуазные реформы «сверху». Однако австрийская контрреволюционная интервенция во Франции в 1792 году показала иллюзорность их надежд. Для передовых венгерских мыслителей стало ясным, что австрийский абсолютизм надо взорвать революционным путем, тогда лишь можно будет приступить к буржуазным гражданским преобразованиям. Время отвлеченных разговоров миновало, пора было приступить к действиям. Группа Мартиновича перешла к организации тайного общества «Свободы и равноправия», целью которого была подготовка восстания против габсбургского ига. Едва началась организационная работа, как полиция с помощью предателей напала на след, и руководители заговора были арестованы. После бесконечных допросов, пыток, комедии «беспристрастного суда» семерых республиканцев во главе с Мартиновичем казнили в мае 1795 года на будайском лугу, который с тех пор прозвали в народе «кровавым». Реакция расправилась и с пятью венгерскими поэтами, которые сочувствовали идеям Мартиновича, хотя и не все они входили в боевое ядро заговорщиков. Один из них, Лацкович, был казнен, Сентйоби Сабо умер в тюрьме, остальные — Ференц Казинци, Вершеги и Янош Бачани — просидели несколько лет в тюремной башне.

Из героической пятерки, принадлежавшей к группе Мартиновича, Янош Бачани (1763—1845) как художник занимает, бесспорно, первое место. Сын бедняка-крестьянина, Бачани на личном горьком опыте узнал нужду простого народа и на всю жизнь остался верен своим демократическим убеждениям. Будущий поэт переменял много профессий, скитаясь по городам и селам родной страны. В городе Кашше, где он служил чиновником финансового ведомства, Бачани сблизился с писателями Казинци и Бароти Сабо, основал вместе с ними литературное общество и стал издавать литературный журнал «Мадьяр Музеум», отражавший демократические национально-освободительные устремления передовых людей Венгрии.

После взятия Бастилии Бачани опубликовал в «Мадьяр Музеум» свое знаменитое стихотворение «На перемены во Франции» — грозное предупреждение господствующим классам Венгрии о той расплате, которая их ожидает от руки народа:

И вы, чью кровь давно уж требует природа,
Вы, божьей милостью мучители народа,
Чтоб знать свою судьбу, осмыслить суть событий,
Вы зоркие глаза к Парижу обратите!

За это стихотворение Бачани был уволен со службы; полиция установила за ним негласный надзор. После раскрытия

республиканского заговора Мартиновича Бачани был арестован и посажен в тюрьму. Бесстрашный поэт произнес на суде смелую обличительную речь, за что был приговорен к одному году тюремного заключения, хотя Бачани не входил в боевое ядро группы Мартиновича.

В тюрьме Бачани написал свои прекрасные «Элегии» («Размышления», «Узник и птица», «Страдающий»).

После освобождения Бачани не разрешили остаться на родине, его выслали под надзор полиции в Вену. Здесь он служил в скромной должности банковского чиновника, общался с прогрессивными литературными кругами Вены, издавал журнал «Минерва». Когда Наполеон предпринял поход на Вену, Бачани составил прокламации — обращение к мадьярам с призывом влиться в ряды французской армии для разгрома Габсбургской империи. Впоследствии, когда союзники заняли Париж, Бачани, который в это время там находился, был опять арестован, посажен в крепость, а затем выслан в город Лиц, где он и прожил остаток своей жизни.

Янош Бачани — крупный политический поэт; он по праву может считаться одним из предшественников Петефи.

В своей поэзии Бачани прямо ставил вопрос о неизбежности революции, которая разрушит трон, установит равенство и свободу:

Свобода! Этот ключ весь шар земной потряс,
Он близок, он грядет, давно желанный час,
И троны из костей, скрепленных кровью наций,
Везде уже дрожат, готовы зашататься.

Соратник Бачани, поэт и прозаик Ференц Вершеги (1757—1822), был арестован за перевод на венгерский язык «Марсельезы» и приговорен к девяти годам тюремного заключения. Вершеги был армейским священником и принимал участие в войне с Турцией. Несмотря на свой священнический сан, он отличался свободомыслием в вопросах религии. Ироническое отношение Вершеги к церковным мифам нашло отражение в его рассказе «Госпожа Сентези», который пользовался в свое время большой популярностью.

Среди писателей, заключенных в тюрьму по делу Мартиновича, был и Ференц Казинци (1759—1831), приговоренный вначале к смертной казни, которую, однако, заменили бессрочным тюремным заключением. Казинци просидел в тюремном заточении семь лет и вышел по амнистии поседевшим, с надломленным здоровьем, но с кипучей энергией и страстным желанием поднять культуру своей страны до уровня передовых европейских государств. Когда Казинци после многолетнего перерыва вновь вернулся в литературу, ему пришлось приложить большие усилия, чтобы

**Ференц
Казинци**

собрать и объединить культурные силы страны. Бешшеней в эти годы замкнулся в тиши своей скромной усадьбы, Бачани был выслан в Австрию; среди остальных литераторов царили настроения уныния и растерянности.

Казинци пришлось взять на себя огромную задачу объединения распыленных литературных сил. Его скромный домик в местечке Сейпхалом стал боевым штабом венгерских просветителей этой эпохи. Отсюда во все уголки страны, ко всем зрелым и начинающим литераторам летели письма, послания, призывы принять участие в работе журналов, в издании сборников, переводов западноевропейской классики. В течение многих лет переписка Казинци с другими литераторами охватывала такой значительный круг эстетических и литературно-общественных проблем, что фактически эта переписка заменяла литературно-критический журнал. В Сейпхалом, таким образом, сходились нити умственной и художественной жизни передового венгерского общества. Почти весь свой скромный доход Казинци тратил на издание мировой классики, никогда не получая полного возмещения своих личных затрат.

Большое значение имеет переводческая деятельность самого Казинци. Особенно много переводил он из классической немецкой литературы XVIII века (Лессинга и Гете). Выступал он также и как переводчик Шекспира, Мольера, Макферсона.

Как и Бешшеней, Казинци тесно связывал свою переводческую деятельность с задачами обновления венгерского литературного языка.

С помощью переводов Казинци стремился обогатить родной язык новыми словами для выражения абстрактных понятий, очистить словарный состав от латинизмов и германизмов. Под руководством Казинци венгерские филологи образовывали новые слова, суффиксы, синонимы. В этой работе Казинци и его сторонниками был допущен ряд ошибок и преувеличений, но все же в целом она имела прогрессивное значение.

Задачи, которые ставил перед собой Казинци в борьбе за обновление языка, были шире, чем те, которые выдвигались на более раннем этапе венгерского Просвещения.

Если для Бешшеней и некоторых других современных ему писателей движение за развитие родного языка было одним из участков культурно-просветительской деятельности, то для Казинци и его соратников борьба за язык была необходима для того, чтобы выработать такие языковые нормы, которые были бы в состоянии выразить идеи буржуазного прогресса. В конечном счете борьба за обновление языка, возглавленная в первые десятилетия XIX века Казинци, вскоре приобрела смысл ярко выраженного политического лозунга, с которым поднимающийся класс венгерской буржуазии шел на борьбу против феодализма.

**Развитие
классицизма
в венгерской
литературе
XVIII века**

Параллельно с основным направлением венгерского Просвещения, развивавшегося под знаком идей французских просветителей, шло формирование школы классицизма, представлявшего собой в Венгрии, в силу особенностей ее исторического развития, своеобразное явление. Классицизм возник в венгерской литературе на почве пробудившегося в обществе интереса к античной культуре, античной литературе. Писатели-классицисты много переводили античных авторов, греческих и римских, стремясь передать на венгерском языке стихотворные размеры подлинников, создавали поэмы, элегии, оды в духе античной классики. В то же время классицизм не занял ведущего места в венгерской литературе, так как был лишен того идейно-художественного и политического содержания, которое было присуще французскому классицизму.

Если во Франции XVII века классицизм возник и развивался в основном как стиль централизованной национальной монархии, сыгравшей в истории Франции прогрессивную роль, то в Венгрии это было невозможно уже потому, что в стране, превращенной в колонию Габсбургов, абсолютистская власть была наихудшей формой закрепощения и национального угнетения целого народа.

Одним из первых пропагандистов классицистического направления в венгерской литературе был Бароти Сабо (1739—1819), оставивший три тома од, эклог, посланий, эпиграмм.

Поэтическим произведениям Сабо предшествует теоретическое введение, в котором писатель пытается обосновать применение античной метрики с филологической и эстетической точек зрения. Стихотворения Сабо в большинстве своем малооригинальны, кроме «Оды к поваленному ореховому дереву», в которой звучит искренняя печаль поэта по поводу тяжелой участи своей униженной родины. Капитальным трудом Сабо явился перевод «Энеиды» и эклог Вергилия размерами подлинника.

Ревностным борцом за обновление языка и проводником античного влияния на венгерскую поэзию был Миклош Ревай (1749—1807), основатель венгерской филологии. Он перевел первую песню «Илиады», некоторые стихотворения Тибулла, Проперция и Овидия. Ревай был одним из первых венгерских поэтов, который стал применять латинские стихотворные размеры в венгерском стихосложении. Разносторонние интересы привлекли внимание Ревая к древней венгерской поэзии. Он был строгим ценителем и собирателем литературных памятников старины. Свои изыскания в области венгерской филологии и грамматики Ревай обосновывал ссылками на формы древневенгерского языка.

