

МИМЕСИС



Эрих Ауэрбах

Эрих Ауэрбах

МИМЕСИС







**Erich Auerbach**  
**MIMESIS**

**Dargestellte  
Wirklichkeit  
in der abendländischen  
Literatur**

**Bern und München 1967**

Эрих Ауэрбах  
**МИМЕСИС**

Изображение действительности  
в западноевропейской  
литературе

Перевод с немецкого

Издательство «Прогресс»  
Москва. 1976



Перевод *Ал. В. Михайлова*  
Предисловие *Г. М. Фридендера*  
Редактор *С. Д. Комаров*

*Редакция литературоведения и искусствоведения*

© Издательство «Прогресс», 1976 г., с изменениями.

© Перевод на русский язык. Издательство «Прогресс», 1976 г.

А  $\frac{70202-031}{006(01)-76}$  147-75

## Э. Ауэрбах и его «Мимесис»

Эрих Ауэрбах (1892—1957) был крупным специалистом по романским языкам и литературам, исследователем Данте и Джамбаттисты Вико. Основной труд Вико — «Новую науку» — он перевел в 1925 году на немецкий язык. Все работы Ауэрбаха, начиная с первого его небольшого исследования «К технике новеллы раннего Возрождения в Италии и во Франции» (1921) и кончая посмертно вышедшей книгой «Литературный язык и публика в эпоху поздней латинской античности и средневековья» (1957), отмечены печатью большой культуры, свидетельствуют о редкой в буржуазной филологической науке XX века широте, самостоятельности и смелости научных исканий и интересов. Но из трудов немецкого ученого книга «Мимесис» по праву завоевала наиболее широкое признание. Опубликованная автором впервые в 1946 году, она с тех пор не только несколько раз переиздавалась по-немецки, но и была переведена на английский, испанский, итальянский, румынский и другие языки и вызвала в критике и научной литературе оживленную дискуссию, не затухающую до сих пор. Если остальные работы Ауэрбаха, в том числе «Введение в изучение романской филологии» (1949), также получившие международную известность, важны прежде всего для специалистов, то в «Мимесисе» автор высоко поднялся над обычным горизонтом буржуазной филологической науки своего времени, и ему удалось создать книгу, которую с полным правом можно рассматривать как один из наиболее масштабных по охвату материала, наиболее теоретически ценных и широких по постановке вопроса трудов в прогрессивной буржуазной эстетике и литературоведении XX века.

Как указал Э. Ауэрбах и на страницах самой книги, и в разборе критических замечаний ее первых рецензентов — «Несколько позднейших слов о «Мимесисе» (1953), — труд этот явился итогом его жизненного и научного пути. С молодых лет Ауэрбах был захвачен глубиной идей Д. Вико, обосновавшего



в «Новой науке» мысль об общности путей развития языка, культуры и литературы различных народов, обусловленной единством определяющих их общеисторических закономерностей. Занятия по философии истории Вико пробудили у Ауэрбаха внимание к проблемам экономической и политической истории общества, социальной обусловленности фактов культуры, эстетических представлений и вкусов. Это нашло свое отражение в его историко-социологических сочинениях, первым из которых было исследование «Французская публика XVII века» (1933). Углубленный интерес Ауэрбаха к социальной психологии, проблеме обусловленности художественных вкусов и представлений структурой общественной жизни, классовыми интересами и воззрениями постоянно ощущается в «Мимесисе». Не случайно автор критически отзывается здесь о тяготеции немецкой классической литературы и философии к примирению с действительностью и в связи с этим сочувственно называет имя К. Маркса, отмечая его переломную роль в истории немецкой культуры и общественной мысли (гл. XVII).

Нужно отметить также, что с первых лет занятий романской филологией интерес к литературе Средневековья, Возрождения, XVII и XVIII веков постоянно сочетался у Ауэрбаха с углубленными размышлениями над проблемами литературы XIX и XX веков. Среди его ранних статей и рецензий, наряду с исследованием о характере символизма средневековой литературы, работами о Франциске Ассизском, Монтене и Руссо, мы находим статьи о Поле-Луи Курье (1926) и Прусте (1927). Позднее, кроме классиков французского реалистического романа — Бальзака, Стендаля, Флобера, Гонкуров, Золя (блестящий анализ творчества которых читатель найдет в «Мимесисе»), — Ауэрбах занимался также Бодлером.

Работая над книгой «Данте как поэт земного мира» (1929), Э. Ауэрбах был, по его словам, поражен страницами о Данте в «Эстетике» Гегеля: именно тщательное изучение ее помогло Ауэрбаху решить для себя вопросы об особом характере реализма «Божественной комедии» и о месте, занимаемом Данте в истории изображения действительности в литературе, — вопросы, определившие в дальнейшем основное направление его научных исследований. Не менее существенное значение, чем воздействие передовой традиции немецкой и общеевропейской гуманистической и социально-демократической мысли, для создания «Мимесиса» имела политическая обстановка конца 1930-х — начала 1940-х годов.

Ауэрбах писал «Мимесис» в 1942—1945 годах в Стамбуле городе, университет которого дал ему приют после того, как он покинул фашистскую Германию. Отвращение к национализму и шовинизму, мутные и грязные волны которого заливали в те годы официальное немецкое литературоведение, свойственному ему культу «почвы» и «крови», иррационализм: и мистики определили основное содержание работ ученого начиная

с середины тридцатых годов. Этим направлением стала защита общеевропейской традиции реализма, рассматриваемой в широких рамках культурно-исторической общности развития народов Европы, — независимо от языковых и этнических различий между ними, в тесной связи с историей социального прогресса и демократизации общественной жизни. В дни, когда Ауэрбах работал над «Мимесисом», народы мира вели героическую борьбу с немецким фашизмом и ценою огромного напряжения и жертв завоевали победу над ним. Эта борьба, в которой руководящую роль сыграл советский народ, оказала на ученого Ауэрбаха, как и на таких немецких гуманистических писателей, как Томас и Генрих Манны, Герман Гессе и многие другие, огромное духовное воздействие. Она воодушевляла Ауэрбаха и помогала ему довести до конца свой труд, который он рассматривал, что видно из заключительных глав «Мимесиса», как вклад филолога-гуманиста в идеологическую борьбу с национал-социалистской Германией и ее духовным наследием. Опубликованные в 1945 году восторженные страницы, посвященные в XIX главе «Мимесиса» русской литературе и ее месту в развитии европейского реализма, явились данью благодарности автора советскому народу, выражением симпатии к русской культуре и горячего восхищения ею.

Автор «Мимесиса» вполне отдавал себе отчет в том, что книга его — не только труд историка литературы, но и выражение его общественной и литературно-эстетической позиции гуманиста и противника фашистского варварства. В статье «Несколько позднейших слов о «Мимесисе» Ауэрбах писал, отвечая своим оппонентам: «Возражение, которое мне часто делалось, — что мое изложение слишком тесно связано с нашим временем и определено им. Но и это соответствует моему замыслу. Я пытался тщательно изучить все многочисленные предметы и периоды, которые рассматриваются в «Мимесисе». Допуская известную расточительность, я штудировал не только те феномены, которые были непосредственно важны для целей моей книги, — погружаясь в литературу различных эпох, я далеко выходил за эти пределы. Но в конце концов я спросил себя: как выглядят все эти вещи в общем контексте европейского развития? Разобраться в нем сегодня мы можем, только исходя из этого именно нашего сегодня, а если говорить об отдельном человеке, — исходя из того сегодня, которое обусловлено его происхождением, историей и образованием. Лучше быть сознательно человеком своего времени, чем принадлежать ему бессознательно. Во многих ученых сочинениях мы наталкиваемся на тот вид объективности, при котором нам слышатся в каждом слове, каждом общем месте, каждом предложении автора усвоенные им, хотя и совершенно бессознательно, «модерные» суждения и предрассудки (причем зачастую не сегодняшние даже, но вчерашние, а то и позавчерашние). «Мимесис» — по авторскому намерению — книга, написанная опре-



деленным человеком, в определенных условиях, в начале 1940-х годов»<sup>1</sup>.

Отвращение Ауэрбаха к германскому фашизму, к его агрессивной идеологии и демагогической пропагандистской литературе, ориентация на силы сопротивления фашизму и вера в их победу постоянно ощущаются в подтексте книги. В главе, посвященной позднеримскому историку Аммиану Марцеллину, автор упрекает его в односторонности: живя в мрачную, жестокую эпоху, Аммиан видел лишь свойственные ей черты упадка, победу в человеке звериного, иррационального начала. Но в реальной истории ужасное и страшное вызывают к жизни противоборствующие силы, рождают в людях героизм, способность к отпору и самопожертвованию, настойчивое, неодолимое стремление к поискам условий для лучшего, более чистого существования. В сходном нарушении исторической перспективы Ауэрбах, как он заявляет тут же, склонен видеть нравственный и эстетический порок модернистов XX века (в том числе Ф. Кафки), в творчестве которых мир предстает безумным, трагически деформированным и человек всецело отдан во власть «страха, вожделений и глупости». С этой точки зрения автор противопоставляет текстам Аммиана и Апулея отрывок из «Исповеди» Августина: «И здесь обнаруживают себя в действии силы эпохи — садизм, кровожадность, перевес магически-чувственного над разумным и этическим. Но с врагом ведется борьба, и враг этот узан, и все силы души мобилизованы на борьбу с ним». Подобные же отступления, внушенные современностью и призывающие к активному противодействию варваризации и упадку буржуазной культуры предвоенных и военных лет, мы встречаем и в других главах, — в особенности в главе о Прево и французских просветителях. Автор с отвращением говорит о залившем Европу в годы фашизма «море грязи и крови» и о наивной ошибке тех старых буржуазных просветителей-демократов, которые, подобно Готфриду Келлеру, не представляли себе изменения государственного строя без новых завоеваний свободы: XX век познакомил людей на Западе — замечает автор — с переворотами противоположного, реакционно-фашистского типа, где речь шла о чем угодно, но отнюдь не о свободе. За страницы, посвященные Вольтеру и французскому Просвещению в названной главе, можно было бы не без основания даже упрекнуть автора в том, что, увлеченный полемикой с современной реакцией, он временами теряет исторический такт: характеризуя приемы реакционно-буржуазной пропаганды, излюбленный трюк которой состоит в подмене реальных социальных и идеологических проблем такой нарочито искусственной, грубо упрощенной и схематической постановкой вопроса, где уже с самого начала со-

---

<sup>1</sup> E. Auerbach, Epilegomena zu «Mimesis», «Romanische Forschungen», 1953, Bd. 65, H. 1—2, S. 17—18.

держится угодное ей решение, которое она хочет внушить читателю, Ауэрбах готов внеисторически адресовать сходный упрек французским просветителям. С этим упреком вряд ли согласится хотя бы один читатель, а тем более такой, кому приходилось углубленно заниматься «Опытом о нравах», «Племянником Рамо» или «Общественным договором».

Саму литературную форму, своеобразный метод и композицию своего труда Ауэрбах, как он указывает в последней главе «Мимесиса», был склонен рассматривать как выражение общих тенденций науки и художественной литературы XX века. Характерные для XIX века требования полноты, систематичности и всесторонности анализа отступают здесь, по его мнению, под влиянием напряженности эпохи на второй план по сравнению с задачей выделения основных силовых линий, изображения определяющих, типических закономерностей науки и жизни (хотя бы действие их было прослежено в каждом случае не на всей сумме реальных фактов, а лишь на тех звеньях и участках действительности, где оно проявляется с особой отчетливостью и наглядностью).

«Метод современных писателей можно сравнить с техникой некоторых современных филологов, которые полагают, что посредством истолкования нескольких мест «Гамлета», «Федры» или «Фауста» можно узнать больше существенного о Шекспире, Расине или Гёте и об их времени, чем из целых курсов лекций, в которых жизнь их и творчество рассматриваются систематически и в хронологической последовательности; можно привести в пример и настоящее исследование. Я никогда не смог бы написать, скажем, историю европейского реализма; я бы утонул в материале, мне пришлось бы пускаться в бесперспективные дискуссии о границах разных эпох, о принадлежности разных писателей к той или иной эпохе, и прежде всего об определениях понятия «реализм»; кроме того, из соображений полноты, я был бы вынужден заняться такими явлениями, о которых у меня самые поверхностные знания, так что мне пришлось бы приобретать знания *ad hoc*, что, по моему убеждению, есть самый неудачный способ усвоения знаний; в то же время мотивы, которыми руководствовался я в своем исследовании, были бы погребены под грудой сведений, всем давно известных, о которых можно прочитать в справочниках. Напротив того, весьма плодотворным и практически осуществимым казался мне метод, при котором я мог руководствоваться различными мотивами, по мере того как они складывались и словно сами собою разрабатывались, — я мог подвергать их постоянной проверке на основе текстов, которые давно уже, на протяжении всей моей филологической деятельности, стали мне близкими и живыми; я уверен, что эти мотивы — основные при рассмотрении того, как воспроизводится действительность в литературе, — можно продемонстрировать



на примере любого реалистического произведения, если только я верно увидел самые мотивы».

Главная тема книги Ауэрбаха, для названия которой автор воспользовался греческим, платоновско-аристотелевским термином «мимесис» (т. е. «подражание» или «воспроизведение»), — воссоздание и истолкование действительности в литературе разных исторических эпох. Всякое литературно-художественное произведение, по Ауэрбаху, ставит задачей воспроизведение и вместе с тем интерпретацию (осмысление) действительного мира — природы, общества, человеческих характеров, отношений, складывающихся между людьми в определенную эпоху. «Миметическая» способность литературы (т. е. способность ее воспроизводить жизнь) является ее наиболее общим, широким и универсальным родовым свойством. Но в разные эпохи, у различных писателей и литературных направлений воспроизводящая, «миметическая» способность литературы проявляется несходно, получает в своем развитии *неодинаковое* направление. Конкретные результаты и способы воспроизведения жизни в искусстве слова различных эпох тесно связаны с определенным взглядом общества и художника на задачи литературного изображения, с господствующей сферой их интересов, их представлениями об основных наиболее универсальных силах и закономерностях, управляющих человеческой жизнью. Обусловленные всякий раз состоянием общества, его социальной структурой, особенностями культурной жизни данной эпохи, исторической ситуацией, открыто совершающимися или подспудно зреющими в обществе движениями и изменениями, эти взгляды и представления в свою очередь обуславливают характер интерпретации, художественную концепцию действительности в литературе каждой эпохи, определяют предпочтение писателем тех или иных методов, приемов и средств словесно-художественного изображения.

Своей главной задачей Ауэрбах и считает выяснение общего направления и основных контуров эволюции западноевропейской литературы при решении ею задачи воссоздания и воспроизведения жизни. Эволюция эта, в понимании Ауэрбаха, совершается не под влиянием случайных, временных и преходящих причин, обусловленных одним лишь различием творческой индивидуальности отдельных художников; она имеет необходимый, исторически закономерный характер, вытекает из общей исторической эволюции человеческого общества, которой она обусловлена.

Признавая способность литературы воспроизводить жизнь ее наиболее общим и широким родовым свойством, Ауэрбах нередко пользуется для обозначения «миметической» функции литературы термином «реализм». В таких случаях он употребляет указанный термин в широком смысле слова, понимая под реализмом не специфический исторически-конкретный метод изображения жизни, а общую «воспроизводящую» функцию ис-

куства слова. Для отдельных же устанавливаемых и описываемых им этапов в истории воссоздания жизни литературой Ауэрбах пользуется более частными и дробными терминами: «античный реализм», «фигуральный реализм» и т. д.

Употребление термина «реализм» в двойном — узком (для обозначения реализма XIX в.) и одновременно широким — смысле слова не приводит Ауэрбаха к стиранию различий между реалистическими и нереалистическими направлениями и стилями в литературе (или к перенесению свойств реализма XIX в. на литературу других исторических эпох). Всякое сравнение предполагает не только количественное и качественное различие, но и принципиальную *соизмеримость* сравниваемых явлений, определенный масштаб для их сравнения. Этой цели и служит в книге Ауэрбаха общее понятие «мимесиса». Сопоставляя литературу различных эпох с точки зрения специфических особенностей и акцентов, присущих воспроизведению в ней и истолкованию действительности, Ауэрбах стремится каждый раз выявить особые, исторически обусловленные черты интерпретации действительности в литературе разных стран и эпох. В результате благодаря избранному Ауэрбахом методу, последовательно им проведенному, специфические черты реализма литературы XIX века освещены им не только посредством сопоставления его с классицизмом и романтизмом (чем зачастую ограничиваются те историки литературы, которые пользуются термином «реализм» лишь в конкретно-историческом смысле слова), но и посредством соотнесения реализма XIX века со всеми теми многообразными, сложными, всякий раз обладающими своим особым духовным смыслом формами интерпретации действительности, которые господствовали в предшествующей литературе на разных этапах ее развития. Рассматриваемые на широком историческом фоне, в системе сложных и многообразных взаимосвязей с литературой античности, раннего и позднего Средневековья, Возрождения, XVII и XVIII веков, а также с литературой XX века, общие особенности реализма XIX века, его новое историческое качество, специфические черты отдельных его этапов выступают с особой силой и четкостью. Как замечает автор в послесловии, целью, которую он перед собой ставил, было отнюдь не отождествление реализма XIX века с реализмом античной и средневековой литературы, но, наоборот, выявление специфического новаторства реализма XIX века, тех его исторически обусловленных черт, которые составляют неотъемлемое завоевание реалистической литературы новейшего времени и принципиально не могли возникнуть ни в одну из более ранних эпох. И эту цель Ауэрбаху удалось с незаурядным талантом и литературным мастерством осуществить во второй половине своей книги.

Книга Ауэрбаха в первом издании состояла из 19 самостоятельных глав-очерков; в 1949 году, в связи с подготовкой испанского издания, автор добавил двадцатую главу — о «Дон

Кихоте». У каждой из глав законченный характер, каждая построена на анализе одного или нескольких небольших литературно-художественных текстов. В некоторых случаях это фрагменты одного произведения, в других — двух или нескольких, допускающих сравнение по характеру и жанру и близких по времени возникновения. Их анализ и сопоставление помогают автору то показать общие черты, свойственные изображению жизни в литературе определенной эпохи, то охарактеризовать неодинаковые, контрастирующие типы и методы изображения и осмысления литературой структуры внешнего мира, его характеров и событий.