К классической школе относится и Бенедикт Вираг (1754—1830), происходивший из крепостных крестьян. Когда поэты-яко-

бинцы были заключены в тюрьму, Вираг нашел в себе мужество послать «мученикам за свободу» пламенный поэтический привет.

Его стихи, воодушевленные идеями патриотизма и свободы, переписанные от руки, как листовки, переходили из рук в руки, пробуждая в читателях дух национального самосознания. В печати они появились впервые в журнале «Минерва» (в 1799 году), который издавал Бачани во время своего вынужденного пребывания в Вене. Вираг — автор «Венгерских хроник» — исторических летописей, в которых в повествовательной форме излагаются основные, важнейшие события отечественной истории, причем Вираг главное внимание уделяет проявлениям героизма и патриотизма венгерского народа. Вираг оставил образцовые переводы из Горация, которые создали ему славу «венгерского Горация». До появления Бержени Вираг по праву считался лучшим поэтом классической школы.

Даниэль Бержени

Крупнейший представитель венгерского классицизма Даниэль Бержени (1776—1836) был одновременно его последним поэтом. Творчество Бержени резко делится на два периода. В первый период Бержени разделял политические идеалы консервативного дворянства: видя упадок своего класса, поэт обращался к прошлому и в вычурных одах воспевал доблести старинного венгерского дворянства, не скрывая своих верноподданнических чувств по отношению к Габсбургам. Суровая, но справедливая критика, которой члены кружка Казинци подвергли его первый стихотворный сборник, заставила Бержени пересмотреть свои эстетические позиции. Нараставший в начале XIX века политический и экономический кризис венгерского феодально-крепостнического общества, триумф европейской реакции, задушившей французскую буржуазную революцию, привели к крутому перелому в мировоззрении и в творчестве поэта. Этот перелом отразился в одном из лучших поэтических творений Бержени — в его знаменитой оде «К Пештскому мадьярскому обществу», пронизанной боевыми просветительскими идеями и предчувствием надвигающейся на Венгрию революционной бури:

И знаю я: низвергнуться готова, —
Коль разум молвит громовое слово, —
Громада башен лютого несчастья,
И рвутся цепи ржавые его!

Бержени — непревзойденный мастер торжественной оды; в его лирике есть нечто монументальное, величаво-торжественное.

В творчестве Бержени венгерский классицизм достиг своего наиболее полного художественного выражения и в то же время стал клониться к упадку.

Демократическое крыло в венгерской литературе XVIII века

В последнее двадцатилетие XVIII века в венгерской литературе появляются талантливые писатели, утверждающие своим творчеством новое — реалистическое, демократическое — направление. Эти писатели стремились сделать просветительские идеи доступными пониманию широких кругов венгерского общества, обогатить поэзию традициями народного творчества.

Народное направление в известной мере противодействовало чрезмерным космополитическим увлечениям тех венгерских просветителей, приверженцев античной и западноевропейской культуры, которые зачастую пренебрегали национальным литературным наследием венгерского народа.

В то же время в произведениях писателей народного направления социальный протест против феодального уклада Венгрии звучит более отчетливо, чем в творчестве других писателей.

Исключительно важную роль в возрождении старинной венгерской народной поэзии и в создании новой демократической литературы сыграл литературный кружок в городе Дебрецене — центре духовной жизни тогдашней Венгрии. Во главе этого кружка стояли писатели Михай Чоконаи Витез и Михай Фазекаш.

Михай Чоконаи (1773—1805) — выдающийся венгерский поэт; он занимает одно из первых мест в новой венгерской литературе. Чоконаи родился в семье бедного деревенского цирюльника и всю жизнь жестоко нуждался. Судьба Чоконаи сложилась печально. Он учился в колледже, откуда его выгнали за неповиновение начальству; он любил молодую девушку, которая предпочла ему богатого; он много писал, но ни одно из его стихотворений не было опубликовано при жизни поэта. Умер Чоконаи еще молодым, в расцвете творческих сил. Свои ранние стихи он посвятил неверной возлюбленной Юлии Вайда, которую он воспел под именем Лиллы в «Песне Лиллы». В его стихах звучал искренний голос беззаветно любящего человека («Прощение», «Клятва», «К надежде»).

Одно из лучших стихотворений Чоконаи, «Вечер», отражает просветительские идеалы поэта, глубокое понимание им трактата Руссо «О происхождении неравенства между людьми». Стихотворение заканчивается апологией человека и природы:

Природа милая, тебе одной я внемлю,
Ты подарила мне и небеса, и землю,
И их помещиком я буду век за веком
Лишь оттого, что я родился человеком.

Чоконаи удачно пробовал свои силы и в комическом эпосе. Его комическая поэма «Дороттья», пронизанная светом юмора, высмеивает ханжество и лицемерие и противопоставляет этим

порокам естественное чувство любви, прекрасное в своей простоте и непосредственности.

В сатирической комедии «Темпефеи» Чоконаи изображает венгерское дворянство с его невежеством и грубыми предрассудками. Чоконаи убедительно доказывает, что венгерское дворянство, косное и дикое, было огромным препятствием на пути общественного прогресса страны.

Поэзия Чоконаи народна не только своей простотой, безыскусственной формой, но и демократизмом содержания. Впервые героями стихов стали простые люди из народа: деревенская девушка, крестьянский парень, лихой гусар. Реалистические описания природы, поэтическая сила, с которой Чоконаи выразил свои чувства, далеко превосходят все созданное до него в венгерской поэзии. И в идейном, и в художественном отношении Чоконаи — прямой предшественник Петефи.

**Михай
Фазекаш**

Из Дебреценского кружка вышел второй замечательный поэт, Михай Фазекаш (1766—1828), развивший в своем творчестве боевые, антифеодальные тенденции венгерского Просвещения.

В юности Фазекаш служил солдатом, принимал участие в войне с Турцией и с революционной Францией. Однако соприкосновение с армией восставшего народа совершило коренной перелом в мировоззрении Фазекаша. Не желая принимать участие в контрреволюционной интервенции, Фазекаш вышел в отставку, возвратился в Дебрецен, где и произошло его сближение с кружком Чоконаи.

Выступление Фазекаша на литературном поприще совпало с отходом либерального дворянства, напуганного якобинской диктатурой, вправо, в сторону компромисса с Габсбургами. Главным условием этого компромисса было отречение венгерского дворянства от своего прежнего проекта частичного выкупа крепостного крестьянства. Фазекашу понадобилось большое мужество, чтобы в обстановке нарастающей реакции и величайшего бесправия крестьянских масс выступить с призывом к крестьянам мстить своим угнетателям.

Революционно-просветительские идеи Фазекаша отразились в его знаменитой поэме «Мати Лудаш» (1804). Идя вразрез с традиционным для дворянской поэзии изображением «благородного» героя, Фазекаш воспел простого крестьянского парня Мати Лудаша, противопоставив его тупоумному, спесивому барину. У Мати Лудаша богатый помещик отнял его последнее достояние да еще приказал на прощанье избить до полусмерти. Оскорбленный и ограбленный юноша дал себе клятву отомстить своему обидчику тем же способом, каким он сам был оскорблен и унижен:

Запишите на воротах, чтоб случайно не забылось:
Трижды вас побьет за это беспощадно Мати Лудаш.

Мати Лудаш сдержал свою клятву и ответил на насилие насилием. Несмотря на легкий, непринужденный тон поэмы, Фазекаш достигает в ней больших социальных обобщений. Впервые в венгерской литературе появляется образ человека из народа, который употребляет всю свою ловкость, прилагает все силы своего ума для того, чтобы отомстить своему обидчику. Конфликт между Мати Лудашем и обидевшим его баринном перерастает в социальный конфликт эпохи, в борьбу поднимающегося «третьего сословия» с разлагающимся классом феодалов-крепостников. Автор сознательно заставляет своего героя потратить много лет своей жизни не только на обдумывание плана мести, но и на то, чтобы стать грамотным, сведущим во многих областях знания человеком. Поднимая простолюдина Мати на уровень довольно высокой образованности, Фазекаш стремился, таким образом, подчеркнуть духовное превосходство человека из народа. Имя Мати Лудаша стало сэтих пор нарицательным.

Литература боевого века венгерского Просвещения — славный этап в развитии прогрессивной, демократической культуры венгерского народа в дальнейшем развитии его революционно-демократических традиций. Деятели венгерского Просвещения не только оплодотворили своими идейно-художественными достижениями революционный романтизм Йожефа Катоны, Верешмарти и Шандора Петефи, но и стимулировали подъем национально-освободительного и антифеодального движения венгерского общества накануне революции 1848 года.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Аарон, Василь — 815
 Абеляр, Пьер — 574
 Авеланеда — 476
 Аддисон — 319, 329, 347, 393, 751, 761
 Аквинский, Фома — 529
 Аларкон — 28, 35—42, 43, 164
 Александр Македонский — 415, 670
 Алкивиад — 385
 Альба (герцог) — 52, 706
 Альтман, И. Л. — 645
 Альфиери — 749
 Альфонс II (феррарский герцог) — 708
 Амьо — 97
 Анна Австрийская (королева французская) — 92, 93, 182
 Анна (королева английская) — 326, 349
 Андерсен, Ханс Христиан — 665
 Арго, А. — 777
 Ариосто — 52, 56, 123, 128, 515, 788, 790, 821
 Аристотель — 103, 104, 106, 181, 219, 256, 639, 746, 754, 779
 Аристофан — 244, 245
 Армор, Джин — 437, 438
 Архенсола, Бартоломэ Леонардо — 31
 Асмус, В. Ф. — 99
 Багрицкий, Эдуард — 447
 Байрон, Д. Н. Г. — 43, 319, 427, 447, 678, 729, 733, 741
 Бакхерст, Чарльз — 273
 Балабанова, Е. В. — 427
 Бальбин, Богуслав — 805
 Бальдус — 180
 Бальзак, Гез де — 114
 Бальзак, Оноре — 187, 204, 472, 486, 539
 Бальмонт, К. — 79, 87, 90
 Барака — 815
 Барбен, Клод — 118
 Баретти — 755
 Барон — 142
 Бароний, Цезарь — 800
 Бартеlemi, Жан-Жак — 603
 Басараба, Матвей — 812
 Батори, Габриэль — 819
 Бачани, Янош — 831—834
 Бейль, Пьер — 487
 Бекариа — 749
 Бекфорд — 429, 430
 Белинович, Н. — 796
 Белинский, В. Г. — 255, 270, 316, 320, 370, 413, 424, 532, 591, 691
 Бенедиктов, В. — 780
 Бенсерад — 172
 Беньян, Д. — 257, 278, 279—280, 283
 Беранже, Ж. — 733
 Берг, Н. — 783, 785
 Бержени — 836
 Берийская, герцогиня — 501
 Берк, Эдмунд — 312, 432
 Беркли — 315, 321, 404, 405, 407, 431, 545, 546
 Берлихинген, Гёц — 697
 Бернс, Гильберт — 436
 Бернс, Роберт — 321, 322, 435—447
 Бертон, Роберт — 262—263
 Бестужев, А. А. — 128
 Бетлен — 819
 Бетлер, С. — 280—283
 Бетховен — 626, 690
 Бешшенен, Дьердь — 825—829, 834
 Бибииков, А. И. — 587
 Блейк, Уильям — 429
 Бобров, С. — 520
 Богданович, Н. — 527
 Богуславский, Войцех — 773
 Бодмер — 633—634, 645
 Боккалинни, Т. — 745
 Боккаччо — 113, 116, 117, 123, 124, 128, 276, 343
 Боллингрок — 498, 527, 530
 Бомарше — 18, 28, 168, 169, 188, 190, 456, 469, 470, 471, 509, 579—598, 641

- Бомон, Христоф — 563
 Бомонт, Ф. — 255
 Бонавентур д'Аргон (Виньольт де Марвиль) — 132
 Боссюэ — 249
 Ботев, Христо — 801, 803
 Бранкович, Вука — 782, 783
 Брауншвейгский, герцог — 601, 732
 Брейтингер — 633—634
 Брехт, Бертольд — 397
 Брук — 425
 Бруно, Джордано — 182, 707, 737
 Брут, Юний (старший) — 603
 Брут, Юний (младший) — 604
 Брюс, Роберт — 442
 Брянский — 305
 Буало — 10, 101, 102, 103, 104, 105, 113, 118, 119, 123, 124, 164, 166, 167, 212, 215, 217, 448, 773
 Буаробер — 172
 Бунич, Иван — 786, 789
 Бухнер — 612
 Буше — 470, 548
 Бьют — 389
 Бэкон, Ф. — 3, 4, 8, 12, 25, 255, 256, 257, 267, 463
 Бюргер, Г. — 639, 657, 662, 663
 Бюсси — 111
 Бюффон — 456, 457, 461, 462, 545
- Вагнер Г.** — 639, 657, 658
 Вайда, Юлия — 837
 Валленштейн, Альберт — 682
 Векереску, Алеку — 816
 Векереску, Енакица — 815—816
 Векереску, Николаи — 816
 Векереску, Янку — 816
 Веллингтон, герцог — 312
 Венгеров, С. А. — 255, 320, 424
 Венгерский, Кастан — 780
 Вергилий — 123, 220, 502, 514, 515, 603, 611, 612, 647, 769, 835
 Вершеги, Ференц — 831, 832, 833
 Весселени — 823, 824
 Виардо, Полина — 78, 80
 Вивон, Жан де — 111
 Видман — 712
 Вилкунья, Хуан Лопес де — 33
 Виланд — 634, 636—637, 638, 704, 705
 Виллар, Жан — 196
 Виллар (Жермена и Клод) — 104
 Вильгельм III Оранский — 273, 324, 325, 326, 342, 347
 Вильгельм IV Саксен-Веймарский — 614
 Вильямедьяна — 24
 Винкельман — 603, 626, 637—638, 647
 Виньи, Альфред де — 427
 Виппер, Ю. Б. — 114
- Вириг, Бенедикт — 835, 836
 Владимиреску, Тудор — 816
 Владислав IV (польск. король) — 789, 790
 Вовенарг — 107, 135
 Воган, Г. — 257
 Вожеа — 184
 Волкашин (Вукашин) — 784
 Вольтер — 5, 6, 7, 17, 62, 82, 107, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 145, 146, 149, 151, 153, 156, 157, 159, 161, 163, 164, 166, 168, 212, 216, 312, 355, 423, 424, 451, 455, 456, 457, 458, 459, 461, 462, 465, 466, 467, 469, 470, 471, 472, 473, 501—539, 545, 546, 547, 554, 561, 562, 564, 565, 566, 571, 576, 583, 584, 586, 587, 600, 602, 603, 604, 605, 619, 641, 664, 733, 735, 747, 755, 756, 762, 773, 779, 815, 816, 826, 828, 831
 Вольцоген — 669
 Врачанский, Софроний (Стойко Владиславов) — 801—803
 Вуатюр — 118, 123
 Вуд (предприниматель) — 350, 351
 Вуд, Роберт — 602, 665
 Вяземский, П. А. — 510, 777
- Гайарде — 588
 Гайм, Р. — 656
 Галилей — 3, 10, 182, 737, 744, 745
 Ганнибал — 670
 Гарви, Джеймс — 407
 Гарди, Александр — 130
 Гарибальди, Джузеппе — 749
 Гарлей де Шанваллон — 166
 Гарли — 349
 Гартли, Давид — 313, 315
 Гассенди, Пьер — 98, 165
 Гастингс, Уоррен — 398, 400
 Гаузенштейн, В. — 25
 Гварди, Иोजеф — 830—831
 Гевара — 48—49
 Гегель — 626, 627, 631—632
 Гёзман — 582, 583, 584, 591
 Гейделлофф, Ф. — 668
 Гейне, Генрих — 626, 627, 630, 639, 695, 704, 733, 734
 Гек, Теобальд — 611
 Геллиодор — 815
 Гелти, Л. — 639, 657
 Гельвеший — 63, 455, 456, 457, 469, 499
 Генрих Валуа — 768
 Генрих II (король французский) — 121, 122
 Генрих III (король французский) — 516

- Генрих IV (король французский) — 91, 92, 93, 94, 100, 111, 155, 501, 514, 516, 738
 Генрих VIII (король английский) — 518
 Георг III (король английский) — 312, 389
 Гераклит — 62
 Гербель, Н. В. — 656, 774
 Герберт, Д. — 257
 Гербург, Ян — 769
 Гердер, И. — 427, 639—640, 656, 663, 665—667, 704, 705, 711
 Герцен, А. И. — 77, 506, 513, 545, 559, 576, 592, 596, 662, 691, 825
 Геснер, С. — 637, 657
 Гете, И. В. — 238, 423, 427, 557, 580, 602, 610, 625, 626, 632, 635, 637, 638, 639, 640, 641, 645, 648, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 663, 669, 678, 682, 685, 692—734, 766, 787, 816, 834
 Геттнер, Г. — 359, 656, 660, 661, 663, 664
 Геце, И. М. — 654
 Гизо — 95
 Гильдон, Чарльз — 334
 Гиппиус, Вас. — 174, 175, 197
 Гиппократ — 126
 Глюк — 598, 602, 603, 636
 Гнедич, Н. — 647
 Гоббс, Т. — 12, 99, 267—268, 274, 316, 343, 391
 Гогенгейм, Франциска — 676
 Гоголь Н. В. — 204, 538
 Годвин, Вильям — 321, 322, 433—434
 Годен, Джон — 269, 289
 Годо — 112
 Гольбах — 453, 455, 456, 457, 458, 461, 462, 463, 464, 465, 471, 545
 Гольдони, Карло — 748, 749, 750—760, 762, 763, 765, 766
 Гольдсмит — 18, 320, 395, 404, 408—415, 425, 430
 Гомер — 33, 123, 133, 220, 222, 427, 502, 514, 602, 603, 612, 640, 646, 647, 665, 666, 701
 Гонгора — 31—33, 41, 90, 110, 111, 612, 613
 Гораций — 276, 612, 644, 740, 836
 Горницкий — 772
 Горнунг, Л. — 236
 Гортензий — 156
 Горчаков, Н. — 592, 593
 Горький, А. М. — 331, 387, 392
 Госсек — 604, 605
 Готшед, И. Х. — 632—633, 634, 635, 638, 644, 645
 Готье, Т. — 493
 Гофман, Э. Т. А. — 766
 Гоци, Гаспаро — 749, 751, 761
 Гоци, Карло — 748, 755, 761—766
 Гравина — 746
 Граммон — 111
 Грасиан, Балтасар — 25, 48, 49—50
 Грз — 456
 Грей, Томас — 320, 407—408, 435, 444, 661
 Грессе — 593
 Грегори — 456, 513
 Григорий IX (папа) — 5
 Гримм, братья — 665
 Гримм, Мельхиор — 547, 551, 584
 Гриммельсгаузен — 9, 618—623, 624
 Грин, Р. — 255
 Грифиус, Андреас — 616, 617, 623—624
 Гумбольдт, А. — 685
 Гумилев, Н. — 517
 Гундулич, Иван — 768, 770, 788, 789—791
 Гэй — 395—397
 Гюбер, Жан — 505
 Гюго, В. — 5
 Гюден — 593
 Давенант, У. — 267—268, 271
 Давид, Луи — 603, 604
 Давидсон, Бетти — 436
 Д'Аламбер — 173, 456, 457, 458, 461, 465, 500, 506, 507, 546, 561, 562, 573, 583
 Даль, В. И. — 665
 Дальберг — 676
 Дамилавиль — 508
 Д'Аржансон — 451
 Д'Аржанталъ — 582, 584
 Д'Артуа (Карл X) — 588, 599, 600
 Дасье, Андре — 103
 Дах — 612
 Дашкова, Е. Р. — 505
 Джонсон, С. — 409
 Де Лябурер, Жан — 824
 Декарт, Ренэ — 3, 8, 12, 98—99, 181, 218, 462, 463, 735
 Деккер, Т. — 255
 Дельвиг, А. А. — 670
 Деляну, Ион Будай — 815
 Деможо — 69
 Демокрит — 126
 Дени — 508
 Десперье, Бонавентур — 515, 516
 Державин, Г. Р. — 90
 Державин, К. Н. — 57, 509
 Детуш — 593
 Дефо, Даниэль — 316, 318, 319, 321, 323—340, 365, 386, 751
 Де Шон — 581, 584
 Джонсон, Бен — 257, 259—263, 283