Стремление Ауэрбаха строить свое исследование таким образом, чтобы перед глазами читателя все время стоял определенный конкретный текст, живое эмоциональное ощущение которого сохранялось бы в самом процессе исследования, направляло его и гармонически сливалось с его теоретическими результатами, служа их подтверждением и проверкой, — не случайная прихоть. В годы, когда Ауэрбах начинал свою научную деятельность, в литературоведении Германии большой популярностью пользовалось так называемое культурно-историческое направление (*Geistesgeschichte*). Это направление (известную дань в своих ранних работах ему отдал и сам Ауэрбах) довело характерные особенности предшествующей немецкой идеалистической науки в истолковании явлений культуры до крайнего выражения. История литературы в трудах представителей культурно-исторической школы не только рассматривалась вне какой бы то ни было связи с развитием общества. Игнорировалась сама специфика литературных явлений, в них видели либо отвлеченные символы «глубинных», иррациональных переживаний автора, либо особое ответвление философских идей и настроений эпохи. Свойственная культурно-исторической школе тенденция к истолкованию истории литературы как цепи отвлеченно-иррациональных «символов» и «мифов» сыграла в духовной жизни Германии 1920—1930-х годов отрицательную роль, во многом подготовив почву для реакционной фальсификации истории культуры в псевдонаучной и пропагандистской литературе периода гитлеризма.

Ауэрбах — далеко не единственный немецкий буржуазный ученый-филолог, которого недовольство субъективизмом и отвлеченностью методов культурно-исторической школы привело к поискам такого метода анализа и истолкования литературных явлений, при котором у читателя не утрачивалось бы представление о том, что, занимаясь ими, он имеет дело не только с глубокими и сложными явлениями человеческого духа, но и с произведениями искусства, без тонкого восприятия и ощущения формы которых невозможно и понимание всей полноты, специфической выразительности и красоты их содержания. Эти поиски привели в капиталистических странах в 1940—1950-х годах к рождению целого направления буржуазной филологии,

ставящего в центр своего внимания интерпретацию художественного текста. Отказ от традиционного исторического метода рассмотрения литературы, концентрация внимания истолкователя на внутренних связях и сцеплениях отдельно взятого произведения, выхваченного из остановленного в своем движении исторического потока, предпочтение в литературоведении, как и в лингвистике, синхронии диахронии — таковы основные черты, присущие работам сторонников нового метода интерпретации текста, получившие широкое развитие в послевоенном литературоведении Запада. Его представители не без основания видят в Ауэрбахе одного из основоположников и «классиков» своего направления.

Однако между Ауэрбахом и другими видными буржуазными филологами XX века — швейцарцем Э. Штайгером, западногерманскими учеными Б. фон Визе и В. Кайзером и др., — также пропагандирующими целостную интерпретацию текста отдельно взятого литературного произведения в единстве его структуры (т. е. органической взаимосвязи его содержания и формы), есть и громадное, принципиальное различие. Пропагандисты метода интерпретации в современном буржуазном литературоведении исходят, как правило, из резкого разграничения предмета, методов и задач истории литературы и поэтики, а также из противопоставления внутренних («внутритекстовых») связей и сцеплений между элементами литературного произведения и его связей с внешней действительностью. Отрицая возможность и необходимость познания общих историко-литературных закономерностей, они до крайности сужают задачи литературоведения, ограничивая их одной интерпретацией текста, взятого изолированно, вне связи с обществом, историей, литературным процессом — и даже вне связи с личностью художника. Иное мы видим у Ауэрбаха. На первый взгляд может показаться, что Ауэрбах сужает задачи интерпретации текста еще больше, чем Э. Штайгер, В. Кайзер или Б. фон Визе — в отличие от последних он избирает исходным пунктом своего анализа не целое, пусть небольшое, произведение, но как бы его «дробь»: отрывок, часто — несколько предложений или абзацев. Но, отправляясь от наблюдений над определенным конкретным текстом, мастерски анализируя его лексические особенности, изобразительные средства, синтаксис, ритмическое и интонационное движение, отразившиеся в нем трактовку человеческой личности, окружающей ее среды и внешнего мира, понимание смысла истории и структуры человеческого общества, Ауэрбах — в отличие от других представителей метода интерпретации текста в Западной Европе и США — никогда не замыкается в рамках одного данного текста. Сквозь него он видит основные, общие, универсальные законы, определяющие эволюцию литературно-художественного изображения на протяжении всей истории человечества начиная с древности и вплоть до нашего времени. Ибо история европейской литературы от



древнего мира до современности, по Ауэрбаху, составляет, как мы уже знаем, единое сложное целое, ее развитие имеет определенные объективные, независимые от воли исследователя, законы и направление, которые тесно связаны с общими закономерностями развития человечества, определены и обусловлены ими. И именно раскрытие этих общих законов и направлений составляет для немецкого ученого главную задачу и конечную цель исследования. Здесь точка пересечения основных идей книги Ауэрбаха с идеями его любимых мыслителей — Гегеля и в особенности Вико.

Открывающий книгу очерк «Рубец на ноге Одиссея» задуман автором как своеобразное методологическое введение. Ауэрбах дает здесь не только тонкий анализ стиля двух древних эпических памятников, принадлежащих разным народам и векам, — «Одиссею» Гомера и ветхозаветного рассказа о жертвоприношении Исаака. Сопоставляя тексты Гомера и Библии, он стремится на их примере выявить противоположные тенденции, постоянно проявляющиеся, по его мнению (хотя и в преобразованных формах), на разных этапах историко-литературного процесса и определяющих два главных, по оценке Ауэрбаха, различных типа изображения действительности в литературе. В поэмах Гомера рассказ течет легко и свободно, в нем отсутствует драматическое напряжение, главные и второстепенные события и персонажи освещены равномерно и обрисованы одинаково отчетливо. Но при этом у Гомера существует как бы только один — ярко освещенный — передний план. Героические события национального прошлого у него пропущены сквозь призму эпической идеализации, а там, где в «Одиссее» певец обращается к картинам повседневной, обыденной жизни, картины эти имеют мирно-идиллический характер. Внутренне сложные, противоречивые черты общества и человека тех времен остаются вне кругозора эпического певца; поскольку же Гомер порою касается их (например, в эпизоде с Терситом), он изображает соответствующие лица и характеры наивно, не подвергая их специальному, углубленному художественному анализу. С этим тесно связано и то, что главные герои Гомера — цари и герои, представители патриархальной аристократии. Жизнь более широких слоев народа не получила в поэмах Гомера особого, пристального отражения, а сам уклад жизни гомеровских героев — неподвижен. Он воспринимается Гомером не как нечто временное, исторически преходящее, а как строй жизни, данный людям от века, не вызывающий у них сомнения и не заключающий в себе чего-либо загадочного или проблематичного.

Иной характер свойствен, по Ауэрбаху, изображению лиц и событий в Ветхом завете. Мы не найдем здесь классической гомеровской прозрачности, ясности и отчетливости; события в ветхозаветном предании часто недостаточно мотивированы, между ними нет связи и переходов, внешний облик, пережива-

ния, поступки людей то ярко освещены, то тонут во мраке. События, стоящие в центре рассказа об Аврааме, разыгрываются в сфере повседневной, семейной жизни, и действуют в ветхозаветных книгах нередко не цари, а пастухи и горожане. И в то же время своеобразный «натурализм», интерес к обыденному и повседневному, совмещается в ветхозаветном эпосе с особой акцентировкой трагических и проблематических сторон человеческого бытия, с обостренным интересом к его «концам» и «началам», а также с выдвиганием «высшего», мистического и провиденциального смысла происходящего.

Различие в изображении и трактовке человеческой жизни в гомеровском и ветхозаветном эпосе Ауэрбах объясняет различием не только мифологии, религии и культуры, но и общественного строя. Общественный фон гомеровского эпоса — своеобразная, законченная форма социальной структуры, развитая и по-своему зрелая цивилизация, где отсутствует, однако, более глубокая социальная динамика: перед нами устойчивый строй жизни — цари и простые воины, свободнорожденные и рабы; ощущение глухих внутренних социальных сдвигов, подпочвенного движения низов, отражение их настроений у Гомера отсутствуют. В ветхозаветном же эпосе и в книгах пророков общественный фон иной. При более примитивной ступени развития общества и культуры здесь сильнее ощущение динамики, глухого подпочвенного низового социального движения, и именно это в конечном счете дает иной тон всему изображению.

Последующая история европейских литератур, начиная с поздней античности и до новейшего времени, неразрывно связана, по Ауэрбаху, с процессом медленного и упорного завоевания литературой сферы социальной жизни и овладения сложной динамикой общественного и социально-психологического развития. Лишь благодаря долгому и упорному движению в этом направлении, преодолевая множество противоборствующих сил и течений, литература постепенно получает возможность реалистически изображать всю широту жизни, раскрывая сложный, противоречивый и трагический характер также и тех явлений реальной повседневности, изображение которых литература древности и Средних веков допускала обычно лишь в специально предназначенных для этой цели «низких», комически-смеховых жанрах (где указанные явления отбирались, пропускаясь через особый фильтр, и получали соответственно вульгарно-фамильярную трактовку). Подготовленный долгими веками предшествующего развития переворот в этом отношении совершается лишь в XIX веке, в эпоху Стендаля и Бальзака. Отсюда вытекает, по Ауэрбаху, огромная революционная роль реализма XIX века, значение его завоеваний также и для реалистического искусства XX века. Ибо без овладения сферой социальной действительности и динамикой общественного развития литература навсегда осталась бы ограниченной представлением о различии «высоких» и «низких» предметов и сфер изображения,

возникшим уже в пору поздней античности и канонизированным в эпоху классицизма. Она никогда не смогла бы сделать анализ окружающей человека обстановки, картины реальной общественной жизни, труда и борьбы предметом высокого искусства.

Анализируя исторический ход овладения литературой реальной действительностью, сферой повседневной жизни, борьбы и труда, формирования ею представления о сложности и многослойности как внутренней жизни отдельного человека, так и структуры человеческого общества в целом, об их подвижности и изменчивости, Ауэрбах обращается к «Сатирикону» Петрония и «Метаморфозам» Апулея, к позднеримской и раннесредневековой историографии, к Блаженному Августину и Франциску Ассизскому, к средневековому эпосу («Песнь о Роланде»), рыцарскому роману, к средневековой драме, новелле и фавлье, к произведениям Данте и Боккаччо, Сервантеса и Шекспира, Лабрюйера, Мольера, Расина, аббата Прево, Вольтера, Руссо, Шиллера и Гёте, Стендаля, Бальзака, Флобера, Золя, Пруста, Вирджинии Вулф. Ауэрбах отбирает при этом, как он сам разъясняет, каждый раз лишь такие произведения, которые были доступны ему в оригинале: это как необходимое условие диктовалось избранным им методом, при котором исходным пунктом изложения служит стилистический анализ текста. Тем не менее автору удалось дать достаточно широкое, сложное и разнообразное представление об отношении западноевропейской литературы к действительности на различных этапах развития, охарактеризовать типичные для каждого из них способы изображения и трактовки мира и человека. На примере романа Петрония автор ставит общий вопрос о границах «античного реализма» в изображении современного ему общества, выясняет принципиальное различие между античным романом, с одной стороны, романом Бальзака, Толстого и Достоевского — с другой, в понимании истоков человеческой психологии и движущих сил социально-исторической жизни: первый принимает состояние и нравы общества своего времени как *данность*, не подвергая их историческому анализу, рисуя уродливые и отталкивающие образы откупщика Трималхиона и его гостей, Петроний хочет этим вызвать усмешку благородного читателя. В романе же XIX века повседневная жизнь включена в *определенную социально-историческую перспективу*, а отталкивающее и уродливое может быть не только смешным, но и бесчеловечным, трагическим и страшным, как в папаше Гранде Бальзака или Федоре Павловиче Карамазове Достоевского.

В дальнейших очерках значительное место уделено анализу «фигурального» способа изображения жизни в средневековой литературе: изображаемые явления, помимо своего непосредственного смысла, имели здесь, как правило, для современников иной, скрытый, божественный смысл. Это способствовало сочетанию в средневековом искусстве и литературе черт своеобраз-

ного «натурализма», внимания к непосредственной, «сырой», необработанной натуре (воспроизводимой с большим или меньшим богатством живых чувственных подробностей и деталей, без смягчения и эстетизации) с отвлеченным символизмом и рационализмом. Как считает Ауэрбах, европейская литература унаследовала от прошлого две разные традиции изображения жизни — античную, основанную на более или менее резко разграничении «высокого» и «низкого», возвышенно-героического и повседневного, и другую, восходящую к ветхозаветной и новозаветной литературе, где оба эти плана смешивались. Особенно очевидно с этой точки зрения противоречие между античным канонem и Евангелием, рисующим в высоких, трагических и патетических тонах жизнь простых, незнатных людей — Христа и его учеников. В этом сказалась связь раннего христианства с движением неофициальных элементов, социальных низов древнего мира. В ходе развития средневековой литературы в ней происходило притяжение на разных этапах (и в неодинаковых жанрах) то к одной, то к другой из этих традиций. Там, где средневековая литература обращалась к народу, или там, где в ней оживали демократические и социальные чаяния низов, она допускала в различных жанрах — в том числе проповеднических — смешение стилей. Там же, где она (например, в рыцарском романе) приобретала строго сословный характер, причем ее сословные идеалы имели особо законченную форму, она тяготела к построению мира эстетической иллюзии и разработке «высокого стиля», исключавших обращение к обыденной действительности и жизни социальных низов. В новое время эти противоположные тенденции получили дальнейшее развитие — первая в литературе эпохи Возрождения; вторая — в эстетике французского классицизма с его строгой иерархией жанров и учением о трех стилях.

Анализируемые Ауэрбахом произведения относятся к разным литературным жанрам, и автор умеет тонко уловить и охарактеризовать специфику каждого из них. Ученый отчетливо сознает разноставность, историчность самого объема понятия литературы для различных эпох. Поэтому наряду с эпосом, романом, драмой, новеллой в книге уделено — для ранних периодов развития — значительное место историографии, проповеднической литературе, мемуарам. При этом автор показывает, что развитие отдельных литературных жанров не происходит изолированно, его внутренние закономерности могут быть поняты лишь в контексте общего историко-культурного и литературного развития эпохи. Одни и те же задачи воспроизведения и истолкования действительности, ее движущих сил, структуры общества и человеческого характера стоят перед произведениями разных жанров, решаются ими своеобразно и неравномерно. Отсюда нередкая постановка и блестящее решение античными историками, Августином, а позднее, в XVII веке, мемуаристами, в частности Сен-Симоном, таких сложных психологи-

ческих задач, которые не были доступны в то время поэзии или беллетристике.

Многие стилистические разборы и индивидуальные характеристики писателей в книге отличаются не только обилием в значительной мере новых для науки тонких и свежих наблюдений, но и выдающимися литературными достоинствами. В особенности это относится к анализу стиля Петрония, Аммиана Марцеллина, Григория Турского, «Песни о Роланде», рыцарского романа, новеллистического отрывка из сочинения позднесредневекового франко-бургундского хроникера XV века Антуана де Ла Саль, характеристикам Данте, Рабле, Монтеня, Сервантеса. Несколько менее удалась, с нашей точки зрения, Ауэрбаху глава о Шекспире: ей не хватает историко-философской широты и масштабности.

В VII главе, открывающейся разбором «Коварства и любви» Шиллера и посвященной немецкой классической литературе, Ауэрбах, исходя из позднейших исторических судеб немецкого народа, приходит к выводам, созвучным классическим суждениям Маркса и Энгельса. Высоко оценивая гуманизм немецкой классики, Ауэрбах видит слабую ее сторону в недостаточном внимании к конкретным политическим и общественным проблемам, поставленным в порядок дня Французской революцией и пореволюционной эпохой, в неумении динамически понять и изобразить современную общественную жизнь как «зерно становящихся и будущих форм». На опыте немецкого национального развития Ауэрбах приходит к выводу, что подлинный, глубокий реализм невозможен без обостренного внимания к конкретным общественно-политическим вопросам современности, умения видеть настоящее в исторической перспективе будущего, различать прогрессивные, революционные элементы современности и творчески опираться на них.

Новое понимание социальной жизни, родившееся после Французской революции и ставшее основой реализма литературы XIX века, Ауэрбах характеризует в главах о французских реалистах этой эпохи. Новаторство реалистического искусства XIX века Ауэрбах усматривает в том, что оно раскрыло взаимосвязь любых, в том числе вершинных, явлений человеческого бытия с «духовными и экономическими отношениями повседневной жизни». Исторические движения, «независимо от того, имеют ли они воинственный, дипломатический характер или же относятся к области внутреннего государственного устройства», являются отныне для реалистической литературы «обнаружением или конечным результатом глубины повседневной жизни». Благодаря этому любые характеры, выхваченные из гущи повседневности и рассматриваемые «в их обусловленности временными, историческими обстоятельствами», становятся у классиков реализма XIX—XX веков «предметом серьезного, проблематического и даже трагического изображения». Господствовавший на протяжении прошлых веков закон иерархической



оценки и разграничения в искусстве слова разных по высоте жизненных и стилистических пластов, поколебленный, но не преодоленный до конца романтиками, окончательно теряет свою силу.

Освещая эволюцию реализма и отдельные ее этапы, Ауэрбах показывает историческую закономерность того факта, что с середины XIX века важнейшей ключевой проблемой в литературе стала задача изображения повседневной жизни и настроений демократических слоев населения, труда и борьбы рабочего класса. На примере «Жерминаля» Золя ученый анализирует один из классических образцов реалистического романа, где получил отражение метод решения этой задачи писателем «раннесоциалистической» эпохи, ярко запечатлены характерные социально-исторические особенности последней.