- Диана де Пуатье — 122
 Дидро, Дени — 5, 18, 168, 169, 205, 317, 370, 395, 404, 424, 455, 456, 457, 458, 461, 462, 463, 465, 469, 470, 471, 473, 499, 500, 507, 510, 540—558, 559, 561, 562, 573, 584, 603, 641, 650, 664, 815
 Диккенс, Чарльз — 380, 386, 392, 424
 Дмитриевский, Д. — 100
 Дмитрий Самозванец — 768, 769
 Дмоховский, Ф. К. — 773
 д'Обиньяк (аббат) — 112
 Добровский, Иосиф — 808
 Добролюбов, Н. А. — 270, 648
 Дож, Дьердь — 819
 Донн, Джон — 7, 255, 258—259
 Досифей (митрополит) — 812
 д'Осса (кардинал) — 97
 Драйден, Джон — 270, 274—277, 278
 Дунаевский, Е. — 655
 Дьендеш Иштван — 823—824
 Д'Эгине — 570
 Д'Эсте (кардинал) — 753
 Д'Эсте, Элеонора — 708
 Д'Эталонд — 507
 Дю Бартас — 285
 Дю Белле, Иоахим — 610, 611
 Дюверне, Пари — 579, 581
 Дю Дефан — 563
 Дюрфе, Оноре — 112, 123
 Дюфрени — 593
 Дю Шатле, Эмилия — 502, 503, 513, 514
 Еврипид — 95, 96, 214, 220, 222, 244, 245, 246, 305
 Екатерина Медичи — 516
 Екатерина II — 312, 402, 465, 500, 506, 508, 533, 541, 546, 577, 586, 587, 591, 600, 780
 Елизавета I (королева английская) — 259, 394
 Ермолова, М. Н. — 66
 Ешин, В. А. — 745
 Жанна д'Арк — 517, 685, 686
 Жеротин, Карл — 805
 Живов, М. — 777
 Жирмунский, В. М. — 656, 667
 Жуковский, В. А. — 406, 407, 427, 662, 686, 694
 Захарьина — 596
 Зейме — 656
 Зиккинген, Франц — 697
 Зрини, Миклош — 819, 820—823
 Иаков II (король английский) — 272, 273, 323, 324, 326, 347, 348, 373
 Иванов, В. — 246, 695
 Иела — 482
 Иннокентий III (папа) — 5
 Иоанн Дамаскин — 795
 Иоанн Златоуст — 784
 Иосиф II (австрийский император) — 793, 808, 828
 Кадлубок — 777
 Казинци, Ференц — 831, 832, 833—834
 Калас, Жан — 506, 507
 Кальвин, Жан — 40, 323
 Кальдерон — 7, 8, 9, 11, 24, 25, 33, 42, 45, 49, 76—90, 476, 615
 Камюэнс — 133, 514
 Кампанелла, Ф. — 744—745
 Кант, Иммануил — 576, 626, 627—629, 632, 660, 664
 Кантемир, Антиох — 500, 814
 Кантемир, Дмитрий — 813—814
 Капачелли, А. — 756
 Каравелов — 801
 Караджич, Стефан — 782, 787
 Карамзин, Н. М. — 705
 Караффа (кардинал) — 5
 Карл Август, герцог Саксен-Веймарский — 704
 Карл Евгений, герцог вюртембергский — 657, 668, 670, 676
 Карл I (король английский) — 58, 257, 263, 264, 267, 269, 289, 290
 Карл II (король английский) — 266, 270, 272, 273, 275, 282, 323, 324
 Карл II (король испанский) — 24
 Карл VI (австрийский император) — 747
 Карл VII (король французский) — 114
 Карл IX (король французский) — 516
 Карл X (король французский) — 588, 599
 Карно — 597
 Картерет — 351, 352
 Кастро, Гильен де — 34—35, 131, 136, 164
 Катон — 156, 393, 498, 633, 634
 Катона, Иожеф — 827, 839
 Каховский, Веспасиан — 771
 Каули, А. — 267
 Кеведо — 32, 44—46, 47, 48
 Кейлюс — 603
 Келемень, Ласло — 829
 Келли, Джеймс — 44
 Кельин, Ф. В. — 36
 Кемень — 824
 Кенинг, Ева — 643
 Киреевская, П. — 782
 Кирша Даянлов — 665
 Китс, Джон — 447

- Клавихо — 580
 Клейст — 666
 Клерон — 505, 602
 Климент VIII (папа) — 804
 Клингер, Ф. — 639, 657
 Клопшток, Фридрих Готлиб — 634—636, 638
 Клоц — 644
 Квилович, Е. — 797, 798, 799
 Коменский, Ян Амос — 12, 804, 806 — 808
 Коллеге — 112
 Коллиз — 312
 Кольбер — 96, 212, 214, 216
 Кольридж, С. Т. — 427
 Конгрив — 401
 Конде — 111, 133, 158, 188, 190
 Кондильяк — 456
 Кондорсе — 472
 Кондратович, Людвиг — 769—770
 Конти — 111, 133
 Кончина — 92, 111
 Коперник — 4, 745, 769
 Корвин, Матиаш — 821
 Корнель, Пьер — 8, 9, 10, 12, 34, 42, 54, 91, 93, 97, 99, 104, 105, 112, 121, 130—164, 170, 215, 216, 221, 222, 228, 229, 448, 470, 512, 519, 573, 602, 603, 633, 649, 769, 773
 Корнель, Тома — 130, 193, 195
 Костин, Мирон — 813
 Костюшко, Тадеуш — 773, 780
 Котен — 180, 199
 Кочетков, А. — 230, 513, 519, 690, 692
 Коэфто, Никола — 114
 Крамериус, В. Н. — 808, 809
 Красицкий, Игнатий — 768, 775—780
 Крешоу, Р. — 257
 Кромвель — 264, 265, 266, 269, 270, 271, 272, 274, 280, 292, 375
 Крылов, И. А. — 125
 Кубильо де Арагон, Альваро — 30
 Курье, Поль-Луи — 583
 Кьябрера, Г. — 740, 743, 746
 Кьяри — 755, 762, 763
 Кюхельбекер, В. К. — 670

 Лабзин, А. — 591
 Ла Блаш — 582
 Ла Бомель — 500
 Лабрюйер — 12, 94, 104, 107, 109—110, 123, 126, 132, 221
 Лавальер, де — 580
 Лавровский, П. А. — 804, 805
 Лагарп — 123, 145, 146
 Лайонс — 312
 Ламетри — 457
 Ламуаньон — 182, 183
 Ланге — 644

 Лансон, Гюстав — 113
 Ларошфуко — 12, 104, 107, 108—109, 110, 118, 126, 176, 198, 199
 Ларошфуко да Лианкур — 599
 Лассаль, Ф. — 103, 255
 Ластовский — 773
 Лафайет (г-жа де) — 12, 104, 118—122
 Лафарг, Поль — 97, 113
 Лафонтен — 12, 118, 119, 123—129, 793
 Лебретон — 541
 Лев X (папа) — 5
 Левик, В. — 690
 Левский, Васил — 801
 Ледесма, Алонсо — 46
 Лейбниц — 62, 462, 463, 527, 529, 530
 Лекен — 505, 602
 Лекуврер, Адриенна — 513, 551
 Лемене, Франческо де — 743
 Лёмени — 598
 Лемке, М. К. — 513
 Ленге — 454
 Ленин, В. И. — 15, 263, 403, 455, 461, 545, 546, 601, 630
 Ленц, Я. — 639, 656, 657, 658, 659
 Лелог — 579
 Лермонтов, М. Ю. — 694
 Лесажа, А.-Р. — 48, 455, 474, 476—486
 Лессинг, Г. Э. — 127, 626, 632, 633, 635, 638, 639, 640, 641, 642—655, 664, 668, 672, 701, 704, 766, 773, 793, 834
 Лилли, Джон — 110
 Лилло, Джордж — 319, 394—395, 751, 765
 Лильберн, Джон — 265, 271, 272
 Лихачев, В. С. — 655
 Ло, Джон — 492
 Логау — 617, 618
 Лод (епископ) — 266
 Лозинский, М. — 56, 59, 138, 184, 690
 Лозинский, С. Г. — 21
 Лойола, Игнатий — 6, 454, 805
 Локк — 312, 335, 355, 463, 502, 509, 545, 546
 Локуста — 582
 Ломоносов, М. В. — 99
 Лонгвиль, де (герцогиня) — 112
 Лопе де Вега — 8, 9, 11, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 41, 42, 43, 45, 51—75, 76, 77, 288, 476, 538
 Лоулейс, Р. — 267
 Лоуренс — 291
 Лознштейн, Каспар — 614, 623
 Лукнан — 353, 416, 769, 779, 828
 Лукреций — 62, 98, 165, 170, 175, 192, 238, 245, 246, 603, 738
 Луначарский, А. В. — 692
 Лупу, Василий — 811

- Льюис, М. — 429, 431
 Людовик Ангальтский — 614
 Людовик XIII (король французский) — 92, 93, 111, 147, 155, 738
 Людовик XIV (король французский) — 93, 94, 95, 102, 103, 171, 182, 186, 188, 208, 212, 214, 215, 217, 252, 323, 491, 510, 534, 602
 Людовик XV (король французский) — 454, 507, 508, 564, 579, 584, 756
 Людовик XVI (король французский) — 190, 441, 460, 508, 587, 590, 597, 60С, 601, 606, 686, 757
 Людовик XVIII (король французский) — 591, 599
 Люиньи — 92
 Люлли — 208, 603
 Лютер, Мартин — 343, 610, 665
- Мабли — 456, 461, 468
 Мавро Орбино — 800
 Магомет (Мухаммед) — 520
 Маджи, Карло Мария — 743
 Мазарини (кардинал) — 94, 171, 216
 Майе — 115
 Майков, М. — 784
 Макарий — 812
 Маккиавелли — 751
 Макферсон (Оссан) — 321, 425—427, 639, 661, 701, 779, 834
 Малерб — 100—101, 111, 114
 Малле — 458
 Мальборо — 348
 Мальбранш — 462, 463, 529
 Мальник, де — 52
 Мандевиль — 313—314, 384
 Марат — 460, 473, 571, 600
 Марвел, Э. — 257, 269, 270, 291
 Маргарита Наваррская — 118, 123, 128
 Мариан — 136
 Марино, Джамбатиста — 110, 111, 114, 613, 738—740, 743, 744, 746
 Мария-Антуанетта — 587, 599, 601, 606, 757
 Мария Медичи (королева французская) — 92, 111, 738
 Мария Терезия (австрийская императрица) — 808, 825, 828
 Марко Кралевич — 784
 Маркс, Карл — 13, 22, 23, 78, 91, 92, 103, 253, 255, 256, 257, 263, 264, 266, 267, 269, 311, 312, 314, 316, 323, 324, 335, 336, 338, 339, 423, 433, 434, 447, 448, 450, 453, 455, 456, 460, 463, 464, 496, 499, 511, 515, 583, 599, 602, 609, 625, 627, 632, 644, 656, 666, 671, 677, 697, 705, 723, 736, 771, 772, 773
- Марло, К. — 255, 712
 Маро, Клеман — 97, 124, 515, 516
 Марстон, Дж. — 259
 Мартелли — 746
 Мартинович, Игнац — 831—833
 Маршак, С. Я. — 435, 440, 447
 Массне — 475
 Матиас — 829
 Матушевич, Мартин — 772, 773
 Маффеи — 746
 Мелетий (епископ) — 795
 Менаж — 173, 180, 199
 Менандр — 41, 593
 Ментенон — 217, 249
 Менцини, Б. — 743
 Мердок — 435, 436
 Мериме, П. — 665
 Меринг, Ф. — 503, 652
 Мерсье — 168, 211, 470, 471, 765
 Метастазно — 747
 Мецгер — 693
 Микельанджело — 743
 Микельанджело Буонаротти младший — 743
 Микеш, Келемен — 824—825
 Миладин, Димитрий — 795
 Миладин, Константин — 795
 Милеску, Николай — 811
 Миллуэ — 557, 643
 Миллер, О. — 784
 Милош, Обилич — 782, 783, 790
 Мильтон, Джон — 8, 9, 12, 89, 133, 257, 259, 270, 271, 272, 275, 278, 284—308, 316, 634, 635, 735
 Мирабо — 604
 Миримский, И. — 830
 Мирова, М. — 776
 Мирский, Матвей — 812
 Мярчо — 784
 Михайлов, М. — 447
 Мицкевич, Адам — 787
 Могила, Петр — 812
 Мозер, — 668
 Мокруа — 124
 Мольер, Ж. Б. — 8, 10, 12, 42, 43, 98, 99, 103, 104, 105, 107, 109, 110, 113, 119, 123, 124, 164, 165—213, 215, 216, 371, 401, 448, 470, 538, 551, 593, 642, 751, 754, 755, 757, 834
 Монмартен — 676
 Монмаут — 324
 Монморанси (герцог) — 93
 Монпасье (герцогиня) — 112
 Монтальван — 43
 Монтень — 107, 122, 180, 199, 416, 487, 543, 568, 735
 Монтескье, Шарль — 453, 456, 457, 461, 469, 471, 487—500, 515, 547, 554, 573, 603

- Монтозье — 111, 199
 Монассан, Ги де — 187, 474, 475
 Мопертюи — 504
 Мор, Томас — 253, 256, 283, 291, 707
 Морелли — 461, 462
 Морилье — 113
 Мориц, В. — 678
 Морштын, Андрей — 769
 Мошерош — 617, 618
 Моцарт — 582, 592, 593, 598, 626
 Муйо, Морис — 196
 Мур, Эдуард — 395
 Мюллер, В. — 639, 657
 Мюнцер, Т. — 697
- Наполеон** — 439, 833
 Нарушевич, Адам — 773, 774, 775, 781
 Недович, Д. — 706
 Неккер, Жак — 460, 599
 Некульче — 813
 Неманич, Савва — 784
 Немань Стефан — 784
 Немцевич Юлиан — 780—781
 Нерон — 102, 229, 234, 582
 Новиков, Н. И. — 591
 Нэш, Т. — 255
 Ньютон, Исаак — 351, 463, 502, 509, 566, 627
- Обер** — 475
 Обрадович, Досифей — 791—794
 Овербери, Т. — 261
 Оветт, Анри — 743
 Овидий — 115, 276, 611, 738, 769, 835
 Озеров, В. А. — 427
 Оксфорд (граф) — 348
 Октавин Август — 93, 132, 155, 156
 Оливарес — 45
 Ольденбург — 292
 Оношкевич-Яцyna, А. — 223
 Опалинский, Кристоф — 769
 Опиз, Мартин — 610—612, 613, 615
 Островский, А. Н. — 760, 766
 Остроумов Л. — 690
- Павел I** — 668
 Павел III (папа) — 5, 6
 Павицкий — 773
 Павлова, М. — 775, 776, 778
 Пальмотич, Юний — 788, 789
 Паризи — 749
 Парнах, В. Я. — 32
 Партридж — 347
 Пархитько, В. — 21
 Паскаль — 12, 218
 Пассак, Ян — 769
 Перес, Антонио — 111
 Перефикс — 183
- Перси, Томас — 425, 665
 Петефи, Шандор — 820, 833, 839
 Петков, Ботю — 803
 Петр Первый — 456, 510, 533, 800, 813
 Петрарка — 740, 741, 788
 Петровский, Ф. А. — 238
 Пигаль — 505, 508
 Пирр — 218
 Питт, Уильям (старший) — 374, 389
 Питт, Уильям (младший) — 432, 433
 Плавт — 42, 95, 188, 203
 Платон — 177, 179
 Плеханов, Г. В. — 3, 4, 134, 135, 211, 512, 513
 Плутарх — 603, 668, 670, 779
 Позвантоглу — 802
 Полициано — 738
 Полянский, В. И. — 505
 Помпей — 132, 498
 Поп, Александр — 396, 498, 527, 530
 Потемкин-Таврический, Г. А. — 780
 Потоцкий, Вацлав — 768, 770
 Потоцкий, Феликс — 780
 Прадон — 216, 217
 Прево, аббат — 473—475
 Принн, Уильям — 263
 Пристли, Джозеф — 313, 315, 322
 Прованский, граф (Людовик XVIII) — 591, 599
 Проперций — 835
 Протасьев, С. Н. — 34, 45
 Прудон — 207
 Пуссен — 133
 Пухмайер, Антония Ярослав — 809
 Пуччини — 475
 Пушкин, А. С. — 43, 89, 90, 101, 102, 124, 125, 127, 128, 135, 177, 204, 270, 279, 370, 427, 472, 505, 510, 514, 518, 524, 542, 585, 592, 593, 604, 611, 629, 670, 733, 754, 787
 Пушкин, И. И. — 670
 Пыпин, А. Н. — 779
 Пэн, Томас — 321, 322, 432
 Пяст, В. — 44
- Рабле, Франсуа** — 30, 116, 117, 123, 175, 180, 353, 361, 371, 416, 459, 487, 515, 516, 537, 538, 558, 577, 618, 735, 745
Равальяк — 155, 516
Радзивилл, Карл — 772
Радишев, А. Н. — 270, 500
Радклиф, Анна — 321, 429, 430—431
Разиус — 180
Раковский, Г. — 801, 803
Ракоци II (венгерский князь) — 824
Ракоци, Ференц — 821
Рамбуль, Катерина де Вивон — 111