Исходным моментом для заключительной главы исследования служит разбор отрывка из романа английской писательницы Вирджинии Вулф «Поездка к маяку» (1927). Привлекая для сопоставления творчество других западноевропейских писателей XX века — Гамсуна, Пруста, Джойса, — автор стремится охарактеризовать новые черты романа нашего века, те свойственные ему особенности изображения действительности, которые отличают его от романа XIX столетия. Как указывает Ауэрбах, хотя примеры, которыми он пользуется, взяты из литературы модернизма (о которой Ауэрбах попутно высказывает несколько критических замечаний), целью его была не характеристика модернистского типа романа, но анализ тех более общих отличительных черт искусства современного романа, которые свойственны также и многим образцам реалистического романа XX века, но выявлены в творчестве модернистов с особой полемической, нарочитой заостренностью. Пример такой заостренности — роман В. Вулф. Многие проблемы, поднимаемые Ауэрбахом в связи с анализом романа XX века (стереоскопизм изображения; сложное пересечение различных временных планов; отказ от целостной картины и концентрация внимания на отдельных разрезах действительности; ослабление фабульного напряжения и единства, рост внимания к простейшим, элементарным клеточкам повседневного бытия; ассоциативный метод сцепления мыслей и эпизодов), не новы для советского читателя — они широко обсуждались также и в нашей научной и критической литературе: в работах Д. Затонского, В. Днепрова, Т. Мотылевой, Б. Сучкова и других исследователей. Тем не менее наблюдения и суждения, содержащиеся в этой главе, не только сохраняют исторический интерес, но и представляют ценный материал для изучения поэтики модернистского и реалистического романа XX века.

Не владея русским языком, Ауэрбах вынужден был отказаться из-за этого в «Мимесисе» от анализа произведений русских классиков. Но, как свидетельствуют замечания, разбросанные в различных главах его труда, Гоголь, Толстой, Достоевский находились в поле зрения немецкого ученого, и их твор-

чество рассматривалось им как неотъемлемая составная часть истории европейской реалистической традиции. Свои общие выводы из размышлений над своеобразием русского реализма и его значением для литератур Запаदा автор попытался сформулировать в конце XIX главы. Не все в этих размышлениях будет равно убедительно для советского читателя. Особые черты русского реализма Ауэрбах связывает в первую очередь с поздним развитием в России буржуазных отношений. В силу этого в России, по его мнению, сохранилось вплоть до XIX века гораздо более сильное и глубокое чувство национальной общности, а не утраченное в прошлом христианско-гуманистическое представление о равенстве людей послужило в условиях новой, переходной эпохи для литературы благоприятной почвой при выработке нового, более широкого и сложного, антибуржуазного по своему характеру, гуманистически-демократического отношения к человеку. Поэтому, по мнению Ауэрбаха, способность серьезно воспринимать и изображать события повседневной жизни была свойственна русской литературе, в отличие от литератур Запада, с самого начала ее развития, а классицизм с его системой строгой иерархии «высокого» и «низкого» не имел в России прочной основы. К чертам, определившим своеобразие русского реализма XIX и начала XX века, Ауэрбах относит также глубину и силу, страстность и непосредственность переживания жизни, свойственную героям русских писателей. Они определили бескомпромиссность неприятия русской литературой западноевропейских буржуазных порядков. Слабой стороной взглядов немецкого ученого, отражившей отвлеченность и созерцательность его гуманизма, является то, что он не учитывает воздействия на русскую литературу русского освободительного движения и русской революции.

Несмотря на постоянно ощущаемый интерес Ауэрбаха к вопросам политической истории общества, признание огромной важности воздействия социального развития на развитие литературы, автор «Мимесиса» — не марксист, ему чужда точка зрения борьбы классов. Начав в молодости свой путь под влиянием идеалистического культурно-исторического направления в немецком литературоведении, Ауэрбах осознал многие его недостатки и пытался их преодолеть; все же определенные пережитки взглядов культурно-исторического направления ощущаются в его книге. Это особенно дает себя знать там, где автор несколько раз на протяжении своего изложения возвращается к вопросу о роли христианской традиции для литературы нового времени: абсолютизируя ее значение, Ауэрбах склонен односторонне подчеркивать гуманистические и демократические тенденции Евангелия и средневековой христианской литературы, отвлекаясь от мертвящих, губительных черт церковно-христианского аскетизма и догматизма.

Как подчеркивает подзаголовок книги, Ауэрбах ограничивается в «Мимесисе» только анализом европейской литературной

традиции. Выше уже говорилось, что это объясняется отчасти тем, что Ауэрбах по научной специальности — филолог-романист. Все же в «Мимесисе», бесспорно, дает себя знать влияние традиционного для буржуазной науки «европоцентризма». Думается, что привлечение — хотя бы в качестве сравнительного материала — литературы народов Востока вынудило бы Ауэрбаха внести в его концепцию истории реализма поправки и уточнения.

Другой недостаток книги Ауэрбаха — ее ретроспективность. Сосредоточивая свое внимание на способности литературы разных эпох отражать и объяснять мир, автор не ставит и не освещает вопроса о том, как эта способность помогала и помогает литературе участвовать в борьбе за его изменение. Излагая взгляд Ауэрбаха на немецкую литературу, мы отмечали, что обычной слабостью ее в прошлом он считает недостаточное умение видеть современность в перспективе будущего, улавливать свойственные настоящему революционные элементы. Но аналогичный упрек мы вправе обратить и к самому автору «Мимесиса». Характеризуя европейский реализм второй половины XIX века, Ауэрбах с уважением и симпатией говорит о борьбе «четвертого сословия» в «раннесоциалистическую эпоху». Но к тому времени, когда автор писал свою книгу, на Западе не только давно уже развивалась литература рабочего класса, имевшая свои прочные традиции; здесь также успела заявить о себе эстетика нового, социалистического реализма. Если, освещая трактовку действительности в литературе XVI и XVII веков, автор не нашел возможным ограничиться анализом одной художественной манеры и одного направления, то в тем большей степени этого требовала литература XX века с ее исторической сложностью, острой борьбой противоположных направлений и тенденций.

К высказанным возражениям общего, принципиального характера можно было бы легко прибавить и некоторые другие, частные. И все же достоинства его книги — и это особенно очевидно именно сейчас — неоспоримы. То, что автор выбрал в качестве главной нити исследования проблему отражения действительности в литературе; стремление построить характеристику литературы разных эпох, исходя из анализа специфики присущего им способа отражения и воспроизведения действительности; глубокий интерес и симпатия к реалистическому искусству слова; утверждение мысли о связи между развитием реализма и углублением понимания социальной жизни, ощущением литературой динамики общественно-исторического развития, ростом ее внимания к жизни, труду и борьбе низовых, демократических слоев населения, а со второй половины XIX века — к жизни и борьбе рабочего класса; признание исторически закономерного характера развития литературы и ее общественной обусловленности; большая эрудиция, тонкое чувство стиля; литературный талант — таковы бесспорные досто-

инства «Мимесиса». Созданная в полемике с фашистской фальсификацией истории культуры, книга Ауэрбаха и сегодня противостоит реакционным идеям буржуазного литературоведения. Одно уже признание Ауэрбахом существования внешней объективной действительности, которую отражает и воспроизводит литература, не раз навлекало на него со стороны буржуазных литературоведов, близких к модернистским кругам, обвинения в близости к марксизму. А постоянное критическое отношение Ауэрбаха к идее культурной элиты, признание им громадного значения для развития передовой литературы с середины XIX века идей социализма и освободительной борьбы «четвертого сословия» не случайно заставляло консервативных критиков из буржуазного лагеря не раз обвинять немецкого ученого в «социалистических» тенденциях.

Вопросы, стоящие в центре внимания Ауэрбаха, принадлежат к основным, наиболее фундаментальным вопросам эстетики и литературной науки. Как все вопросы такого рода, они не допускают данного раз навсегда, однозначного решения, требуют постоянного углубленного продумывания и пересмотра в свете каждого нового серьезного этапа развития общества, философии и историко-литературной науки. И мы должны быть благодарны автору за то, что он дает большой материал для творческого научного обсуждения и решения этих вопросов в нашей науке сегодняшнего дня.

*Г Фридендер*

# I

## Рубец на ноге Одиссея

Читавшие «Одиссею» хорошо помнят исподволь подготовленную волнующую сцену из девятнадцатой песни: старая служанка Еврикля узнает по рубцу на колене возвратившегося из странствий Одиссея — она была его кормилицей. Чужеземец снискал расположение Пенелопы; она велит (он хотел, чтобы это обязательно сделала старушка служанка) вымыть ему ноги — во всех древних историях это первейший долг гостеприимства, оказываемого усталому путнику. Еврикля приносит воду и, доливая в холодную горячей, с грустью говорит о пропавшем без вести господине, который, должно быть, ровесник гостю и, быть может, как и он, бродит, бесприютный, по чужим краям. При этом Еврикля замечает, что гость поразительно похож на Одиссея, а Одиссей вспоминает о рубце на ноге и отодвигается подальше в тень, чтобы скрыть его хотя бы от Пенелопы, отдалить еще нежелательное ему, но неизбежное уже узнавание. Едва старушка нащупала рубец, она в радостном испуге выпустила ногу — нога упала, и вода пролилась на пол через края таза; Еврикля вот-вот закричит от восторга, но тихими уговорами и угрозами Одиссей останавливает ее; Еврикля приходит в себя и сдерживает невольный порыв. Пенелопа же, внимание которой отвлечено от происходящего бдительной Афиной Палладой, ничего не заметила.

Все это предстает перед нами обрисованным точно и четко, поэт не спешит закончить рассказ. Обе женщины изъявляют свои чувства в обстоятельных, неторопливых речах; хотя это только чувства с примесью лишь немногих предельно общих рассуждений о человеческой судьбе, синтаксическая связь между частями ясна: ни одна черта, ни один момент не упущен. Более чем достаточно уделяется времени и места описанию утвари, движений, жестов, описанию размеренному, ни одного звена не упускающему из виду; даже в драматический момент узнавания читателя непременно извещают, что Одиссей старую служанку, чтобы помешать ей говорить, правой рукой хватывает

вает за горло, а другой рукой в это время притягивает к себе. Очерченные ясными линиями, в прозрачном и ровном свете стоят и движутся тут люди и вещи в пределах обозримого пространства; не менее ясны их мысли и чувства, полностью выражаемые в слове, размеренные даже в минуту волнения.

Пересказывая происходящее в этом эпизоде, я умолчал пока о содержании стихов, которые прерывают повествование как раз на середине. Этих стихов более семидесяти, тогда как сам эпизод занимает примерно сорок стихов до того, как прерваться, и сорок после. Рассказ перебивается на том самом месте, где служанка узнает рубец, — следовательно, в критический момент, и в отступлении говорится, откуда появился рубец, о несчастном случае во время охоты на вепря — это было в юности Одиссея, когда он гостил у своего деда Автоликона. А происшествие в свою очередь служит поводом для того, чтобы поведать читателю об Автоликоне, где он жил, о степени родства с ним Одиссея (очень точно), о характере его и — сколь пространно, столь увлекательно — рассказать, как повел себя Автоликон, когда родился Одиссей, его внук. За всем тем следует рассказ о приезде к нему Одиссея, уже взрослого юноши, — встреча, приветствия, праздничный пир, сон и пробуждение, выезд ранним утром на охоту, преследование зверя, схватка, рана, нанесенная Одиссеем вепрем, перевязывание раны, исцеление, возвращение в Итаку, расспросы озабоченных родителей, — и опять рассказ ведется так, что всякая вещь и всякое соединительное звено обретают совершенную законченность и ничто не остается в тени. И только теперь рассказчик возвращается в покои Пенелопы, и только теперь в испуге выпустила ногу Одиссея Евриклея, — еще до того, как рассказ был прерван, узнавшая знакомый ей рубец.

Мысль, которая у современного читателя напрашивается сама собой, — что здесь сознательное намерение усилить напряжение, интерес, — если и не совсем неправильна, то, во всяком случае, лишена решающего значения в объяснении гомеровского приема. Ибо элемент напряжения в гомеровских поэмах выражен слабо; в целом по своему стилю эти поэмы не стремятся держать читателя в постоянном напряжении. Ведь в таком случае средства, которыми достигается «напряжение», не должны расслаблять внимания слушателя, а именно это происходит у Гомера на каждом шагу, также и во взятом нами эпизоде. Рассказ об охоте, обстоятельный, изящно, тонко вылепленный, неторопливый, полный идиллических образов, всецело направлен на то, чтобы безраздельно приковать к себе внимание слушателя на все то время, пока он слушает, заставить его позабыть обо всем, что произошло только что при мытье ног. Ведь если вставка, замедляя действие, призвана усилить напряжение, она не должна заполнять собою момент настоящего полностью, иначе критическое мгновение, которого слушатель ждет с напряжением, ускользнет от сознания и внимание будет рассредоточено;



следовательно, кризис и напряжение должны постоянно сохраняться, должны все время осознаваться как находящиеся на заднем плане происходящего сейчас, в настоящую минуту. Но у Гомера, к этому мы еще вернемся, нет заднего плана, поэт не знает его. То, о чем повествует он в настоящую минуту, — это единственное настоящее; происходящее сейчас заполняет всю сцену действия, всецело заполняет сознание слушателя. Так и здесь. Юная Евриклея (ст. 401 слл.) кладет новорожденного Одиссея на колени к деду его Автоликону после торжественного пира — и дряхлая Евриклея, которая только что, за несколько стихов до этого, ощупывала ногу странника, уже исчезла со сцены, выпала из памяти слушателя.

Когда в конце апреля 1797 года Шиллер и Гёте обсуждали в своих письмах замедляющий элемент в гомеровских поэмах, — правда, не касаясь того эпизода, о котором говорим мы, — они прямо противопоставляли «замедление» «напряжению»; они, правда, не пользуются словом «напряжение», но определенно говорят о подразумеваемом под ним феномене, о приеме задержания действия, присущем именно эпосу, противопоставляя его методу трагедии (письма от 19, 21 и 22 апреля). Ретардирующий, задерживающий момент («забегание», «возвращение вспять») мне тоже представляется противоположным напряженному, нетерпеливому стремлению к цели, и Шиллер, без сомнения, справедливо утверждает, что Гомер описывает «нам лишь спокойное бытие и действие вещей согласно их природе»; цель Гомера заключена, по его словам, «уже в каждой точке его движения». Но Шиллер и Гёте возводят гомеровский метод в ранг закона для эпической поэзии вообще, и приведенные слова Шиллера должны, по их мнению, характеризовать любого эпического поэта в противоположность поэту трагическому. Однако и в древние и в новые времена существовали значительные эпические произведения, написанные без подобных «замедлений», но с полным «напряжением», они, можно сказать, «похищают» у нас душевную свободу, а это Шиллер считает свойством лишь трагического поэта. Кроме того, мне кажется недоказуемым и совсем невероятным, чтобы творец гомеровских поэм руководствовался эстетическими соображениями или хотя бы эстетическим чувством, подобным тому, какое предполагают Шиллер и Гёте. Правда, общий эффект соответствует их определению, и из гомеровских поэм действительно складывается понятие об эпосе, которое было у Шиллера, Гёте и вообще у всех писателей, испытывших на себе решающее влияние классической древности. Но причина появления этого «замедляющего» момента мне представляется иной, именно внутренняя потребность гомеровского стиля не оставлять в тени ничего из того, что хотя бы просто упоминается: все должно обрести пластическую форму. Отступление, содержащее рассказ о ране Одиссея, в принципе ничем не отличается от множества других мест: если герой впервые выступает

на сцене или называется новая вещь, утварь, предмет обихода, будь то даже в самом пылу сражения, Гомер немедленно описывает их внешний вид, рассказывает, откуда родом герой, кто и как изготовил вещь, если появляется бог, рассказывает, где он был до этого, что там делал и каким путем прибыл сюда. Даже эпитеты, как мне представляется, в конце концов тоже порождены этой поэтической потребностью — всякое явление должно быть представлено в ясном, конкретно-чувственном, наглядном облике. В нашем эпизоде упомянут рубец на ноге Одиссея, и гомеровское чувство не может смириться с тем, чтобы он просто выплыл из тьмы прошлого, ничуть не пронизанной светом; он выставляется на свет, а вместе с ним ландшафт юности героя. Совершенно то же самое в «Илиаде» — один корабль горит, и вот уже мирмидоняне готовы прийти на помощь, но есть еще время не только для великолепного сравнения их с волками, не только для описания боевого строя мирмидонян, а и для подробного рассказа о происхождении некоторых из их вождей (песнь XVI, ст. 155 слл.). Конечно, эстетический эффект применения подобного приема был, по-видимому, вскоре замечен, и тогда уже стали стремиться достигать его вполне сознательно, но в глубинном импульсе гомеровского стиля можно по праву предполагать и некоторую более существенную изначальность, — этот исходный импульс заставляет, изображая явления, придавать им наглядный, пластический облик, точно передавая все их пространственные и временные отношения. Не иначе обстоит дело и с душевными процессами, и в них не может быть ничего, что бы оставалось скрытым, не находило выражения в слове. Целиком и полностью, размеренно даже в минуту волнения, гомеровские герои изъясняют в слове мир своей души; и что они не произносят вслух, то выговаривают про себя, — и об этом узнает читатель. Много ужасного творится в гомеровских поэмах, но ничего не совершается в молчании: Полифем разговаривает с Одиссеем, Одиссей разговаривает с женихами, приступая к их избиению; пространно, до поединка и после поединка, беседуют Гектор и Ахилл, и нет таких речей, где бы страх или гнев упразднил орудие логического членения мысли или же привел их в полный беспорядок. И это последнее верно не только, когда мы говорим о речах героев, но и в том, что касается повествования в целом. Отдельные звенья происходящего самым явным образом соединены между собой; большое число всяких союзов, наречий и частиц, других синтаксических инструментов, ясно определенных в своем значении и очень тонко разграниченных, размежевывают людей, вещи, части повествования и одновременно соединяют их в непрерывный и ровно льющийся поток; и, подобно отдельным явлениям, в той же совершенной законченности, выступают на свет их связи и отношения, их всевозможные сочетания и переплетения — временные, пространственные, причинные, следственные, сравнительные, уступительные, противо-

поставительные, условные... Непрерывный, ритмически волнуемый поток явлений проходит перед глазами, и никогда не проскальзывает в нем ни наполовину освещенный или недостроенный образ, ни зияние, ни пропасть, ни взгляд в неизведанные глубины.