- Рамбулье, Юлия — 111, 112, 113, 118, 161, 171, 172, 173
 Рамира, Торрес — 26, 27
 Рамо, Жан Филипп — 133, 554, 603
 Рамон — 217
 Рассин, Жан — 8, 9, 10, 12, 17, 54, 95, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 118, 119, 121, 123, 124, 132, 168, 170, 214—252, 448, 470, 473, 512, 519, 573, 602, 633, 649, 769, 773
 Ревзи, Миклош — 835
 Реймарус, Г. С. — 654
 Реньо — 454
 Реньяр — 593
 Ретц, де (кардинал) — 12, 118
 Римский-Корсаков, Н. А. — 514
 Ринуччини — 612
 Ричардсон — 17, 317, 318, 320, 364—370, 383, 386, 391, 576, 636, 751, 754
 Ришелье (кардинал) — 92, 93, 96, 97, 100, 103, 131, 133, 135, 138, 139, 147, 152, 160, 166
 Робер — 111
 Робеспьер, Максимилиан — 460, 468, 573, 597, 601, 627
 Робине — 196, 461, 462
 Роган — 502
 Рогов, В. В. — 291
 Рождественский, Вс. — 155, 680
 Розанов, М. Н. — 656
 Роллан, Ромен — 732
 Роновский, Альбрехт — 805
 Ронсар, Пьер — 222, 288, 515
 Роскоммон, Уэнтворт — 273
 Россини — 598
 Рочестер, Джон — 273
 Рошмон (Барбье Д'Окур) — 197
 Руже де Лиль — 606
 Румер, О. Б. — 27, 53, 76, 617, 739, 744
 Руссо, Жан-Батист — 526
 Руссо, Жан-Жак — 18, 173, 203, 210, 336, 455, 457, 459, 461, 466, 468, 469, 470, 471, 473, 474, 495, 522, 554, 559—578, 600, 603, 604, 605, 627, 663, 664, 668, 670, 690, 702, 715, 747, 762
 Рыкова, Н. — 148
 Рылеев, К. Ф. — 127
 Сабо, Бароти — 835
 Савели, Джулия — 111
 Садовяну, Михаил — 817
 Сакки, Антонио — 762
 Салтыков-Щедрин, М. Е. — 204, 678
 Сальери — 582, 592, 593
 Саннадзаро — 744
 Санчес, Альфонсо — 27
 Санчес, Франонско — 25
 Санчо IV Смелый (король испанский) — 67
 Сарбеский — 769
 Светоний — 156
 Свифт, Джонатан — 316, 318, 319, 341—363, 376, 386, 396, 498, 518
 Севинье — 216
 Седен — 168
 Секунд, Иоанн (Ян Никола Эверерте) — 115
 Селькирк, А. — 333
 Сенека — 93, 95, 96, 131, 155, 234, 769
 Сен-Жермен — 564
 Сен-Жюст — 460, 597, 601
 Сен-Мар — 161
 Сен-Симон (герцог) — 12
 Сентйоби, Ласло — 831
 Сент-Эвремон — 215
 Сервантес — 11, 24, 25, 33, 51, 281, 371, 379, 386, 388, 538, 558, 678
 Сервет, Михаил — 707
 Сесса — 52
 Сиббер, Колли — 393
 Симеон Метафраст — 161
 Сипович, А. Э. — 613, 616
 Сирано де Бержерак — 353
 Сисмонди, Леонард — 403
 Скадигер, Ю. — 95
 Скаррон, Поль — 113
 Скиннер, К. — 291
 Скотт, сэр Вальтер — 119, 386, 392, 425, 431, 447
 Скотто, Лоренцо — 739
 Слюдери, Жорж — 112, 131, 148, 172
 Слюдери, Мадлена — 112, 113, 122, 172
 Славейков, Петко — 801
 Славятинский, Н. — 687
 Смоллет, Тобайас — 319, 386, 388—392, 430
 Собесский, Ян — 740, 768, 780
 Сократ — 245
 Солиман II (султан) — 822
 Соловьев, С. — 708
 Сорель, Агнесса — 114
 Сорель, Шарль — 10, 113—118
 Софокл — 96, 214, 220, 222, 305
 Спасович, В. Д. — 779
 Спенсер, Э. — 255
 Спиноза — 462, 463, 690, 693
 Станислав Август Понятовский (король польский) — 775, 780
 Станислав Лещинский (король польский) — 569, 771, 772
 Станиславский, К. С. — 592, 593
 Стендаль — 105, 119, 129, 178, 181, 187, 196, 472, 486, 539, 576, 733, 747

- Степович А. — 805, 807
 Стерн, Лоренс — 17, 320, 321, 403, 414, 415—424, 661
 Стивенс, Джон — 261
 Стивенсон, Г. — 416
 Стиль, Р. — 329, 347, 393, 751, 761
 Суворов-Римникский, А. В. — 668
 Сумароков, А. П. — 28
 Сципион — 156
 Сублины — 215
 Сюлли — 502
- Талейран — 177
 Талов, М. В. — 24, 741, 742
 Тальма — 602
 Тассо, Торквато — 6, 7, 56, 133, 182, 514, 515, 615, 707, 735, 740, 769, 788, 789, 790, 821, 823
 Тассони, А. — 740, 741—742, 746
 Таубе — 600
 Тацит — 221, 663
 Твардовский, Самуил — 770—771
 Теккерей, У. М. — 280, 319, 380, 386, 387, 392, 424
 Тельес, Габриэль — см. Тирсо де Молина
 Темпл, В. — 341, 342
 Теофраст — 106, 107, 109, 203
 Теренций — 42, 95, 105, 123
 Террассон — 196
 Тертулиан — 87
 Тесты, Ф. — 740
 Тибулл — 835
 Тик, Людвиг — 766
 Тирсо де Молина — 27, 38, 42—44, 188, 191
 Тит Ливий — 96, 148, 154
 Толланд, Джон — 312, 313, 315
 Толстой, А. К. — 594
 Толстой, Л. Н. — 586
 Томсон, Джемс — 405—406, 435, 444
 Томсон, Джордж — 440
 Трахтенберг, О. В. — 4
 Тредьяковский, В. К. — 611
 Трембецкий, С. — 780
 Триссино — 96
 Тумпковская, М. — 176, 240
 Тургенев, И. С. — 78, 79, 80
 Турия, Рикардо де — 27, 28, 29
 Тьерри — 450
 Тэн Ипполит — 359
 Тюрго — 457, 461
- Уайльд, Оскар — 402
 Узин, В. С. — 30
 Уизер, Джордж — 269, 270
 Уинстенли, Д. — 257, 271, 272, 283
 Уинчерли, Уильям — 277—278, 401
 Уоллес — 436, 442
- Уолпол, Горас — 428, 429, 430
 Уолпол, Роберт — 351, 373, 374, 396, 415, 428, 498
 Уреке, Григорий — 812
 Уэбстер, Д. — 255
- Фазекаш, Михай — 837, 838—839
 Фалес — 728
 Фальконет — 456
 Федр — 127
 Фенелон — 97, 155
 Феокрит — 743
 Фергюссон, Р. — 437, 438
 Фердинанд II (император австрийский) — 682, 804, 821
 Ферзен — 600
 Флеминг, Пауль — 613—614, 616
 Феликайа, В. — 740, 741, 746
 Филипп Орлеанский (регент Франции) — 501
 Филипп II (король испанский) — 35
 Филипп III (король испанский) — 24
 Филипп IV (король испанский) — 24
 Фихте — 404, 626, 630, 632
 Фишарт — 618
 Флетчер, Д. — 255, 285
 Флобер, Г. — 187, 486
 Фокс — 398
 Фома Аквинский — 196
 Фонтенель — 130
 Фонтэн, А. — 135
 Форстер, И. — 656, 662
 Фосс, И. — 639, 657
 Франс, Анатолий — 119, 121, 122, 215, 218
 Франциск I — 5, 122
 Фрерон — 458, 527
 Фридель — 580
 Фридрих II (король прусский) — 465, 500, 503, 504, 563, 577, 652
 Фуке — 123
 Фуше-Дельбоск — 33
- Хаджи, Димитр — 801
 Хилендарский, Пансий — 800
 Хмельницкий, Богдан — 768
 Ходкевич, Карл — 789
 Холодковский, Н. А. — 713
- Цаппи, Джован Батиста — 743
 Цезарь, Юлий — 155, 156, 498, 633
 Цельман — 631
 Цицерон — 29, 156
- Чакон, Антонио — 33
 Чарльз Эдуард (Стюарт) — 373
 Чаттертон, Томас — 321, 427—428
 Чернинг — 612

- Чернышевский, Н. Г. — 270, 434, 538,
 632, 640, 642, 643, 644, 645, 651,
 655, 788
 Честерфильд — 498
 Чешн, Мария — 824
 Чокони, Михай Витез — 820, 837—
 838
 Чосер, Чжоффри — 283
 Чучмарев, В. И. — 541
 Шамфор — 107
 Шаплен, Жан — 112, 133, 173, 517
 Шарден — 456
 Шатобриан, Р. — 472
 Шекспир — 12, 41, 51, 78, 80, 90, 101,
 104, 105, 153, 170, 171, 204, 216,
 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261,
 283, 288, 371, 400, 458, 512, 522, 524,
 538, 634, 637, 639, 640, 651, 661, 665,
 666, 668, 697, 712, 738, 773, 779, 834
 Шелли, П. Б. — 431
 Шеллинг — 404, 631
 Шенгели, Г. — 523
 Шенье, Андре — 604
 Шенье, Мари Жозеф — 471, 507, 597,
 604, 605, 757
 Шеридан — 319, 393, 397—402, 773
 Шефтсбери — 313, 383, 384, 391, 527,
 530, 542
 Шиллер, Фридрих — 383, 400, 557, 610,
 626, 632, 635, 636, 639, 640, 641, 655,
 656, 657, 658, 659, 660, 663, 668—
 691, 704, 766
 Ширинский, С. — 247
 Шлегель, Август — 637
 Шмидт, Конрад — 312
 Шовелен — 451
 Шпис, Иоганн — 712
 Штейнберг, А. — 796
 Штольберг, Ф. — 659
 Шуазель — 422
 Шубарт, Х. — 639, 656, 657, 658, 659
 Шувалов, А. П. — 505
 Щеголев, П. П. — 22
 Щелкин, М. С. — 592
 Щелкина-Куперник, Т. — 44, 68, 440,
 447, 594
 Эгнийонская, герцогиня — 135
 Эгмонт — 706
 Эйхенбаум Б. М. — 683
 Эккерман — 638, 695, 732, 733
 Энгельс, Фридрих — 13, 22, 23, 78, 92,
 103, 253, 255, 257, 263, 264, 266, 267,
 269, 311, 312, 314, 316, 323, 324, 335,
 336, 338, 339, 423, 433, 434, 448, 450,
 453, 455, 456, 460, 463, 496, 511, 515,
 559, 583, 599, 602, 609, 625, 627,
 632, 644, 656, 666, 671, 677, 697, 705,
 723, 736, 771, 772, 773
 Эпикур — 98, 126, 165, 175, 181
 Эразм Роттердамский — 116, 735, 745
 Эрль, Джон — 261
 Эссекс — 111
 Эсхил — 305
 Этередж, Джордж — 273
 Эшенбург — 637
 Ювенал — 276
 Юм, Давид — 315, 321, 404, 405, 564
 Юнг, Артур — 452, 453
 Юнг, Эдуард — 320, 406—407, 661
 Юсупов, Н. Б. — 505
 Яблочкина, А. А. — 66
 Якоби, Фриц — 645
 Якобсон, Е. — 250

СОДЕРЖАНИЕ

Западноевропейская литература XVII—XVIII веков (Общий обзор)	3
Кризис феодальной системы в Западной Европе (4). Феодально-католическая реакция (5). Влияние феодально-католической реакции на искусство (6). Историческое значение XVII века (8). Три художественных направления в литературе XVII века (9). Условия исторического развития народов стран Западной, Центральной и Южной Европы в XVII веке (10). Антифеодальный характер передовой литературы XVIII века (13). Термин «Просвещение» (14). В. И. Ленин об исторической роли просветителей (15). Эстетические принципы и особенности литературы просветителей (16). Сентиментализм в западноевропейской литературе XVIII столетия (17).	
I. XVII век. Литература Испании, Франции, Англии	
Испанская литература	21
Общий обзор	—
Испанский классицизм и теория национальной драмы (26). Испанский культеранизм (31). Испанские драматурги школы Лопе де Вега (33). Гильен де Кастро (34). Аларкон (35). Тирсо де Молина (42). Испанская проза (44). Кеведо (44). Концептизм (46). Гевара (48). Бальтасар Грасиан (49).	
Лопе де Вега	51
Жизнь Лопе де Вега (51). Эстетические взгляды Лопе де Вега (53). Драматургия Лопе де Вега (56). Героическая драма «Овечий источник» (57). «Звезда Севильи» (67).	
Кальдерон	76
Жизнь Кальдерона (77). Драматургия Кальдерона (77). «Поклонение кресту» (78). «Жизнь есть сон» (80). «Любовь после смерти» (85). Духовные действа (87). Художественные особенности драматургии Кальдерона (88).	
Французская литература	91
Общий обзор	—
Исторические условия развития литературы (91). Классицизм — главное стилевое направление во французской литературе XVII столетия (95). Рационалистическая основа классицизма и философия Декарта (98). Малерб — зачинатель французского классицизма (100). Правила о трех единствах в драматургии (102). Основные принципы эстетики классицизма (105). Писатели-афористы (107). Ларошфуко (108). Лабрюйер (109). Прециозная литература (110). Ренессансный реализм (113). Эстетическая программа Сореля (114). Идеиные и	

	художественные традиции ренессансного реализма в книге Сореля (116). «Принцесса Клевская» г-жи де Лафайет (118).	
Лафонтен	Жизнь Лафонтена (123). Басни (124). «Сказки и новеллы» (127).	123
Корнель	Жизнь Корнеля (130). Драматургические принципы Корнеля (133). «Сид» (135). «Гораций» (147). «Цинна» (155). «Полнект» (161). Комедия «Лжец» — первая французская комедия характеров (164).	130
Мольер	Эстетические взгляды Мольера (167). «Смешные жеманницы» (171). «Урок мужьям» (173). «Урок женам» (174). «Ученые женщины» (176). «Тартюф» (182). «Дон-Жуан» (187). «Мизантроп» (196). «Скупой» (203). «Мещанин во дворянстве» (208). «Плутни Скалена» (212).	165
Расин	Жизнь Расина (214). Эстетические взгляды (218). Лабрюйер о различии между Корнелем и Расином (221). «Андромаха» (222). «Британик» (229). «Баязет» (235). «Ифигения в Авлиде» (238). «Федра» (244). «Аталия» (249).	214
Английская литература		253
Общий обзор		—
	Английское общество в начале XVII века (253). Английская литература начала XVII века (255). Писатели-роялисты (257). Передовые английские писатели начала XVII века (259). Английская буржуазная революция 1648 года и литература (263). Английская литература в годы реставрации (1660—1688) (272). Джон Драйден (274). Уильям Уичерли (277). Джон Бэньян (279). Семьюэль Бетлер (280).	
Мильтон	Жизнь Мильтона (284). Первый и второй периоды творчества Мильтона (285). Третий период творчества Мильтона (287). Четвертый период творчества Мильтона (293). Поэма «Потерянный рай» (294). Поэма «Возвращенный рай» (303). Трагедия «Самсон-борец» (305).	284
II. XVIII век. Литература Англии и Франции		
Английская литература		311
Общий обзор		—
	Реакционность английской буржуазии в период буржуазной революции во Франции (311). Английская философия в XVIII веке (312). Антифеодалное и антибуржуазное направление английской литературы (316). Литературная реформа Ричардсона (318). Английская драматургия XVIII столетия (319). Аграрный и промышленный перевороты в Англии во второй половине XVIII века (319). Английский сентиментализм (320). Великий народный поэт Роберт Бернс (322).	
Дефо	Жизнь Дефо (323). Литературная деятельность Дефо (328). Дефо-журналист (329). Романы Дефо (329). «Молль Флендерс» (331). «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» (333). Образ Робинзона (334). Педагогическое значение романа (336). Буржуазные черты образа Робинзона (336). Художественные особенности романа Дефо (340).	323

Свифт	341
Детство и юность. Служба у Темпля (341). Начало литературной деятельности. «Сказка о бочке» (342). Дальнейшая литературная и политическая деятельность Свифта (346). «Письма суконицника» (350). Последние годы жизни (352). «Путешествия Гулливера» (352). Образ Гулливера (360). Художественные особенности романа Свифта (361).	
Ричардсон	364
Начало литературной деятельности (364). «Памела, или вознагражденная добродетель» (364). «Кларисса» (367). «История сэра Чарльза Грандисона» (369).	
Фильдинг	371
Жизнь и деятельность (371). «Джонатан Уайльд» (374). «История приключений Джозефа Эндрюса» (376). «История Тома Джонса, найденныша» (380). Художественный метод Фильдинга (384).	
Смоллет	388
Жизнь и деятельность (388). «Приключения Родрика Рэндома» (390).	
Английская драма XVIII века. Творчество Шеридана	393
Джордж Лилло (394). «Игрок» Эдуарда Мура (395). «Опера нищих» Гэя (395). Жизнь и деятельность Шеридана (397). «Школа злословия» (399).	
Сентиментализм	403
Философская основа английского сентиментализма (404). Джемс Томсон (405). Эдуард Юнг (406). Томас Грей (407). Оливер Гольдсмит (408). «Векфильдский священник» (411). Лоренс Стерн. Жизнь и деятельность (415). «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (417). «Сентиментальное путешествие» (420).	
Английская литература конца XVIII века	425
Джемс Макферсон (425). Томас Чаттертон (427). Творчество Блейка (429). «Готический роман» (429). Подъем социальной борьбы в Англии в конце XVIII века (432). Вильям Годвин (433).	
Роберт Бернс	435
Жизнь и личность Р. Бернса (435). Поэзия Бернса (440).	
Литература французского Просвещения	448
Общий обзор	—
Условия исторического развития Франции в XVIII веке (448). Три сословия (450). Назревание революционных настроений (451). Католическая церковь во Франции как оплот феодализма (453). Защитники феодализма (454). Французские просветители XVIII века — поборники революционного прогресса (455). Первый период французского Просвещения (455). Второй период французского Просвещения (456). Универсальность общественной деятельности просветителей (457). Просветительная «Энциклопедия» (457). Продолжение великих традиций гуманистов XVI века (459). Общность и разногласия просветителей (459). Философские позиции просветителей (462). Ограниченность материализма просветителей (463). Идеализм просветителей в области общественных наук (464). Теория «просвещенной монархии» (465). Теория «естественного человека» (466). Требование гражданской свободы и гражданского равенства (467). Отношение просветителей к праву частной собственности (468). Эстетические теории просветителей (469). Просветительный театр (470). Художественная публицистика и философский роман просветителей (471). Психологический роман аббата Прево (473).	