И движение это протекает перед нами на переднем плане, то есть оно всегда и до конца сейчас и здесь — во времени и в пространстве. Можно было бы подумать, что многочисленные вставки, где действие нередко забегает вперед или возвращается назад, создадут своего рода временную или пространственную перспективу повествования, но гомеровский стиль никогда не создает ощущения перспективы. Прием, посредством которого Гомер вводит свои отступления, позволяет отчетливо видеть, каким способом удастся избежать создания этого впечатления; прием этот — синтаксическое образование, прекрасно известное всякому читавшему Гомера; этот способ применен и в нашем случае, его можно обнаружить и в более коротких вставках. К слову «рубец» (ст. 393) сначала присоединяется определительное придаточное предложение («который некогда ему вепрь...»); это предложение разворачивается в весьма обширную синтаксическую конструкцию; внутрь ее неожиданно попадает новое главное предложение (ст. 396: «тем дарованьем его наградил»); это предложение потихоньку выпутывается из своего синтаксического окружения, и наконец в стихе 399 воцаряется совершенно новое содержание, синтаксически тоже не зависящее ни от чего предыдущего, и оно, это содержание, единовластно правит, утверждая реальность настоящего, вплоть до стиха 467, когда продолжается рассказ с том, что прежде было оборвано («Эту-то рану узнала старушка, ошупав руками ногу...»). Такие, как эта, длинные вставки, конечно, едва ли возможно ввести в единый синтаксический строй, но можно было бы, соответственно расположив материал, создавая временную перспективу, включить эпизод в основное повествование с его единым течением, — достаточно весь эпизод с рубцом представить как воспоминание Одиссея. В тот миг, когда служанка нащупала рубец, в памяти Одиссея всплыли бы картины прошлого; что может быть более легким — стоило только начать всю эту историю о рубце двумя стихами раньше, когда первый раз названо было слово «рубец». тем более что два других нужных для этого мотива — «Одиссей» и «воспоминание» — уже налицо. Гомеровскому стилю совершенно чужд такой метод перспективы, исходящий от субъекта. При этом методе создаются передний план и задний план, настоящее открыто назад, вглубь, в прошлое; но гомеровский стиль знает только передний план, только настоящее, равномерно освещенное и всегда одинаково объективное; именно поэтому отступление начинается двумя стихами позже, когда Евриклея уже нащупала рубец, — теперь уже нет возможности включить рассказ о рубце в единое повествование как своего рода перспективу, и так эта история

становится вполне самостоятельной и обретает полную наглядность настоящего.

Специфика гомеровского стиля станет еще более ясной, если противопоставить ему другой, тоже древний эпический текст, принадлежащий совершенно иному миру форм. Я попробую взять для примера рассказ о жертвоприношении Исаака, которому придана цельность редакцией так называемого элогиста. «...после сих происшествий Бог искушал Авраама, и сказал ему: «Авраам!» — Он сказал: «Вот я». Уже это начало вызывает наше недоумение, если мы занимаемся им после Гомера. Где пребывают собеседники? Этого не сказано. Но, конечно, читатель знает, что оба они не всегда находятся на одном и том же месте на земле, по крайней мере один из них, бог, должен был появиться откуда-то, внедриться в земное из каких-то своих высот или глубин. Откуда же он явился и где находится он, когда обращается к Аврааму? Об этом ничего не говорится. Бог не явился, как Зевс или Посейдон, от эфиопов, где наслаждался дымом жертвоприношений. Ни слова не сказано и о причине, которая побудила бога столь жестоко испытывать Авраама. Бог не обсуждал таких причин на собрании богов, как Зевс, произнося хорошо построенные речи, и что взвесил он в сердце своем, о том мы не узнаём; внезапно и загадочно врывается бог на сцену действия из каких-то своих высот или глубин и зовет: «Авраам!» Нам, конечно, тотчас же скажут, что все это объясняется тем особенным представлением, какое было у евреев о боге, — представление это нельзя сравнивать с греческим. Все это верно, но не служит опровержением. Ибо как объяснить тогда это иудейское представление о боге? Уже древний бог пустынь был лишен твердого обличья и места пребывания, он был одинок; и свое одинокое, без места и облика, существование он в конце концов не только утвердил в борьбе с другими, гораздо более наглядно-зримыми богами Передней Азии — оно со временем еще более резко выразилось и обострилось. Представление иудеев о боге — это не столько причина, почему у них было такое-то мировосприятие, сколько существенная сторона их взгляда на мир; именно так постигали и изображали они мир. Еще яснее это нам станет, если обратиться теперь к собеседнику бога, к Аврааму. Где находился Авраам во время разговора? Этого мы не узнаем. Авраам, правда, говорит: «Вот я», но еврейское слово значит только приблизительно следующее — «узри меня» или, как переводит Гункель, — «я слушаю»; во всяком случае, это слово не обозначает никакого места в реальном мире, места, где находится Авраам, а обозначает лишь отношение к призывшему его богу: я жду здесь твоего веления. Но где он фактически находится, то ли в Вирсавии, то ли еще где, в помещении или под открытым небом, об этом ни слова; и рассказчика это не интересует, и читатель этого не узнает, и чем занимался Авраам в минуту, когда его позвал бог, тоже остается неясным. Вспомним, чтобы

по-настоящему почувствовать всю разницу, как являлся Гермес к нимфе Калипсо — данное ему поручение, путешествие, прибытие, встреча посланца богов, заботы и занятия Калипсо — все это обстоятельнейшим образом изложено во множестве стихов. И даже в тех случаях, когда боги являются неожиданно и ненадолго, желая помочь своему любимцу или обмануть и погубить ненавистного им смертного, и в этих случаях их внешний облик, а, как правило, и способ их прибытия и исчезновения бываю точно обрисованы. А тут бог является, лишенный облика (и тем не менее «является»), является из неизведанного, и только голос его нам слышен, и голос этот произносит только имя — без определений и эпитетов, без описания человека, к которому обращаются с речами, без чего не обходится ни одно гомеровское обращение. И в Аврааме тоже нет ничего наглядно-конкретного, кроме слов, которыми он отвечает богу: «Хинне-ни» («Узри меня»), — ибо они подсказывают нам весьма выразительный жест, в котором и послушание и готовность, но только уж читатель сам должен картинно вообразить его себе. Значит, в обоих собеседниках одно только выступает конкретно и наглядно — эти короткие, отрывочные, никак не подготовленные и жестко сталкивающиеся между собой слова: можно сказать еще, что возникает представление о движении, выражающем рабскую преданность, все же остальное погружено во мрак. К этому остается прибавить, что оба собеседника располагаются не на одной плоскости; можно представить себе, что Авраам находится на переднем плане, можно вообразить себе его распластавшимся в прахе, или коленопреклоненным, или склонившимся с разведенными в сторону руками, или стоящим со взором, возведенным горé, — но бог-то не тут, не рядом с ним, не на переднем плане; слова и жесты Авраама направлены вовнутрь этой картины или ввысь, устремлены к неопределенному, к темному месту, которое, во всяком случае, не расположено на переднем плане, — и оттуда доносится до него голос бога.

После этого бог отдает повеление и начинается сам рассказ. Его знают все; он развертывается перед нами без отступлений и вставок, изложенный в немногочисленных простых предложениях, синтаксическая связь между которыми крайне скудна. Немыслимо, чтобы описывались здесь предметы обихода, местность, через которую пролегает путь, осел и рабы, сопровождающие караван, неммыслимо, чтобы с похвалою были обрисованы здесь вещи и случаи, по какому их приобрели, и порода, и родина их, и материал, и внешний вид, и польза, какая бывает от них; не терпит все это и никаких эпитетов, это просто рабы, ослы, дрова и нож — и ничего более, без всяких определений и уточнений, все вещи служат цели, какую предписал бог; а что они такое помимо этого, чем они были и чем будут — остается во мраке неизвестности. Люди проходят свой путь, ибо бог указал место, где должно свершиться жертвопри-

ношению; но о пути не сказано ничего, кроме того, что он продолжался три дня, да и об этом в загадочных выражениях. Авраам со своим караваном отправился в путь «рано утром» и, «встав пошел на место, о котором сказал ему Бог»; «на третий день» он «возвел очи свои» и издали увидел «то место». И это возведение очей вообще единственное движение и вообще то единственное, что говорится обо всем путешествии, и хотя это движение — когда Авраам поднял глаза — объясняется, видимо, тем, что указанное ему место расположено высоко на горе, оно, это движение, только усиливает своей исключительностью впечатление пустоты оставленной позади дороги; может представиться, что Авраам, до того как поднять глаза вверх, не смотрел ни налево, ни направо, что он подавил в себе и в своих спутниках все жизненные проявления; осталось одно — переступать ногами. Итак, его странствие — это безмолвные шаги через неопределенность, через предварительность, задержанное дыхание, процесс, лишенный настоящего и представляющий собой ничем не заполненную длительность, при всем том измеренную — «три дня»! — размещены между прошлым и предстоящим. Эти «три дня» вынуждают к символическому толкованию — такое толкование позднее они и получили. Начались эти три дня «рано утром». А в какое же время на третий день возвел очи горé Авраам? Когда увидел он «то место»? В тексте об этом ни слова. Конечно же, это не случилось поздно вечером, потому что, как видно, осталось еще время, чтобы взойти на гору и совершить жертвенный ритуал. Выходит, что и слова «рано утро» потребовались не для того, чтобы определить время, а ради их морального значения; они должны выразить все неотложное, строгое, точное в послушании Авраама, которого постигло столь ужасное несчастье. Горек ему вкус утренней свежести в день, когда, оседлав своего осла и позвав своих «отроков» и сына Исаака, он пустился в путь; но Авраам послушествоует велению и идет — на третий день он возводит очи свои горé и видит «место». Откуда он пришел, мы не знаем, но цель путешествия названа точно — это Иегова-ире в стране Мориа. Что это за Иегова-ире, до сих пор окончательно не установлено, тем более что слово «Мориа», вероятно, вставлено позднее вместо какого-то другого, — но в любом случае место было указано Аврааму, и в любом случае речь шла о культовом месте, которому должно было придать особую святость некогда совершившееся здесь жертвоприношение Авраама. Слова «рано утром» не годятся для определения временного начала, а слова «Иегова-ире в стране Мориа» — не годятся для определения пространственной границы путешествия; в том и другом случае не названа противоположная граница, ибо мы не знаем времени, когда Авраам возвел очи, и не знаем места, откуда он отправился в путь: Иегова-ире обретает свое значение не потому, что он — цель путешествия, не потому, что он расположен на географической карте среди других мест, но

место это значительно, поскольку избрано богом, особо связано с богом, определившим его для свершения жертвенного обряда, и потому его должно назвать.

В рассказе есть и третий персонаж — Исаак. Если бог, Авраам, слуги, осел, вещи просто называются и не получают каких-либо эпитетов и обозначений, то к имени Исаака есть грамматическое приложение: «Бог сказал: возьми сына твоего, единственного твоего, которого ты любишь, Исаака». Но слова эти отнюдь не служат определением, описанием Исаака, каков он вообще, безотносительно к своему отцу и вне рамок рассказа, и рассказ тут не отвлекается в сторону и не перебивается посторонним описанием, такое обозначение никак не характеризует Исаака и не указывает на его особенности: был ли он красивым или безобразным, умным или глупым, большим или маленьким, приятным или отталкивающим — об этом ничего не сообщается. И лишь то, что совершенно непременно должно быть известно здесь и сейчас, в ситуации рассказа, выступает из тьмы, — нужно дать понять, сколь ужасно было испытание Авраама и что сам бог сознавал это. На этом противопоставляемом нами эпизоду из «Одиссеи» примере видно, каково значение описательных эпитетов и отступлений в гомеровских поэмах; обращая внимание на всяческое прочее, иное, как бы абсолютное и потому не вполне охватываемое данной ситуацией существование описываемого предмета, они не дают читателю односторонне сосредоточиться на конфликте, происходящем в настоящую минуту, на кризисном моменте; даже в мгновение, когда совершаются ужаснейшие события, гомеровские эпитеты не допускают, чтобы восторжествовала над всем остальным тягостная напряженность конфликта. А здесь, когда Авраам готовится принести в жертву сына, все поглощено этим тягостным напряжением; того, что Шиллер считал доступным только трагическому поэту — способности отнимать у нас душевную свободу и направлять все силы нашей души (Шиллер говорил всю «деятельность» — *Tätigkeit*) в одну сторону и сосредоточивать их на одном предмете и действии, — достигает библейский рассказ, который, однако, естественно, считается рассказом эпическим.

Ту же противоположность мы обнаружим, если сравним употребление у Гомера и в Библии прямой речи. В библейском рассказе тоже говорят, но только речь служит тут не, как у Гомера, законченному выражению всего, что разумеет герой в своей душе, а прямо противоположной цели — указанию на подразумеваемый смысл, который притом так и остается невысказанным. Бог отдает свое повеление, и это прямая речь, но бог умалчивает о своих мотивах и целях; Авраам, выслушав повеление, умолкает и поступает так, как было ему приказано. Разговор между Авраамом и Исааком на пути к месту заклания прерывает их горестное молчание, но молчание от этого становится только тяжелее. Исаак с дровами и Авраам с огни-



вом и ножом «пошли оба вместе». Робко Исаак решается задать вопрос об агнце, и Авраам отвечает ему — как, известно всем. И тогда еще раз повторено: «И шли *далее* оба вместе». Все осталось невысказанным.

Итак, трудно представить себе большую стилистическую противоположность, чем между этими двумя текстами, хотя оба они — древние и эпические. В одном законченный и наглядный облик ровным светом освещенных, определенных во времени и пространстве, без зияний и пробелов соединенных между собой явлений, существующих на переднем плане: мысли и чувства высказаны; события совершаются неторопливо, с расстановкой, без большого напряжения. В другом — из явлений выхватывается только то, что важно для конечных целей действия, все остальное скрыто во мраке; подчеркиваются только решающие кульминационные моменты действия, все находящееся между ними лишено существенности; время и пространство оставлены без определения и нуждаются в особом истолковании; мысли и чувства не высказаны, их лишь подсказывают нам молчания и отрывочные слова; целое пребывает в величайшем напряжении, не знающем послаблений, все в совокупности обращено к одной-единственной цели, все гораздо более едино и цельно, но остается загадочным и темным задним планом. Это последнее выражение я хочу пояснить получше, чтобы оно не было неверно понято. В применении к гомеровскому стилю я говорил о переднем плане, потому что, сколько бы тут ни было забеганий вперед и скачков назад, все, что рассказывается сейчас, в данную минуту, производит впечатление настоящего, такого, что единственно только и происходит без всяких примесей и без перспективы. А текст элогиста показывает, что словом можно пользоваться в гораздо более широком и глубоком смысле. Оказывается, что и отдельное «лицо» может быть фигурой с «задним планом»: бог в Библии всегда таков, потому что его нельзя охватить в момент пребывания, как Зевса, только «нечто» от него, какая-то часть является, а он сам продолжается вглубь. И даже люди в библейских рассказах «темнее», чем гомеровские герои; у них больше глубины во времени, в судьбах и в сознании; хотя их обычно до конца занимает то или иное происходящее событие, но они никогда не предаются ему без остатка, так, чтобы забыть о том, что было с ними прежде и в других местах; их мысли и чувства многослойнее, запутаннее, переплетеннее. Поступки Авраама объясняются не только тем, что случается с ним в данный момент, и не только его характером (как поступки Ахилла — его дерзкой смелостью и гордостью, а Одиссея — хитростью и умным расчетом), но и его прошлым, прежней историей; он помнит и всегда сознает, что обещал ему бог и что из обещанного уже исполнилось, — и недра души его всколыхнулись возмущением отчаяния и надеждой; безмолвное послушание его многослойно и темно непроглядностью заднего плана, — в таком состоянии душевного конфлик-

та вообще не могут оказаться гомеровские герои, ибо судьба их однозначно утверждена, и они каждый день просыпаются с таким ощущением, будто сегодня первый день их жизни; чувства их бурны, но просты, и они сейчас же вырываются наружу. Но как темен характер Саула и Давида, как запутаны, как сложны человеческие взаимоотношения — Давида и Авессалома, Давида и Иоава! Трудно себе представить у Гомера такую темную непроглядность психологической ситуации, не столько высказанную, сколько намеченную в рассказе о гибели Авессалома и его эпилоге (у евреев «Вторая Книга Самуила,» 18 и 19). Здесь речь идет не только о непроглядной темноте и даже безднах души, а о заднем плане даже в чисто пространственном отношении. Ибо Давида нет на поле битвы, но излучение его воли и его чувств не перестает ощущаться и здесь, даже в душе Иоава, безоглядно действующего наперекор ему; в великолепной сцене с двумя вестниками эта темнота пространства и души получает полное свое выражение и тем не менее не высказывается в слове. Стоит вспомнить только, как сразу же перестает ощущаться Ахилл, лишь только он исчезает со сцены, когда, например, он отправляет сначала, чтобы разведать, что происходит, а затем в бой своего друга Патрокла. Но самое важное — это многосложность, многослойность любого человека. У Гомера ее едва ли встретишь, разве только когда герой сознательно колеблется между двумя возможностями поведения; вообще же многообразие душевной жизни сказывается у Гомера лишь во временной последовательности — в сцене аффектов. Иудейским же писателям удалось показать одновременно существующие слои сознания, накладывающиеся один на другой, и выразить разгорающийся между ними конфликт.

Хотя способность передачи конкретно чувственных явлений, культура языка и особенно синтаксиса в гомеровских поэмах находится на несравненно более высокой ступени развития, образ человека, каким рисуется он в этих поэмах, сравнительно прост; но таково и вообще отношение гомеровских поэм к жизненной реальности, которую они описывают. Радоваться чувственному бытию — для них все, и высшее их стремление — воссоздать это бытие наглядно. Среди сражений и разгула страстей, среди приключений и опасностей они рисуют нам охоту и пиры, дворцы и хижины пастухов, ристалища и стирку, так что мы наблюдаем героев в самой гуще жизни и, наблюдая, радуемся тому, как они пользуются и наслаждаются своим настоящим, сочным, полнокровным днем, действительностью, выраженной в нравах, ландшафтах, в каждодневных потребностях жизни. И они очаровывают нас и, словно лестью, добиваются нашего расположения, так что мы начинаем жить их жизнью, — пока мы читаем или слушаем эти поэмы, нам безразлично, знаем ли мы, что все это только сказание, что все это «выдуманно». Нередко в прошлом Гомера прищипывали, называя

«лжецом», но «ложь» ничуть не мешает воздействию его поэм: Гомеру не нужно настаивать на исторической правдивости своих рассказов, у его реального мира достаточно сил; он опутывает нас своими сетями, он вплетает нас в свою ткань, и большего ему не надо. В этой «действительности» мир, который существует сам по себе и в котором мы очутились силою волшебства, не содержит ничего иного — только этот самый мир; гомеровские поэмы ничего не скрывают от нас, в них не излагается никакое учение и нет никакого иного, тайного смысла. Можно анализировать Гомера, как пытались поступить мы, но нельзя его толковать. Позднейшие школы, во всем отыскивавшие аллегорический смысл, испытали свои приемы интерпретации и на Гомере, но все это ни к чему не привело. Гомер противится такому обращению с ним; толкования получаются нарочитыми и странными и не складываются в единое учение. Иногда у Гомера встречаются общие рассуждения — таков в нашем отрывке стих 360: «В несчастии люди стареются скоро», — но они лишь показывают нам, что поэт спокойно принимает человеческую жизнь во всем, не испытывает желаний копаться в ней и тем более не чувствует в себе страстного порыва, заставляющего или взбунтоваться против этого мира, или же покорствоваться ему в экстатическом самоотвержении.