Лесааж 476
«Криспен» (476). «Тюркаре» (477). «Хромой бес» (478). «Жиль Блас де Сантьяяна» (482).

Монтескье 487
«Персидские письма» (488). «Опыт о вкусе» (496). Путешествие Монтескье (497). «Размышления о причинах величия и падения римлян» (498). «Дух законов» (499).

Вольтер 501
Жизнь Вольтера (501). Вольтер в Англии (502). Вольтер в Сирее (502). Вольтер в Пруссии (503). Вольтер в Фернее (505). Дело Каласа (506). Возвращение в Париж (508). Философские взгляды Вольтера (509). Деизм Вольтера (509). Исторические труды Вольтера (510). Эстетические взгляды Вольтера (511). Поэтическое наследие Вольтера (513). «Генриада» (514). «Орлеанская девственница» (517). Драматургия Вольтера (519). «Брут» (519). «Магомет» (520). «Занра» (522). Художественные особенности трагедий Вольтера (525). Комедии Вольтера (525). «Нанина» (526). «Видение Бабука» (527). «Задиг» (528). «Микромегас» (529). «Кандид» (530). «Царевна Вавилонская» (533). «Простодушный» (533). Художественные особенности философской повести Вольтера (537).

Дидро 540
Жизнь Дидро (540). Дидро в России (541). Философские труды Дидро (542). «Философские мысли» (542). «Прогулка скептика, или аллея» (544). «Письмо о слепых» (544). Политические и философские взгляды Дидро (546). Эстетика Дидро (547). Драматургическая теория (549). «Парадокс об актере» (551). Философские повести Дидро (552). «Монахиня» (553). «Племянник Рамо» (554). «Жак-фаталист» (557).

Руссо 559
Жизнь Руссо (559). Автобиографическая повесть «Исповедь» (564). Философские взгляды Руссо (565). Политические трактаты Руссо (568). «О политической экономии» (569). «Об основах и причинах неравенства среди людей» (570). «Об общественном договоре» (571). Эстетические взгляды Руссо (573). Художественное творчество Руссо. «Новая Элоиза» (574). Художественные особенности прозы Руссо (576). «Эмиль» (576).

Бомарше 579
Жизнь Бомарше (579). «Евгения». Теория драматургии (580). «Мемуары» (581). «Севильский цирюльник» (583). «Женитьба Фигаро» (587). «Тарар» (593). «Преступная мать» (595).

Литература в годы революции 590
Античные образцы (602). Мари Жозеф Шенье (604). Революционные песни (605)

III. XVII—XVIII века. Литература Германии, Италии, Польши, Болгарии, Чехии, Румынии, Венгрии. Южнославянская литература

Немецкая литература 609

Общий обзор —

Экономические и политические последствия Тридцатилетней войны (609). Мартин Опиз (610). Пауль Флеминг (613). Антивоенная тема — основная тема немецкой литературы XVII века (615). Гриммельсгаузен (618). Драматургия (623). Германия XVIII века (624). Исторические задачи немецкого Просвещения (625). Немецкая куль-

тура в XVIII веке (626). Немецкая идеалистическая философия (626). Кант (627). Эстетика Канта (629). Фихте (630). Французская революция и Гегель (631). Немецкая литература XVIII века (632). Иоганн Христоф Готшед (632). Бодмер и Брейтингер (633). Фридрих Готлиб Клопшток (634). Христоф Мартин Виланд (636). Винкельман (637). Готгольд Эфраим Лессинг (638). Поэты «Бури и натиска» (639). Иоганн Готфрид Гердер (639). Великие немецкие поэты Гете и Шиллер. Значение литературы немецкого Просвещения (640).

Лессинг

Жизнь Лессинга (642). Лессинг в борьбе за преобразование немецкой литературы (644). Философские и политические взгляды Лессинга (645). Эстетические труды (646). Драматургия Лессинга (651).

Литература периода «Бури и натиска»

Антифеодалные выступления штурмеров (657). Заблуждения штурмеров: неверие в народ, культ гения (660). Влияния английских сентименталистов (661). Штурмеры и Жан-Жак Руссо (663). Гердер и идеи народности в поэзии штурмеров (665).

Шиллер

Жизнь Шиллера (668). «Разбойники» (670). «Заговор Фнеско в Генуе» (672). «Коварство и любовь» (676). «Дон Карлос» (678). Труды Шиллера по эстетике (680). Трилогия «Валленштейн» (682). «Орлеанская дева» (685). «Песнь о колоколе» (686). «Вильгельм Тель» (687). Лирика Шиллера (690).

Гете

Детство и юность Гете (692). «Магомет» (693). Лирика Гете (694). «Прометей» (695). «Гец фон Берлихинген» (696). «Страдания юного Вертера» (700). Жизнь Гете в Веймаре (704). Отъезд в Италию (705). «Эгмонт» (706). «Торквато Тассо» (707). «Вильгельм Мейстер» (708). «Фауст» (711). «Пролог в театре» — эстетические взгляды Гете (712). «Пролог на небесах» — тема и основная идея произведения (714). Композиция «Фауста» (716). Первая часть (716). Два типа ученых — Фауст и Вагнер (717). Размышления Фауста о назначении человека и смысле жизни (718). Образ Мефистофеля (719). Фауст и Мефистофель. Различие в их взглядах на человека (720). Сцена в погребке Ауэрбаха. Философская аллегория пороков и заблуждений людей (721). Сцена «Кухня ведьмы» — критика идеализма и религии (722). Образ Маргариты (724). Вторая часть «Фауста» (725). Сцена маскарада (726). Фауст в поисках прекрасного (728). Елена — олицетворение античной красоты (728). Фауст в поисках истины (730). Фауст находит истину (731).

Итальянская литература

Общий обзор

Экономическая и политическая обстановка в Италии XVII века (735). Марино и его современники (738). Сатирическое направление в итальянской литературе (741). Пастушеская поэзия (743). Проза (744). XVIII век (746). Комедия дель арте (747).

Гольдони

Жизнь Гольдони (750). Борьба за реформу итальянской комедии (751). Деятельность драматурга в Венеции (753). Борьба вокруг творчества Гольдони (755). Гольдони во Франции (756). Основные черты творчества Гольдони (757).

Гоцци

Жизнь Гоцци (761). «Любовь к трем апельсинам» (762). Пьесы-сказки. «Принцесса Турандот» (763).

Польская литература	767
Общий обзор	
XVIII век (771). Просветительское движение (773). Адам Нарушевич (774). Игнатий Красицкий (775). Другие польские поэты-просветители XVIII века (780).	
Южнославянская литература	782
Общий обзор	
Народная поэзия сербов. Эпические песни (782). Лирические песни (787). Печатная литература XVII столетия (788). «Осман» Ивана Гундулича (789). Сербская литература XVIII века (791). Биография Обрадовича (791). «Советы здравого разума» (793). «Басни» (793).	
Болгарская литература	795
Общий обзор	
Положение Болгарии в XVII веке (795). Народные песни (796). Хайдушкие песни (797). Возрождение культуры в XVIII веке (800). Софроний Врачанский (801). «Житие» (802).	
Чешская литература	804
Общий обзор	
Ян Амос Коменский (806). «Чешское возрождение». XVIII век (808).	
Румынская литература	810
Общий обзор	
Историческая обстановка в Румынии (810). Литературная деятельность Досифея (812). Летописи и хроники (812). Ранние румынские просветители XVIII века (813). Димитрий Кантемир (813). Переводная литература (815). Деятели Просвещения конца XVIII века (815). Румынское народное творчество XVII—XVIII веков (816).	
Венгерская литература	818
Общий обзор	
Исторические условия развития литературы (818). Поэзия курушев (819). Миклош Зрини (820). Иштван Дьендеши (823). Келемен Микеш (824). Дьердь Бешшенен (825). Первый венгерский национальный театр (829). Йозеф Гвадани (830). Революционная группа Мартиновича (831). Поэт-якобинец Янош Бачани (832). Ференц Казинци (833). Развитие классицизма в венгерской литературе XVIII века (835). Даниэль Бержени (836). Демократическое крыло в венгерской литературе XVIII века (837). Михай Фазекаш (838).	
<i>Именной указатель</i>	840