Но все совершенно иначе в библейских рассказах. Стремление околдовывать нас чарами чувственной действительности им чуждо, и если в стихии реально-чувственного они и создают впечатление жизненной полноты, то лишь потому, что этические, религиозные, душевные процессы, на изображение которых направлено все внимание рассказчиков, воплощаются в чувственном материале жизни. Однако религиозные цели обуславливают абсолютные притязания этих рассказов на историческую истину. История Авраама и Исаака засвидетельствована ничуть не лучше, чем рассказ об Одиссее, Пенелопе и Евриклее; то и другое — легенда. Но библейский рассказчик, элогист, не мог не верить в истинность рассказа о жертвоприношении Авраама, — само существование в жизни священных иерархических порядков основывалось на истинности этого рассказа и других, подобных ему. Рассказчик должен был страстно верить в их истинность — или же он был, как вплоть до наших дней полагали некоторые критики просветительского толка, сознательным лжецом, не безобидным, как Гомер, который лгал, чтобы нравиться, а сознательным политическим обманщиком, лгавшим в силу определенных претензий на господство. Мне этот просветительский взгляд кажется психологически абсурдным, но, даже если принять его, все равно отношение рассказчика к правдивости передаваемой им истории остается в Библии гораздо более страстным и гораздо менее однозначным, чем у Гомера. Он должен был писать именно то, к чему его побудила вера в истинность предания, или же, с просветительской точки зрения, то, чего требовала его заинтересованность в том, какой следовало

быть истине,— в обоих случаях его свободной, изобретающей и живописующей фантазии были поставлены тесные пределы; деятельность автора ограничивалась обработкой предания,— так, чтобы оно и впредь сохраняло свою действенность. Он стремится, следовательно, воссоздать отнюдь не «действительность»,— если это иногда и удавалось, то было только средством, а не целью,— целью же была истина. И горе тому, кто не верил в эту истину! Можно сомневаться в исторической реальности Троянской войны и странствий Одиссея, однако при чтении поэм испытывать то самое воздействие, которого стремился добиться Гомер; но кто не верит в реальность жертвоприношения Авраама, не может воспользоваться этим рассказом для целей, ради которых рассказ был создан. И можно пойти даже дальше. Притязания Библии на истину не просто более настоятельны, это настоящая тирания, потому что все иные претензии на нее заведомо исключаются. Мир Священного писания не только претендует на историческое бытие,— Писание заявляет, что его мир — единственно истинный, единственно призванный господствовать над всем сущим. И любая иная сцена действия, любая другая традиция и любой другой жизненный порядок не вправе выступать самостоятельно, независимо от библейского мира, и есть обетование, божественная воля, что все они, иные порядки и вся история всех людей включатся в рамки этой библейской истории и склонятся перед нею. Рассказы Священного писания не рассчитаны, как гомеровские повести, на то, чтобы снискать наше расположение, не льстят нам, чтобы понравиться и покорить нас своим волшебством,— им нужно поработить нас, а если мы не согласны с такими притязаниями, то мы — мятежники. Не следует считать эти утверждения слишком категоричными, поскольку, мол, на мировое господство претендует не сказание в Писании, а религиозное учение. Ведь эти сказания никак не могут считаться просто рассказанной «действительностью», подобно гомеровской. В них — плоть учения и обетования, они, эти учение и обетование, до неразличимости слиты и сплавлены с библейскими историями, и именно отсюда берет начало непроницаемая мгла заднего плана — в рассказах есть второй, скрытый смысл. Темны, едва затронуты, скрыты в рассказе об Исааке не только вмешательство бога в начале и в конце, но и фактическая сторона и сама психология; именно отсюда такая жгучая потребность в истолковании, мысль, жадно копающаяся в темных глубинах скрытого. Вот важнейшие уроки, которые содержит этот рассказ: бог ужасно и жестоко искушает даже самого благочестивого человека; единственно, что возможно по отношению к богу,— безусловное послушание; но и данное богом обетование, если даже пути бога таковы, что способны вызвать в человеке лишь сомнение и отчаяние, твердо и нерушимо. Благодаря этим заключенным здесь урокам текст становится столь весомым, столь

нагруженным содержанием, в нем так много указаний и намеков на сущность бога, на должное поведение благочестивого мужа, что верующий вынужден все вновь и вновь погружаться в текст, стараясь в каждой его черточке открыть для себя озарение, спрятанное внутри его. И поскольку здесь и на самом деле много темного и неразвитого и верующий знает, что бог — бог сокровенный, его усилия, направленные на истолкование текста, находят все новую пищу. Содержащееся в рассказе учение и тяга к озарению неразрывно связаны с чувственным материалом, запечатленным в нем,— это не простая «действительность», а нечто большее; однако при этом всегда существует опасность потерять подлинную действительность, забыть о ней, что и произошло вследствие того, что толкование, приобретя преувеличенное значение, разложило и уничтожило в рассказе все ростки реального.

Итак, если библейский рассказ уже по своему содержанию нуждается в истолковании, то его притязания на господство еще больше усиливают эту потребность. Он стремится не заставить нас на несколько часов позабыть о нашей собственной действительности,— что происходит с нами при чтении Гомера, — а поработить нас: мы должны включить в мир сказания нашу действительность и нашу собственную жизнь, должны почувствовать себя кирпичиками всемирно-исторического здания, им возведенного. По мере того как наша жизнь все больше отделяется от мира библейских сказаний, это дается все труднее, и сохранять свои притязания на господство миру Библии удается, лишь расплачиваясь неизбежным приспособлением к новым условиям. Длительное время было относительно просто приспособляться, переустраиваясь внутренне, через толкование и переистолкование текста; еще в Средние века в Европе было возможно представлять библейские события как повседневные события жизни, происходящие на глазах у людей,— метод истолкования обеспечивал такую возможность. Но после того как жизненный уклад претерпел серьезные изменения и пробудившееся критическое сознание препятствует дальнейшему переосмыслению рассказанных историй, библейские притязания на господство оказываются под вопросом; метод истолкования отбрасывается как негодный, библейские истории превращаются в древние сказания, а заключенное в них учение, отделившись от рассказов, становится бесплотным образованием, которое или уже совершенно не касается сферы непосредственно-жизненного, или же улетучивается в область субъективной мечты и фантазии.

Поскольку библейская история притязала на господство, метод толкования с позиции иудейской традиции распространялся и на все прочие исторические сказания. Гомеровские поэмы передают определенный контекст события — ограниченный во времени и пространстве; до события, после события и наряду с ним, без всякого внутреннего противоречия и каких-либо затруднений, вполне возможно представить протекающие

независимо от него другие события с их особыми взаимосвязями и контекстом. А Ветхий завет, напротив того, излагает всемирную историю: начало истории — начало времени, сотворения мира, а конец истории совпадает с концом времени с исполнением обетования, ибо вместе с исполнением мир обретет свой конец. Все прочее, что происходит в мире, может быть представляемо лишь как звено в этом сцеплении начала и конца; все происходящее в мире, что вообще становится известным или тем более непосредственно затрагивает историю иудеев, должно быть размещено внутри этой взаимосвязи как составная часть божественного замысла; и поскольку такое включение возможно тоже лишь при условии, что весь вновь включаемый материал будет переосмыслен в нужном направлении, то потребность в соответственном толковании распространяется и на области, лежащие за пределами былых государств Иудеи и Израиля, на реальность ассирийской, вавилонской, персидской или римской истории; все переосмыляется во вполне определенном смысле, а переосмысление делается всеобщим методом постижения действительности; чуждый мир, впервые оказывающийся в пределах кругозора иудейской традиции, сам по себе решительно не подходит для определенных иудейской религией рамок, но он должен быть истолкован так, чтобы, несмотря ни на что, уместиться в ее пределах. И как правило, переосмысление нового оказывает обратное действие на саму рамку — ее приходится расширять и видоизменять; такая работа (весьма внушительная) была проделана в первые века христианства — деятельность апостола Павла и отцов церкви среди язычников привела к тому, что все иудейское предание в целом было переистолковано в цепочку аллегорических фигур-предзнаменований явления Христа,— в пределах божественного замысла спасения было указано и место Римской империи. Итак, если, с одной стороны, действительность Ветхого завета выступает как конечная и абсолютная истина и потому претендует на свое исключительное господство в мире, эти же самые претензии вынуждают ее, с другой стороны, постоянно подвергать все новому и новому толкованию и видоизменению свое собственное содержание; бесконечно, беспрестанно развиваясь и видоизменяясь, это содержание на протяжении тысячелетий живет в сознании европейца.

Притязания на всемирно-историческое значение и постоянно ощущаемое, сказывающееся в бесперывных конфликтах присутствие в них бога, единого, сокровенного и скрытого и все же выявляющего себя, который направляет всю всемирную историю, награждая и взыскивая, придают рассказам Ветхого завета совсем иную перспективу — совершенно немислимую у Гомера. Ветхий завет по своей композиции куда менее целен, чем поэмы Гомера, он составлен из разнородных кусков, и это гораздо заметнее бросается в глаза, но все без исключения куски входят в единую всемирно-историческую связь, и в этой связи содержится толкование всей мировой истории. И если встреча-

ются отдельные элементы, которые не столь легко подчиняются целому, толкование охватывает и их, и читатель постоянно ощущает всемирно-историческую перспективу в разрезе религиозной истории, которая наделяет каждый рассказ общим смыслом, общей целью. Насколько разрозненное, обособленное в своем расположении по горизонтали стоят эти рассказы, целые группы рассказов, по сравнению с «Илиадой» и «Одиссеей», настолько крепче их связь по вертикали,— объединяющая их все под одним знаком. У Гомера такой связи нет. В каждой значительной фигуре Ветхого завета, от Адама до пророков, воплощен момент этой вертикальной связи. Бог избрал и подготовил этих людей для своих целей, для воплощения своей сущности и воли,— и, однако, избранничество и готовность не совпадают; готовность создается постепенно и постоянно, историческим путем в течение всей земной жизни того, кого коснулось избрание. Как все это происходит, сколь ужасные испытания налагает на человека необходимость соответствовать избранию, видно по рассказу о жертвоприношении Авраама. Вот почему выдающиеся фигуры Ветхого завета намного богаче внутренним развитием, многим более нагружены историей своей жизни и настолько как индивидуальности яснее очерчены, чем гомеровские герои. Ахилл и Одиссей замечательно представлены, описаны прекрасно подобранными и специально образованными словами, эпитеты прочно прикреплены к ним, их чувства ясно, без утайки выражены в их действиях и словах, но развития они лишены, и все в их жизни однозначно определено, утверждено. Гомеровские герои столь мало представлены в развитии, в становлении, что изображаются обычно всегда в одном и том же возрасте, установленном заранее,— таковы Нестор, Агамемнон, Ахилл. Не заметно даже, чтобы развивался Одиссей, хотя разнообразие событий, происшедших за долгое время, предоставляло немало возможностей показать происходящие в нем изменения. Правда, Телемах за это время вырос, как всякий ребенок, неизбежно становящийся юношей, а в отступлении, в котором рассказано о ране и рубце на колене, в идиллических тонах показаны детские годы и ранняя юность Одиссея. Но Пенелопа за прошедшие двадцать лет едва ли в чем переменялась; физическое старение Одиссея затушевано тем, что Афина, вмешиваясь в происходящее, превращает его то в старика, то в юношу, как требует ситуация. А на что-либо помимо телесных изменений и тем более нет ни малейшего намека, и в принципе, вернувшись из своих странствий, Одиссей все тот же, что покинул Итаку двумя десятилетиями раньше. Но какая судьба, какой путь у Иакова, от юноши, хитростью вынудившего отца благословить его, до Иакова-старика, любимого сына которого разорвали дикие звери, от Давида-арфиста, преследуемого любовью и ненавистью своего господина, до старого царя, вокруг которого бушуют страсти и интриги и которого согревает в его постели Ависага Сунамитянка, не узнанная им! Образ старика, прежняя

жизнь которого нам известна, сильнее врезается в нашу память, старик интереснее юноши, ибо лишь в богатой событиями и переменами жизни люди приобретают отличающие их друг от друга свойства и своеобразие; эту личную историю человека Ветхий завет представляет как становление готовности человека, избранного богом для выполнения назначенной ему роли. Иной раз, сгибаясь под тяжестью своей осуществленной сущности, обветшавшие, такие люди обнаруживают печать индивидуальности, совершенно недоступной гомеровским героям. Героя Гомера может изменить, причем лишь внешне, только время, и эти изменения остаются почти незаметными, тогда как герои Ветхого завета в любую минуту могут ожидать, что тяжелая десница бога опустится на них, ибо бог не только создал и избрал их, но и неотступно пересоздает их, он гнет их, подчиняя своей воле и, не разрушая самого существа, извлекает из них такие формы, каких ничем не предвещала их юность. Возражения, что жизнеописание в Ветхом завете нередко возникали путем сращения разных легендарных персонажей, не служат опровержением, ведь сращение — один из факторов образования текста, истории его возникновения. И насколько же шире, чем у гомеровских героев, размах маятника их судьбы! Они — носители божественной воли, однако они не непогрешимы, они подвержены несчастью и унижению, — и в несчастье, в унижении открывается в делах их и речах величие бога. Едва ли есть среди них хоть один, кто бы не испытал, подобно Адаму, глубочайшего унижения, а также хоть один, не удостоенный личного общения с богом, лично вдохновившим его. Унижение и возвышение здесь глубже и выше, чем у Гомера, они неразделимы. Одиссей-нищий — просто переодет, а Адам действительно отринут богом, Иаков — действительно беглец, Иосиф сидит в настоящей яме, он — раб, которого покупают и продают. Но зато величие их, возвышенных из бездны унижения, уже почти нечеловеческое, в нем отражение величия бога. Нельзя не почувствовать, как тесно связана широта колебаний маятника с насыщенностью индивидуальной истории, — именно внешние ситуации, когда мы сверх меры одиноки, сверх меры отчаялись или сверх меры счастливы и вознесены, — именно внешние ситуации, пережитые ими, даруют им печать личности, свидетельствующую о долгом становлении, полнокровном развитии. И этот момент развития очень часто, почти всегда, придает ветхозаветным рассказам исторический характер, даже в тех случаях, когда предание носит чисто сказочный характер.

У Гомера материал и сюжет всецело остаются в кругу мифологического сказания, а материал Ветхого завета по мере развития все больше приближается к истории; в рассказах о Давиде историческое повествование уже преобладает. И здесь остается много сказочного, таков, например, рассказ о Давиде и Голиафе, но многое, причем наиболее существенное, рассказчик пережил сам или знает из непосредственных свидетельств.



Всякий мало-мальски опытный читатель обычно без труда обнаруживает различие между сказанием и историей. Если отделить внутри исторического повествования истину от лжи, от фальсификации и одностороннего освещения событий довольно трудно без тщательной историко-филологической подготовки, то вообще отличить чудесное сказание от истории довольно легко. Они различаются по своей структуре. Даже если сказание не сразу выдает себя элементами чудесного, повторами, беззаботным обращением со временем и пространством и т. д., оно все равно быстро распознается по самому строю. Действие легенды протекает гладко. Все, что противоречит развитию, мешаает и вызывает трение, все лишнее, второстепенное, нерешительное, неустановившееся, колеблющееся, все, что замутняет ясность действия и простую логику действующих лиц, обычно оказывается стертым. История, которую мы пережили сами или о которой узнаем от ее участников, протекает несравненно менее последовательно, противоречивее, запутаннее. Лишь когда история уже привела к определенным результатам, мы, с учетом их, можем так или иначе упорядочить явления, но сколько раз еще нам покажется сомнительным этот наведенный нами порядок, как часто будем мы задаваться вопросом, не сбили ли нас известные нам итоги исторического развития на путь слишком легкого обращения со всем реально происходившим! Сказание упорядочивает свой материал решительно и однозначно, оно смело вырывает его из общего контекста, так что этот контекст уже не может ничего запутать и смешать, легенда знает людей однозначно определенных, движимых немногими простыми мотивами,— ничто не нарушает цельности их мыслей и чувств. В легендарном жизнеописании мученика фанатическому упорству жертвы противостоит фанатическое упорство палача,— и легенде решительно противопоставлена сложная, действительно историческая ситуация, как та, в которой находился «преследователь» христиан Плиний, что нашло отражение в его известном письме Траяну. А ведь это еще сравнительно простой случай! А что сказать об истории, свидетелями которой становимся мы сами; кто захочет определить и оценить поведение отдельных лиц и целых групп людей во время прихода к власти нацистов в Германии, позицию народов и государств перед войной и сейчас (1942 год), во время войны, тот не сможет не почувствовать, как трудно излагать исторические события, как мало годятся они для легенды. История включает в себя множество противоречивых мотивов в душе каждого индивидуума, колебания, неуверенные, двусмысленные действия групп людей; лишь изредка (как, например, теперь, в связи с войной) складывается более или менее определенная ситуация, относительно легко поддающаяся описанию, да и то она в глубине своей расчленена, и, можно сказать, однозначность ее весьма неустойчива. Мотивы участвующих сторон столь разнообразны, что пропагандистские лозунги возникают как следствие грубейшего упро-

щения, и друг и враг нередко используют один и тот же лозунг. Писать историю так трудно, что многие историки вынуждены идти на уступки легенде, применяя ее поэтическую технику.

Ясно, что значительная часть «Книг Самуила» содержит историю, а не легенду. В эпизоде мятежа Авессалома или в сценах из последних дней жизни Давида мотивы действий участников событий и сами события в целом столь противоречивы и показаны столь конкретно, что усомниться в подлинной историчности повествования невозможно. Другой вопрос — насколько тенденциозно излагаются события — сейчас нас не интересует. Во всяком случае, здесь легенда начинает переходить в историческое повествование, историческое повествование начинает пробивать себе дорогу, тогда как в гомеровских поэмах оно вовсе отсутствует. Нередко более древние сказания обрабатывали те же самые люди, которые создавали и исторические части «Книг Самуила», и присущее им религиозное понимание роли человека в истории — о чем мы говорили выше — отнюдь не побуждало их упрощать историю в духе легенды; следовательно, не приходится удивляться тому, что и в легендах Ветхого завета ощущается все та же структура исторического повествования. Конечно, не потому, что предание было здесь подвергнуто научной критике с целью выяснения его истинности, но поскольку в мире ветхозаветных сказаний отнюдь не безраздельно господствует свойственная легенде тенденция к сглаживанию событий, к их гармоническому выравниванию, к упрощению мотивов и статическому изображению раз и навсегда установившихся характеров, без колебаний, без конфликтов и внутреннего развития. Авраам, Иаков и даже Моисей кажутся фигурами более конкретными, близкими к нам и историчными по сравнению с гомеровскими героями не потому, что они более наглядно изображены, — верно как раз противоположное, — а потому, что в их изображении не стерто путаное, противоречивое, трудное многообразие внешних и внутренних событий мира и души, все то, что характерно для настоящей истории. Это связано прежде всего с иудейским пониманием человека, а также, по-видимому, с тем, что редактировали библейские книги не сказители, а историки, чье представление о человеческой жизни сложилось под влиянием исторического материала. При этом ясно видно, что единое вертикально-религиозное строение мира воспрепятствовало сознательному размежеванию литературных жанров. Все жанры включены в один и тот же универсальный порядок, и для того, что никак не может быть включено в этот порядок, хотя бы путем соответствующего истолкования, вообще нет места в системе. Нас интересует здесь прежде всего то, что распознала лишь позднейшая научная критика, — как в рассказах о Давиде легенда незаметно переходит в историческое повествование, с какой страстностью, далее, поднимается еще в легенде проблема упорядочения и истолкования человеческой истории, что позднее взрывает рамки исторического

повествования изнутри, перерастает и затмевает историю в книгах пророков; итак Ветхий завет, поскольку вообще он занимается историей людей, включает в себя все три сферы — легенду, историческое повествование и теологию истории, в которой история получает свое истолкование.

Изложенными здесь обстоятельствами объясняется и большая ограниченность, статичность греческого текста также и в том, что касается действующих лиц и их политической активности. В сцене узнавания, послужившей для нас исходным моментом, кроме Одиссея и Пенелопы, выступает еще служанка Еврикля, рабыня, которую купил некогда отец Одиссея Лаэрт. Как и свинопас Евмей, она всю жизнь прожила в семействе Лаэртидов; как и Евмей, она срослась с судьбой этого рода, любит его, разделяет его чувства и интересы. Своей жизни и своих чувств у нее нет — только жизнь и чувства ее хозяев. У Евмея, в памяти которого сохранилось еще, что он родился свободным и даже в благородной семье (его похитили ребенком), тоже нет своей жизни, он не только практической, но даже в мыслях целиком и полностью связан с жизнью своих господ. Причем Евмей и Еврикля — единственные не принадлежащие к господскому слою персонажи, которые оживают в поэмах Гомера. Это позволяет нам увидеть, что жизнь в гомеровских поэмах протекает исключительно в господствующем слое общества, — если кто-либо вне его и живет, то лишь служа ему. А сам господствующий слой еще настолько патриархален и столь хорошо знает самые обыденные занятия практической жизни, что порой забываешь обо всем сословном в его существовании. Но тем не менее несомненно, что это своего рода феодальная аристократия: мужчины проводят жизнь в сражениях, охоте, пирах и обсуждая торговые сделки, в то время как женщины дома присматривают за служанками. В социальном отношении мир этот совершенно неподвижен; борьба разворачивается лишь между различными группами внутри самого господствующего слоя; снизу сюда не проникает никаких веяний. Даже если на события второй песни «Илиады», заканчивающиеся эпизодом с Терситом, смотреть как на народное движение, — а я сомневаюсь, что это в социологическом смысле оправдано, поскольку речь идет о воинах, допущенных в совет, то есть принадлежащих к господствующему классу, пусть и незнатных, — то события эти только доказывают, что собравшаяся толпа лишена самостоятельности и не способна проявить собственной инициативы. В Ветхом завете, в рассказах о праотцах, такое же патриархальное устройство жизни, но социальная картина более изменчива, поскольку говорится о вождях племен кочевых и полукочевых; никакого классового расслоения здесь не ощущается. А когда на сцену выступает народ, начиная с исхода из Египта, то он всегда заметен в своем движении, в нем нередко происходит брожение, — народ, отдельные его группы, его представители выделяются, постоянно вмешиваются в события;

истоки пророчеств, по-видимому, заключены именно в этой неукротимой политически-религиозной, спонтанной деятельности народа. Складывается впечатление, что глубинные движения народа в Израиле и Иудее были совершенно иного рода, чем-то гораздо более стихийно-элементарным даже по сравнению с теми, что мы видим в поздних демократических государствах античности.

С более глубоким историзмом и социальной подвижностью в ветхозаветных текстах связано еще одно важное их отличие от гомеровских поэм: из них вытекает совершенно иное понятие о высоком стиле и о возвышенном. Верно, Гомер не боится вводить в возвышенно-трагическое повествование реалистические элементы повседневности, чуждаться обыденного несвойственно его стилю, несовместимо с ним: во взятом нами эпизоде с рубцом идиллически мирная сцена мытья ног вплетена в значительное, обширное, возвышенное повествование о возвращении героя на родину. Гомер еще очень далек от теории размежевания стилей, которая позднее утвердилась почти повсюду, по которой реалистическое живописание повседневности несовместимо с возвышенным настроением и уместно лишь в сфере комического или же, при особо тщательной стилизации, в идиллии. И все же Гомер к этому ближе, чем Ветхий завет. Ибо все великое и возвышенное в гомеровских поэмах совершается, в этом нельзя усомниться, почти исключительно с представителями господствующего слоя, героически возвышенные образы отличаются у Гомера несравненно большей цельностью, чем ветхозаветные фигуры, которые могут пасть гораздо ниже,— достаточно назвать Адама, Ноя, Давида, Иова, и, наконец, реализм обыденной жизни, изображение повседневного всегда остается в плоскости мирно идиллического, тогда как в ветхозаветных рассказах возвышенное, трагическое и проблемное с самого начала заявляет о себе именно во всем обыденном, в домашнем кругу; в гомеровском стиле невозможно передать события, происходившие между Каином и Авелем, Ноем и его сыновьями, между Авраамом, Саррой и Ревеккой, Иаковом и Исавом и так далее. Это вытекает уже из совершенно иного типа конфликтов. В ветхозаветных рассказах люди заняты домашними делами, работают в поле, пасут скот, однако спокойное течение повседневных дел беспрестанно подрывают изнутри ревнивые мысли об избранничестве, о благословении,— возникают конфликты, которые были бы просто непонятны гомеровским героям. Героям Гомера, чтобы разыгралась вражда и разгорелся конфликт, всегда нужно реальное, прочное, ясно выразимое основание,— ссора выливается у них в поединок, находит выход в бою, сражении, а ревность ветхозаветных героев тлеет в душе, ведение хозяйства и духовная жизнь не расходятся между собой, отеческое благословение совпадает с благословением бога,— и все это ведет к тому, что повседневная жизнь насквозь пропитывается

горючим веществом конфликта и нередко бывает отравлена им. Возвышенное проявление бога столь глубоко заходит в повседневное, что обе сферы — возвышенное и обыденное — не только не различаются фактически, но между ними нельзя провести различия и в принципе.

Мы сопоставили два текста и затем сопоставили два воплощенных в них стили, чтобы получить исходный пункт для попытки исследовать изображение действительности в европейской культуре. Эти стили противоположны и представляют собой два основных типа. Один — описание, придающее вещам законченность и наглядность, свет, равномерно распределяющийся на всем, связь всего без зияний и пробелов, свободное течение речи, действие, полностью происходящее на переднем плане, однозначная ясность, ограниченная в сферах исторически развивающегося и человеческого проблемного. Второй — выделение одних и затемнение других частей, отрывочность, воздействие невысказанного, введение заднего плана, многозначность и необходимость истолкования, претензии на всемирно-историческое значение, разработка представления об историческом становлении и углубление проблемных аспектов.

Гомеровский реализм, конечно, не следует отождествлять с реализмом классической древности вообще, размежевание стилей, происшедшее позднее, не допускало в сфере возвышенного столь неторопливого и законченного описания повседневных вещей; в трагедии для этого вообще не было места; кроме того, греческая культура вскоре столкнулась с феноменами исторического становления, с многосложностью человеческой проблематики и стала своими средствами разбираться в этих вопросах; в реализме римской литературы к этому прибавились новые, своеобразные способы постижения действительности. Мы рассмотрим эти изменения при подходе к изображению действительности, происшедшие в более поздние античные времена, там, где то будет нам необходимо; в целом же, несмотря на все перемены, основные тенденции гомеровского стиля, которые мы пытались здесь выявить, не утратили своего действительного значения и не лишились определяющего влияния вплоть до самой поздней античности.

Поскольку оба стиля — гомеровский и Ветхого завета — служат исходными пунктами для наших опытов, мы рассматривали их в сложившемся виде — как они предстают в готовых текстах; мы отвлеклись от всего связанного с их истоками и потому оставили в стороне вопрос, было ли их своеобразие изначальным или же оно объясняется в целом или в частностях посторонними воздействиями, и какими именно. В рамках нашего исследования нет необходимости решать этот вопрос; в том виде, в каком эти два стиля сложились еще в весьма раннюю эпоху, они оказали основополагающее воздействие на изображение действительности в европейских литературах.

## II

### Фортуната

«Non potui amplius quicquam gustare, sed conversus ad eum, ut quam plurima exciperem, longe accersere fabulas coepi sciscitarique, quae esset mulier illa, quae huc atque illuc discurreret. Uxor, inquit, Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur. Et modo, modo quid fuit? Ignoscet mihi genius tuus, noluisse de manu illius panem accipere. Nunc, nec quid nec quare, in caelum abiit et Trimalchionis topanta est. Ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credit. Ipse nescit quid habeat, adeo saplutus est; sed haec lupatria providet omnia et ubi non putes. Est sicca, sobria, bonorum consiliorum, est tamen malae linguae, pica pulvinaris. Quem amat, amat; quem non amat, non amat. Ipse Trimalchio fundos habet qua milvi volant, nummorum nummos. Argentum in ostiarii illius cella plus iacet quam quisquam in fortunis habet. Familia vero babaе babaе, non mehercules puto decumam partem esse quae dominum suum noverit. Ad summam, quemvis ex istis babaecalis in rutae folium coniciet. Nec est quod putes illum quicquam emere. Omnia domi nascuntur: lana, credrae, piper, lacte gallinaceum si quaesieris, invenies. Ad summam, parum illi bona lana nascebatur; arietes a Tarento emit, et eos culavit in gregem... Vides tot culcitrae: nulla non aut cochyliatum aut coccineum tomentum habet. Tanta est animi beatitudo. Reliquos autem collibertos eius cave contemnas; valde succossi sunt. Vides illum qui in imo imus recumbit; hodie sua octingenta possidet. De nihilo crevit. Modo solebat collo suo ligna portare. Sed quomodo dicunt—ego nihil scio, sed audivi—quom Incuboni pilleum rapuisset, thesaurum invenit. Ego nemini invideo, si quid deus dedit. Est tamen subalapo et non vult sibi male. Itaque proxime casam hoc titulo proscripsit: C. Pompeius Diogenes ex Calendis Iuliis cenaculum locat; ipse enim domum emit. Quid ille qui libertini loco iacet, quam bene se habuit! Non impropero illi. Sestertium suum vidit decies, sed male vacillavit. Non puto illum capillos liberos habere...»

Мы берем отрывок из романа Петрония, от которого полностью сохранился лишь один эпизод — пир у богатого вольно-

отпущенника Трималхиона. Это глава 37 и часть главы 38. Рассказчик, Энколпий, спрашивает у соседа по столу, кто та женщина, что бегаёт взад и вперед по пиршественному залу:

«Жена Трималхиона,— ответил сосед,— по имени Фортуната. Мерами деньги считает. А недавно кем была? С позволения сказать, ты бы из ее рук куска хлеба не принял. А теперь ни с того ни с сего вознесена до небес. Всё и вся у Трималхиона! Скажи она ему в самый полдень, что сейчас ночь,— поверит! Сам он толком не знает, сколько чего у него имеется,— до того он богат. А эта волчица все насквозь видит, где и не ждешь. В еде и питье умеренна, по совет таровата — золото, не женщина, только зла на язык: настоящая сорока на перине. Кого полюбит — так полюбит, кого невзлюбит — так уж невзлюбит! Земли у Трималхиона — коршуну не облететь, деньгам — счету нет, здесь в каморке привратника больше валяется серебра, чем у иного за душой есть. А рабов-то, рабов-то, ой-ой-ой сколько! Честное слово, пожалуй, и десятая часть не знает хозяина в лицо. Словом, он любого из здешних балбесов в рутовый лист свернет... И думать не моги, чтобы он что-нибудь покупал на стороне: шерсть, померанцы, перец — все дома растет; птичьего молока захочется — и то найдешь. Показалось ему, что домашняя шерсть недостаточно хороша, так он в Таренте баранов купил и пустил их в стадо... Видишь, сколько подушек? Все до единой набиты пурпурной или багряной шерстью. Вот какое ему счастье выпало! Душа не нарадуется. Но и его товарищей-вольноотпущенников остерегись презирать. И они не без сока. Видишь вон того, что возлежит на нижнем ложе последним? Теперь у него восемьсот тысяч сестерциев, а ведь начинал с пустого места: недавно еще бревна на спине таскал. Но говорят,— не знаю правду ли, а только слышал,— что он стащил у Инкубона шапку и нашел клад. Я-то никогда не завидую, если кому что бог пошлет. Но у него еще щека горит, потому и хочется ему разгуляться. Недавно он вывесил такое объявление: *Г Помпей Диоген сдает квартиру в июльские календы по случаю покупки собственного дома.* А тот, что возлежит на месте вольноотпущенников? Как здорово пожил! Я его не осуждаю. У него уже маячил перед глазами собственный миллион,— но свихнулся бедняга. Не знаю, есть ли у него на голове хоть единый волос, свободный от долгов!..»

Рассказ продолжается в том же духе, ответ весьма пространный. Не только о женщине, о которой осведомился Энколпий, рассказали ему, но и о хозяине и о некоторых гостях. Кроме того, ответ показывает и самого говорящего,— его язык и мера оценки, с которой он подходит ко всему, о чем говорит, дают о нем ясное представление. Речь его — примитивный, не очень внятный жаргон необразованного городского дельца, она напичкана стереотипными выражениями (*nummos modio metitur, ignoscet mihi genius tuus, noluisse de manu illius panem accipe-*

ge, in caelum abiit, topanta est, ad summam— можно было бы выписать почти все); слова произносятся с интонацией, выражающей сильные, но тривиальные чувства. Это человек явно сангвинического темперамента: удивляется, восхищается, пожимает плечами, настойчиво заверяет собеседника, принимает важный вид,— короче говоря, *tam dulces fabulae*— столь сладкие басни, как их вскоре назвали, оказываются тем, чем они были на самом деле — дешевой болтовней, хотя частично и отражающей действительность; эти речи с головой выдают человека, который их произносит, и он превосходно вписывается в среду, им же самим обрисованную. Таковы и все его оценки. Ибо, само собою разумеется, в основе всего, что он говорит, лежит убеждение, что богатство — высшее благо. Чем богаче, тем лучше (*tanta est animi beatitudo* — «такое блаженство души»); все жизненные блага — не что иное, как обилие товаров наилучшего качества и самое обыденное, даже пошлое пользование ими; поэтому естественно, что каждый человек во всех своих поступках руководствуется исключительно материальной выгодой. Сам рассказчик наверняка человек маленький или, скажем, так — средней руки, искренне восхищается настоящими богачами. Итак, этот добряк не только описывает Фортунату, Трималхиона и их гостей, но, сам того не ведая, характеризует и себя самого. Правда, подход к вещам у него, в этом мы убедились, односторонний, и речь его скорее эмоциональна и основывается на ассоциациях, а не строится логически, однако рассказывает он обо всем подробно и весьма выразительно,— он говорит о вещах, относящихся к делу, и душа его — далеко не потемки. Он выбалтывает все до конца, ничего не оставляет невысказанным; люди и предметы, о которых он заговаривает, освещены у него, как у Гомера, ровным светом, он не спешит и всему придает законченность; сказанное им однозначно, и нет ничего темного, скрытого, ничего такого, что оставалось бы на заднем плане, не получив своего выражения в слове.

Конечно, есть и существенные отличия от Гомера. Во-первых, композиция исключительно субъективна. Ведь предстает перед нами в рассказе не среда, в которой вращается Трималхион, не объективная действительность, а субъективный образ, сложившийся в голове одного из пирующих, который принадлежит к тому же кругу, что и вся компания. Петроний не говорит: дело обстоит так-то и так-то, — некое *я*, не тождественное ни с автором, ни с вымышленным рассказчиком Энколпием, словно прожектором освещает у него собравшуюся в триклинии компанию, — в высшей степени искусный прием создания перспективы, нечто вроде двойного зеркального отражения, случай в античной литературе, не берусь утверждать, что единственный, но, во всяком случае, очень редкий. Внешняя форма использования этого приема, конечно, не нова, ибо, разумеется, в античной литературе люди часто говорят о своих впечатлениях и переживаниях. Но это или, — как в рассказах Одиссея феакам и Энея



Дидоне,— форма подачи материала, вполне объективное повествование, или излагаемая тем или иным персонажем точка зрения на людей и события, которые как-то затронули, задели его, и в таком случае субъективное неизбежно, даже совершенно естественно. Но у Петрония субъективное выражено чрезвычайно резко и еще подчеркнуто индивидуальной окраской речи,— это одна сторона; с другой же стороны, Петроний стремится объективно изобразить пирующую компанию, включая самого говорящего,— дать объективную картину через субъективную перспективу. Применяя этот прием, Петроний придает изображаемой им иллюзорной жизни большую конкретность; сотрапезник описывает пирующее общество, но он и сам принадлежит к нему, благодаря этому точка наблюдения оказывается внутри картины и она обретает глубину, кажется, что свет исходит из некоего места на самой картине, освещая все изображение. Современные писатели, например Пруст, поступают точно так же, но только последовательнее и на материале трагическом и проблемном — об этом мы еще будем говорить. Следовательно, Петроний обнаруживает большое искусство; если у него не было предшественников, то он просто гениален — пирующая компания измерена ее же собственной мерой, а мера эта, будучи только выражена, определяет саму себя, вся подлость нуворисшей ярко видна уже благодаря тому, что *так* говорят о них за их же столом. Конечно, элементы такой техники встречаются и еще в сатирической литературе античности,— но я не знаю другого примера, где она была бы применена столь последовательно и продуманно.

Другое существенное отличие от гомеровского метода состоит в следующем. Соседу важно подчеркнуть в своем описании, что эти люди раньше были одними, а теперь стали совсем другими. «*Et modo, modo quid fuit?*» («А недавно кем была?») — говорит он о Фортунате; «*De nihilo crevit... quam bene se habuit*» («начинал с пустого места... как здорово пожил») — о двух пирующих богачах. Мы видели, что Гомер любит рассказывать о происхождении, о рождении героев, об их прежней жизни. Однако его рассказы совсем иные. Он не вводит нас в область становящегося, меняющегося, напротив, — он подводит нас к твердой точке отсчета. Слушатель-грек, прекрасно разбирающийся в мифологии и легендарной генеалогии, должен у него знать род и племя героев, о которых говорит поэт, и сам включить их в целое,— точно так же в наши дни в замкнутых кругах аристократии и родового бюргерства определяют место нового лица, получая сведения о его семье и его происхождении с материнской и отцовской стороны. Все такие рассказы у Гомера должны создавать не момент исторического движения, а скорее, напротив, иллюзию полной неизменности общественного устройства,— по сравнению с такой неподвижностью, смена лиц, вступающих на сцене, и их изменчивые судьбы кажутся несущественными. А наш застольный собеседник говорит именно об

исторической изменчивости, игре счастья,— и здесь, как и во всем, о чем он рассказывает, он чувствует себя одним из многих. Для него мир находится в постоянном движении, нет ничего устойчивого, и прежде всего изменчивы благосостояние и общественное положение. Чувство истории у него односторонне, все крутится вокруг одного — денег, но именно потому это чувство неподдельно, и другие участники пира тоже все снова и снова возвращаются к той же теме — непостоянству жизненного счастья. Богатство переходит из рук в руки — вот что для нашего рассказчика самое интересное, в жизни наблюдение научило его и ему подобных не доверять ничему постоянному. Только что ты был рабом, таскал тяжести на своем горбу, удовлетворял похоть господина, только что тебя можно было убить, продать, отослать прочь,— и вдруг ты становишься богатым землевладельцем, торговцем, живущим в безумной роскоши,— а завтра, быть может, все это счастье рассыплется в прах, как будто его и не было. Естественно спрашивать «*Et modo, modo quid fuit?*» («А раньше-то, раньше чем была, чем был?..») И не только и не столько зависть и недоброжелательность говорят в нем — он наверняка вполне добродушный человек,— а самый подлинный и глубокий интерес. Однако хорошо известно, что в античной литературе представление о переменчивости счастья вообще занимает значительное место,— на нем нередко строится философская этика. Но, как ни странно, образ переменчивого счастья лишь редко создает у нас впечатление историчности существования. Он возникает или в трагедии — перед нами неповторимая ужасная судьба человека, или в комедии — как результат исключительного стечения обстоятельств. Идет ли речь о царе Эдипе, которого настигает давно предсказанное проклятие, ввергая в ужаснейшие бедствия, или о бедной девушке, о рабе, которые на поверку оказываются похищенными или пропавшими во время кораблекрушения детьми богача, так что могут безотлагательно вступить в брак, к которому они стремятся,— в обоих случаях происходит нечто странное, чрезвычайное событие, особым образом подготовленное, подстроенное,— оно выпадает из обыденного хода вещей, затрагивает одного или немногих, тогда как весь остальной мир, кажется, пребывает в неподвижности и как бы смотрит со стороны на все то необычное, что здесь творится. В античном искусстве, в литературе, воспроизводящей действительность, перемена счастья всегда выступает как судьба, которая внедряется в действительность извне, а не вытекает из внутреннего движения исторического мира; популярно-философская литература в форме сентенций всегда и везде, в любой ситуации и в применении к любому человеку, обращает внимание на переменчивость счастья, но трактует ее только теоретически. Рассуждения о переменчивости земных судеб нередко приобретают вид сентенций и в «Пире Трималхиона», но, с другой стороны, в намеке на Инкубона еще чувствуется прежняя склонность любые изме-

нения объяснять вмешательством извне. И все же преобладает у Петрония в высшей степени практический и земной взгляд на повороты судьбы — взгляд изнутри истории; совершенно практически и прозаически рассказывает Трималхион историю своего богатства, и вообще подобных рассказов встречается немало; прежде всего массовость, серийность явлений создает и впечатление, что они идут из глубин истории. Не одного и не немногих затрагивает чрезвычайная и неповторимая судьба, в то время как прочий мир пребывает в тишине и покое,— нет, уже в рассказе соседа Эноклпия названы четыре лица с одной судьбой, которые плывут в одном потоке и одинаково предаются ловле счастья, всякий раз с разным успехом; и при этом судьба у них у всех сходная, хотя и разная, несмотря на всю переменчивость, в высшей степени обычная и даже пошлая,— а по этим четырем можно судить о всех пирующих и догадываться, что каждый из сидящих здесь ведет примерно такую же жизнь, которую и описать можно примерно в тех же словах, — и за всем этим фантазия рисует целый мир, населенный подобными существами, так что складывается необычайно живая картина экономического состояния общества — беспрестанная динамика, непрерывные взлеты и падения, погоня за богатством и тупое наслаждение жизнью. Нетрудно понять, что общество дельцов столь низкого пошиба весьма подходяще для такого изображения, для высказывания подобного взгляда на жизнь — взлеты и падения отражаются у них с предельной ясностью, ничто прочное и постоянное не удерживает и не уравнивает, ибо внутри у них нет традиции и нет опоры снаружи,— если отнять у них деньги, они — ничто. В этом смысле в античной литературе едва ли есть еще произведение, где внутреннее движение истории было бы показано с той же силой, как здесь.

Теперь мы подходим к третьему, по-видимому наиболее важному отличию петрониевского «Пира» от гомеровских поэм, наиболее своеобразных черт его повествования — от гомеровского стиля; из всей дошедшей до нас античной литературы Петроний наиболее близок к современному представлению о реалистическом воспроизведении действительности — близок отнюдь не пошлым низкопробным материалом, а в первую очередь тем, что социальная среда запечатлевается у него точно и без схематизма. Компания, собравшаяся на пиру Трималхиона, — это южноитальянские вольноотпущенники, «парвеню» первого века нашего летосчисления — у них соответствующие взгляды и соответствующий язык, нисколько не стилизованный. Это редко встретишь. Комедия отражает социальную среду в гораздо более общем виде, куда схематичнее, без такой определенности времени и места действия, в ней разве что можно усмотреть лишь самые начатки индивидуализации языка персонажей; сатира достигла кое-чего существенного в этом направлении, но охват действительности в ней не столь широк, содержание ограничено областью морали, и она целиком направлена на критику пороч-

ных и смешных свойств людей; наконец, роман, *fabula milesiaca*, «милетская басня» — жанр, к которому, по всей видимости, следует отнести и произведение Петрония, — настолько переполнен, если судить по дошедшим до нас образцам и отрывкам, всякими чудесами, приключениями, мифологией и прежде всего так неумеренно перенасыщен эротикой, что никак невозможно считать его воспроизведением повседневной жизни своего времени, — если даже не говорить о нереалистической, риторической стилизации речи. Кое-что в александрийской литературе ближе к широкому и действительно обыденному изображению реальной жизни — таковы, например, «Сиракузянки, или Женщины на празднике Адониса» Феокрита или «Сводник» Герода. Но и в этих стихотворных произведениях реалистическое отображение жизни, социологической подосновы не столь серьезно, — поэты, скорее, играют жизненным материалом, и язык их произведений куда более стилизован. Как и для современного реалиста, предел честолюбивых мечтаний Петрония — умение воспроизвести любую среду современного ему общества в ее повседневном существовании, с ее социальным базисом, и притом без всякой стилизации, — действующие в романе Петрония лица говорят на своем жаргоне. Петроний достиг крайних пределов того, что было возможно для античного реализма; был ли он первым или единственным, кто предпринял такую попытку, в какой мере его опередили римские мимы, об этом мы здесь говорить не будем.

Но если Петроний достиг предела возможного для античного реализма, то роман его свидетельствует также о том, на что античный реализм не способен. «Пир» Петрония — произведение комического жанра. Выступающие в нем персонажи, как в отдельности, так и в отношении друг к другу, сознательно выдержаны в самом низком стиле, — таковы их язык и характер; с этим неизбежно связано и другое, то, что все проблемы, — психологические или социальные, — все, что напоминает серьезные и тем более трагические коллизии, должно отпасть, в противном случае стиль не выдержал бы перегрузки. Задумаемся на минуту о реализме XIX века, о Бальзаке, Флобере, Толстом или Достоевском. Старик Гранде (в «Евгении Гранде») или Федор Павлович Карамазов — не карикатуры, как Трималхион, в них — сама ужасающая нас действительность, относиться к ним следует с полной серьезностью, они вовлечены в трагические конфликты. Это трагические, хотя притом и гротескные, фигуры. В современной литературе любой человек, независимо от характера и социального положения, любое событие — легендарное или из области высокой политики, семейная ли история — могут быть в полной мере постигнуты искусством, воспроизводящим действительность как серьезное, проблемное и трагическое. В античности это было совершенно исключено. В буколической и любовной поэзии существовали некоторые переходные формы, вообще же действовало правило разграничения стилей — об этом мы уже говорили в первой главе книги: все

жизненно-реалистическое, все повседневное могло быть представлено лишь в комическом свете, без углубления в проблематику. Это устанавливает реализму узкие границы, и, если подходить к понятию «реализм» несколько более строго, придется сказать: в античной литературе совершенно исключалось серьезное изображение обыденных сословий и занятий — купцов, ремесленников, крестьян, рабов; обыденных жизненных сцен — дома, в поле, в лавке, в мастерской; обыденных форм жизни — семьи, детей, работы, питания, — короче говоря, исключалось серьезное изображение народа и народной жизни. С этим связан другой момент: античный реализм не может выявить те общественные силы, социальные отношения между которыми легли в основу литературного произведения. Это возможно лишь в рамках серьезной проблематики; а коль скоро действующие лица не выходят за пределы комического, то их отношение к целому, к обществу, — или ловкое приспособление, или принимающий гротескный характер и заслуживающий порицания разрыв с обществом. В этом последнем случае реалистически показанный индивид всегда не прав, а общество — всегда право: общество представляет собой социальное устройство, которое пребывает на заднем плане всех событий, всегда неизменно и постоянно, раз и навсегда дано и не нуждается в объяснении причин и следствий, составляет фон любого конкретного события. В новое время также и в этом отношении очень многое изменилось. В античности критика пороков и извращений, сколько бы людей ни было представлено порочными или смешными, ставит проблему всегда только в индивидуальном плане, — критика общества никогда не вскрывает движущих сил этого общества. Поэтому за всем механизмом, который показал Петроний, не чувствуется ничего, что объясняло бы нам вещи в их политико-экономическом контексте; движение истории, о котором мы говорили выше, идет по поверхности, это динамика верхнего слоя. Разумеется, мы не думаем, что Петронию следовало бы включить в свой «Пир» трактат по политической экономии. От него не требовалось даже, чтобы он шел так далеко, как Бальзак, который в уже названном романе «Евгения Гранде» изображает рост капитала Гранде так, что процесс накопления отражает всю французскую историю между Революцией и Реставрацией. Мы бы удовлетворились и несистематической, но постоянной и осознанной связью с событиями времени и условиями жизни эпохи. Изображая спекулянтов, петронии наших дней исходят из кризисных эпох, например из периода инфляции после первой мировой войны; уже Теккерей, хотя он в своем знаменитом романе «Ярмарка тщеславия» основывается не столько на истории, сколько на морали с ее критериями, связывает развитие сюжета с эпохой наполеоновских войн и посленаполеоновским временем; у Петрония нет и следа такой конкретной связи. Так, когда речь заходит о ценах на продукты питания (гл. 44), об условиях жизни в городе (гл. 44, 45 и

повсюду), о жизненных судьбах и имуществе сидящих за столом богачей. (наш отрывок и главы 57 и 75), не дается ни малейшего намека на конкретное место, время, на политическую и хозяйственную ситуацию. Правда, действие, очевидно, происходит в южноитальянском городе, при первых императорах,— это нетрудно установить, и современный исследователь, изучающий античную экономику, может воспользоваться данными романа как материалом, а современникам Петрония все это было тем более ясно, однако Петроний не придает решительно никакого значения исторической стороне романа. Если бы он придавал ей значение, если бы он связывал отдельные обстоятельства и события с определенной политической и экономической ситуацией, существовавшей в первые времена империи, то перед глазами читателя возник бы исторический фон эпохи,—память дополнила бы его, результатом была бы такая историческая глубина, по сравнению с которой подмеченный нами перспективизм Петрония выглядел бы просто поверхностным. Тогда, и только тогда действительно, а не только относительно, можно было бы говорить об историческом движении и об исторической динамике. Но это разорвало бы рамки стиля, которого придерживался Петроний — кроме того, такая историческая динамика была бы возможна лишь при условии, что Петронию доступно представление об исторических «силах». Но поскольку это не так, динамика, несмотря на всю свою жизненность, ограничивается лишь самой картиной — за ней, под ее поверхностью, нет движения,—мир стоит на месте. Конечно же, роман Петрония рисует картину нравов своего времени, но время представляется изначально неизменным — те же господа, которые оставляют рабам значительную часть своего состояния, если те с готовностью удовлетворяли их похоть, те же колоссальные доходы, которые можно извлечь из торговли, и т. д. Что эти обстоятельства обусловлены эпохой, историчны, не интересно ни Петронию, ни его античному читателю; только мы подмечаем изображенные в романе исторические обстоятельства, и только современный экономист делает отсюда свои выводы.

Но тогда мы неизбежно сталкиваемся с одним принципиальным и очень сложным вопросом. Если античная литература не была способна изобразить повседневную жизнь совершенно серьезно, со всей глубиной ее проблематики и с ее историческим фоном, но представляла ее лишь в низком стиле, в комическом или в крайнем случае в идиллическом жанре, вне истории, статично, то это обозначает не только границу реализма, но и границу исторического сознания. И это прежде всего. Ибо именно в духовных и экономических отношениях повседневной жизни открываются силы, лежащие в основе исторических движений; эти последние, будь то война, дипломатия или внутреннее развитие государственного устройства, — лишь итог, конечный результат изменений, происходящих в глубинах повседневного.

Рассмотрим в этой связи текст, взятый из античной историографии; я нарочно выбрал текст, по времени недалеко отстоящий от петрониевского «Пира», в котором представлено широкое революционное движение — начало восстания германских легионов после смерти Августа — 16-я и следующие главы первой книги «Анналов» Тацита. Текст гласит:

«Nec rerum urbanarum status erat, cum Pannonicas legiones seditio incessit, nullis novis causis, nisi quod mutatus princeps licentiam turbarum et ex civili bello spem praemiorum ostendebat. Castris aestivis tres simul legiones habebantur, praesidente Iunio Blaeso, qui fine Augusti et initiis Tiberii auditis ob iustum aut gaudium intermiserat solita munia. Eo principio lascivire miles, discordare, pessimi cuiusque sermonibus praebere aures, denique luxum et otium cupere, disciplinam et laborem aspernari. Erat in castris Percennius quidam, dux olim theatralium operarum, dein gregarius miles, procax lingua et miscere coetus histrionali studio doctus. Is imperitos animos et, quatenus post Augustum militiae condicio, ambigentes impellere paulatim nocturnis conloquiis aut flexo in vesperam die et dilapsis melioribus deterrimum quemque congregare. Postremo promptis iam et aliis seditionis ministris, velut contionabundus interrogabat, cur paucis centurionibus, paucioribus tribunis in modum servorum oboedirent. Quando ausuros exposcere remedia, nisi novum et adhuc nutantem principem precibus vel armis adirent? Satis per tot annos ignavia peccatum, quod tricena aut quadragesima stipendia senes et plerique truncato ex vulneribus corpore tolerent. Ne dimissis quidem finem esse militiae, sed aput vexillum tendentes alio vocabulo eosdem labores perferre. Ac si quis tot casus vita superaverit, trahi adhuc diversas in terras, ubi per nomen agrorum uligines paludum vel inculta montium accipiant. Enimvero militiam ipsam gravem, infructuosam: denis in diem assibus animam et corpus aestimari: hinc vestem arma tentoria, hinc saevitiam centurionum et vacationes munerum redimi. At Hercule verbera et vulnera, duram hiemem, exercitas aestates, bellum atrox aut sterilem pacem sempiterna. Nec aliud levamentum, quam si certis sub legibus militia iniretur: ut singulos denarios mererent, sextus decimus stipendii annus finem adferret; ne ultra sub vexillis tenerentur, set isdem in castris praemium pecunia solveretur. An praetorias cohortes, quae binos denarios acceperint, quae post sedecim annos penatibus suis reddantur, plus periculorum suscipere? Non obtrectari a se urbanas excubias; sibi tamen aput horridas gentes e contuberniis hostem aspici.— Adstrepebat vulgus, diversis incitamentis, hi verberum notas, illi canitiem, plurimi detrita tegmina et nudum corpus exprobrantes...»

«Таково было положение дел в городе Риме, когда в легионах, стоявших в Паннонии, внезапно вспыхнул мятеж, без каких-либо новых причин, кроме того, что смена принцепса откры-

вала путь к своеволию и беспорядкам и породила надежду на добычу в междоусобной войне. В летнем лагере размещались вместе три легиона, находившиеся под командованием Юния Блеза. Узнав о кончине Августа и о переходе власти к Тиберию, он, в ознаменование траура, освободил воинов от несения обычных повинностей. Это повело к тому, что воины распустились, начали бунтовать, прислушиваться к речам всякого негодяя и в конце концов стали стремиться к праздности и роскошной жизни, пренебрегая дисциплиной и трудом. Был в лагере некий Перценний, в прошлом глава театральных клакеров, затем рядовой воин, бойкий на язык и умевший благодаря своему театральному опыту распалать сборища. Людей бесхитростных и любопытствовавших, какой после Августа будет военная служба, он исподволь разжигал в ночных разговорах или, когда день склонялся к закату, собирая вокруг себя, после того как все благоразумные расходились, неустойчивых и недовольных.

Наконец, когда они были уже подготовлены и у него явились сообщники, подстрекавшие воинов к мятежу, он принялся спрашивать их, словно выступая перед народным собранием, почему они с рабской покорностью повинуются немногим центурионам и трибунам, которых и того меньше. Когда же они осмелятся потребовать для себя облегчения, если не сделают этого безотлагательно, добиваясь своего просьбами или оружием от нового и еще не вставшего на ноги принцепса? Довольно они столь долгие годы потворствовали своей нерешительностью тому, чтобы их, уже совсем одряхлевших, и притом очень многих с изувеченным ранами телом, заставляли служить по тридцати, а то и по сорока лет. Но и уволенные в отставку не освобождаются от несения службы: перечисленные в разряд вексиллариев, они под другим названием претерпевают те же лишения и невзгоды. А если кто, несмотря на столько превратностей, все-таки выживает, его гонят к тому же чуть не на край света, где под видом земельных угодий он получает болотистую трясиину или бесплодные камни в горах. Да и сама военная служба — тяжелая, ничего не дающая: душа и тело оцениваются десятью ассами в день; на них же приходится покупать оружие, одежду, палатки, ими же откупаться от свирепости центурионов, ими же покупать у них освобождение от работ. И право же, побои и раны, суровые зимы, изнуряющее трудами лето, беспощадная война и не приносящий им никаких выгод мир — вот их вечный удел. Единственное, что может улучшить их положение, — это служба на определенных условиях, а именно: чтобы им платили по динарию в день, чтобы после шестнадцатилетнего пребывания в войске их увольняли, чтобы, сверх этого, не удерживали в качестве вексиллариев и чтобы вознаграждение отслужившим свой срок выдавалось тут же на месте и только наличными. Или воины преторианских когорт, которые получают по два динария в день и по истечении



шестнадцати лет расходятся по домам, подвергаются большим опасностям? Он не хочет выражать пренебрежение к тем, кто охраняет столицу; но ведь сами они, пребывая среди диких племен, видят врагов тут же за порогом палаток.

Толпа шумела в ответ; отовсюду слышались возбужденные возгласы: одни, разражаясь проклятиями, показывали рубцы, оставленные на их теле плетью, другие — свои седины; большинство — превратившуюся в лохмотья одежду и едва прикрытое тело...»

Поначалу кажется, что в этом тексте нашло свое выражение, причем серьезнейшим образом, движение глубинных слоев населения, что здесь изложены непосредственно практические мотивы поведения, их экономическая подоплека, представлены фактические события в тот момент, когда недовольство вырвалось наружу. Жалобы солдат, перечисленные в речи Перценния — слишком долгая и тяжелая служба, недостаточное жалование, необеспеченная старость, коррупция, зависть к привилегированным столичным войскам, — все это изложено живо и пластично, как редко бывает даже у современных историков; Тацит — большой художник, события у него оживают. Он захватывает читателя. Подход современного историка был бы более теоретическим и, вероятно, книжным, — у него не произносил бы своих речей Перценний, а был бы дан деловой, объективный, подтверждаемый документами анализ существовавшего в те времена положения воинов, оплаты их труда, обеспечения их в старости, — или же историк сослался бы на соответствующее исследование этих вопросов в трудах коллег, в своих собственных работах; далее, историк разобрал бы правомерность требований, выдвигаемых войском, что-то сказал бы о политике правительства в этой области в прежние времена и позднее и т. д. Ничего этого Тацит не делает, и современный историк античности вынужден совершенно перестраивать материал, который дают ему историки античной эпохи, дополнять его материалом надписей, археологических находок и всевозможными прочими косвенными свидетельствами — все это ему нужно, чтобы практически осуществить свой способ рассмотрения истории. Тацит пересказывает жалобы и требования солдат, и они проливают свет на реальное и повседневное их положение, но он передает эти жалобы и требования лишь в речах их вожака Перценния. Он не считает нужным обсуждать их, не видит необходимости в том, чтобы задаваться вопросом, были ли жалобы правомерны и в какой степени, не объясняет, изменилось ли положение солдат со времен республики, — все это представляется ему не заслуживающим разбора, и, очевидно, Тацит считывал на то, что и читатели не заметят тут существенных пробелов. Более того. Все реальные сведения о причине восстания, которые содержатся в речи главаря бунтовщиков и затем уже не обсуждаются, Тацит заранее обесценил — тем, что в самом начале рассказа назвал истинную причину восстания, из-

ложив ее в моралистическом духе: «nullis novis causis, nisi quod mutatus princeps licentiam turbarum et ex civili bello spes praemiorum ostendebat» («без каких-либо новых причин, кроме того, что смена принцепса открывала путь к своеволию и беспорядкам и порождала надежду на добычу в междоусобной войне»). Трудно выразиться более пренебрежительно. По мнению Тацита, все это — плебейская дерзость и недостаток дисциплинированности; всему виною перерыв в обычной службе («они праздны, потому и кричат» — так говорит фараон об иудеях); нужно быть осторожным и не вычитывать из слова novis — новых, скажем, оправдания прежних недовольств: нет ничего более чуждого Тациту, все снова и снова он подчеркивает, что лишь субъекты самого дурного свойства готовы были поначалу взбунтоваться; вождя же их, Перценния, бывшего главаря театральной клаки с его актерскими привычками (*histrionale studium*), который ведет себя как генерал (*velut contionabundus*), Тацит глубочайшим образом презирает.

Получается, что та жизненность и живость, с которой Тацит излагает требования солдат, отнюдь не основываются на сочувствии к ним. Это можно было бы, конечно, объяснить консервативно-аристократическими взглядами Тацита; мятежный легион для него — толпа, сборище, стоящее вне закона; простого же солдата в роли руководителя восставших вообще невозможно квалифицировать с точки зрения государственного права, тем более что даже в наиболее революционные времена Римской истории самые радикальные бунтовщики ставили себе целью только занять какой-нибудь важный государственный пост, кроме того, растущая сила войска, ставшая грозной уже во времена гражданских войн, а впоследствии разрушившая всю структуру государства, не могла не наполнять его душу опасениями. Но этого объяснения недостаточно. Ибо Тацит не просто без понимания относится к солдатским требованиям — у него, по существу, нет к ним никакого интереса; он не полемизирует с ними в деловом тоне, и он даже не пытается доказывать их неправомерность — немногочисленных чисто моральных соображений (*licentia, spes praemiorum, pessimus quisque, inexpertis animi* — вольность, надежда на добычу, дурной человек, неопытные души) для него довольно, чтобы с самого начала опровергнуть любые требования. Если бы во времена Тацита существовали авторы, рассматривавшие поступки людей с более ясно выраженных социально-исторических позиций, то пришлось бы и Тациту более детально заняться такими проблемами, так, в наши дни даже самый консервативный политик вынужден учитывать то, как ставят политические вопросы его враги-социалисты, вынужден хотя бы полемически обсуждать эти вопросы, что нередко требует детального знакомства с ними. У Тацита не было в этом потребности, потому что таких противников у него не могло быть: в античности не существовало науки, методически исследовавшей глубинные слои

истории, развитие социальных и, разумеется, духовных движений. Это по ходу дела отмечают многие современные исследователи. Так, Э. Норден в своей книге «Античная художественная проза» (т. II, стр. 647) пишет: «...нам следует помнить, что античная историография никогда не доходила и даже не стремилась дойти до изложения общих идей, которые движут миром». Ростовцев в своем труде об обществе и хозяйстве в Римской империи (немецкое издание, т. I, стр. 78) пишет так: «Историки не интересовались экономической жизнью империи». Между этими двумя взятыми без выбора суждениями на первый взгляд мало общего; однако оба они подмечают одну и ту же специфическую черту античного созерцания истории, всего совершающегося в истории: историк видит не движущие силы, а добродетели и пороки, успехи и ошибки; постановка вопроса — моральная (во всем духовном и материальном), она никогда не исходит из истории в ее развитии. Но это обстоятельство самым тесным образом связано с тем общераспространенным взглядом, который получил выражение в стилистическом размежевании всего трагически проблемного и реалистического. И невнимание к движущим силам истории, и размежевание стилей одинаково объясняются аристократическим страхом перед тем, чтобы заглянуть в глубь совершающегося становления — все становящееся воспринимается как нечто низкое, анархически-органистическое. Будучи ограничены нашей темой и сведениями, которыми мы располагаем, мы вынуждены сделать только некоторые замечания по истории культуры, важные для целей нашей работы. Морализирующая историография и историография, строго хронологически излагающая события и пользующаяся неизменными категориями порядка, не могут прийти к тем синтезирующим категориям динамики, которые применяем мы теперь. Понятия типа «промышленный капитализм» или «натуральное хозяйство» обозначают целый синтетический пучок признаков и при этом особо применимы к определенным эпохам, а с другой стороны, такие понятия, как Возрождение, Просвещение, романтизм, обозначают в первую очередь эпохи, но синтезируют и их фактические признаки и нередко приложимы и к иным эпохам, не только к той, которая имела в виду первоначально. Подобные понятия схватывают явления в их движении, динамике; признаки явлений прослеживаются сначала в их возникновении, в их спорадическом проявлении, в их накапливании и сгущении, наконец, в их постепенном отступлении, отливе, преобразовании и исчезновении; для всех подобных понятий как раз и характерно то, что идея становления, изменения, превращения заложена в них с самого начала. По сравнению с такими понятиями моралистические и даже политические категории античности (аристократия, демократия и т. п.) — это априорные модели представлений, смысл которых твердо установлен, — начиная с Вико и вплоть до Ростовцева все современные историки заняты тем, что пытаются взло-

мать их статичность, достичь практического, осязательного для нашего мышления образа вещи, который таится внутри неподвижности, — до него мы только и можем добраться, если выследим и заново перестроим все черты явления. На той странице работы Ростовцева, которую я открыл, чтобы сверить приведенную выше цитату, первая фраза гласит: «Между тем встает вопрос, как объяснить наличие относительно большого числа пролетариев в Италии». Такая постановка вопроса и такая формулировка немыслимы для античного автора. Вопрос касается подоплеку тех движений, которые происходят извне на переднем плане; историк отыскивает важные для этих движений изменения в исторических процессах развития, которых не замечает и тем более уж не приводит в систематическую связь ни один античный автор. Если раскрыть Фукидида, то, помимо последовательного рассказа обо всех событиях, совершающихся на переднем плане, мы найдем только рассуждения статического и априорно-моралистического характера, — например, о человеческом характере или о судьбе, — они всегда согласованы с конкретной ситуацией, но и абсолютно значимы сами по себе.

Вернемся к тексту Тацита. Если требования солдат вообще не трогали его и в его намерения отнюдь не входило разбирать их жалобы по существу, то почему они находят у него столь яркое выражение в речи Перценния? Причины тому — чисто эстетические. Стиль историографии, значительной по своему уровню, не обходится без больших, обычно вымышленных речей — они служат целям драматически наглядного изображения (*illustratio*) событий, а иногда и целей изложения значительных политических и моральных идей и убеждений в любом случае это риторические жемчужины всего повествования. Проникновение, «вчувствование» в мысли человека, которого выводят произносящим речь, при этом предполагается, допустим, и известный реализм, но по существу своему эти речи связаны с определенной стилистической традицией, которую пестовали риторские школы; излюбленным упражнением было сочинение речей, которые то или иное историческое лицо произносило по тому или иному историческому поводу. Тацит — большой художник, и его речи не просто пышны и блестящи, но они на деле всегда отражают ту ситуацию и те человеческие характеры, которые избраны для вымышленной речи; однако и у Тацита речи — риторика. Перценний не говорит своим особым языком, он говорит по-тацитовски, а это значит — в высшей степени сжато, с превосходной композицией целого, с высоким пафосом. Нет сомнения, в его словах, которые, кстати говоря, передаются косвенной речью, слышится подлинная возбужденность солдат-мятежников и их вождя; но даже если предположить, что Перценний был одаренным оратором, умевшим говорить перед народом, то все равно революционная пропаганда никогда не выливается в форму столь кратких, заостренных, благоупорядоченных речей — от солдатского жаргона

тут не осталось и следа (в гл. 23 Тацит упоминает вульгарное прозвище солдата — *Cedo alteram* — «Давай другую»). То же относится и к словам солдата Вибулена в главе 22 — уже в следующей главе все сказанное им разоблачается как ложь: слова Вибулена — волнующая речь, а притом она и крайне стилизована риторически; если даже анафора (*quis fratri meo vitam, quis fratrem mihi reddit?* — «кто вернет жизнь моему брату, кто вернет мне моего брата?»), которой нередко пользуется Тацит, часто применялась в народной речи, как замечает И. Б. Гофманн в своей книге о латинском обиходном языке (Гейдельберг, 1926, стр. 63), то у Тацита перед нами все же риторический, свойственный высокому стилю прием, а не солдатский жаргон. Такова вторая отличительная черта античной историографии: историография — это риторика. Риторический морализм придает ей высокую степень упорядоченности, ясности и драматической действенности. У римских авторов к этим общим чертам прибавляется еще цельный взгляд на широкую арену действия, на которой разыгрываются политические и военные события; у особо выдающихся авторов с этими качествами соединяется еще реалистическое, основанное на опыте знание человеческого сердца, трезвое, но чуждое мелочного педантизма; иной раз тут можно обнаружить даже зачатки биографического объяснения характеров, как в характеристике Катилины у Саллюстия и в характеристике Тиберия у Тацита. Однако это предел. Мораль и риторика не соединить с постижением действительности в ее развитии, с динамикой движущих сил; античная историография — это не история народов, не история экономики и не история духа, все подобное можно лишь косвенным путем почерпнуть из дошедших до нас фактов. И какое бы огромное различие ни существовало между двумя нашими текстами — между речью соседа на пиру у Петрония и рассказом о солдатском восстании в Паннонии у Тацита, — в обоих текстах одинаково раскрываются границы античного реализма, а вместе с тем и границы присущего античности осознания истории.

Теперь можно думать, что в поисках обратного примера, — где эти границы несравненно шире, — я обращусь к автору иного времени. Однако и в этом случае в моем распоряжении оказываются тексты из иудейско-христианской литературы, близкие по времени к Петронию и Тациту. Я возьму для примера рассказ об отречении Петра и буду следовать изложению его у апостола Марка; впрочем, различия между синоптическими евангелиями весьма незначительны.

Когда схватили Иисуса — его схватили одного, а все, кто был с ним, бежали, — Петр издал следовал за стражей, увидевшей Иисуса, осмелился проникнуть во двор дома первосвященника и сел тут у огня вместе со слугами, словно посторонний и из любопытства. Он был смелее других; ведь коль скоро он принадлежал к ближайшему окружению схваченного, опас-

ность, что его узнают, была велика; так и вышло: Петр стоит у костра, а служанка прямо говорит ему — ты из тех, что были с Иисусом. Петр отрицает это и старается неприметно уйти подальше от огня; но, наверное, служанка следила за ним, она вслед за ним вышла на передний двор и повторила свое обвинение, так что стоявшие рядом услышали ее слова; Петр опять отрекся, но теперь внимание привлекло его галилейское наречие — складывается весьма опасная для него ситуация. Не сказано, как удалось ему выйти из положения, но маловероятно, чтобы на третий раз его словам поверили больше прежнего; быть может, внимание окружающих было чем-то отвлечено, быть может, существовал приказ не трогать сторонников схваченного, если они не оказывают сопротивления, так что удовольствовались тем, что прогнали подозрительного человека.

Сразу же видно, что тут не может быть и речи о разделении стилей. Сцена, исключительно реалистическая по месту действия и типам действующих лиц — следует особо заметить себе их низкое социальное положение; — полна глубочайшей проблемности и трагизма. Петр — это не штаффажная фигура, служащая для *illustratio*, как солдаты Вибулен и Перценний, изображенные обычными негодьями и авантюристами, а человек — во всем самом высоком и самом низком. Разумеется, в этом смешении стилистических сфер нет ни малейшей художественной преднамеренности, оно с самого начала заложено в характере иудейско-христианских сочинений; оно, это смешение, с еще большей очевидностью и резкостью вырисовалось благодаря вочеловечению бога — бог воплотился в человека самого низкого социального положения, жил на земле среди обычных людей, в самых низких и обыденных условиях, претерпел самую позорную по земным понятиям казнь; все это, само собой разумеется, не могло не оказать решительного воздействия на представления о трагическом и возвышенном при том распространении, которое получили эти сочинения впоследствии, при том влиянии, которым они пользовались. Петр, о котором рассказано, возможно, с его собственных слов, был рыбаком из Галилеи, человеком самым простым по происхождению и по своей культуре; и другие лица, которые окружают его в ночной сцене во дворе дома первосвященника, — это служанки и воины. Вырванный из повседневности своей жизни, Петр призван исполнять неслыханно громадную роль. Пока его появление, как и вообще все связанное с Иисусом, схваченным и преданным казни, — не более чем провинциальный инцидент местного значения, на который никто не обратит внимания, кроме тех, кто в нем непосредственно замешан, — во всемирно-историческом контексте Римской империи это событие лишено какого бы то ни было значения, — и, однако, какое могучее это событие уже теперь, в сравнении с тем обычным существованием, которое вел какой-то рыбак с Генисаретского озера, какой колоссальный размах маятника (этим словом и воспользовался однажды

Харнак, говоря об отречении Петра) в нем самом. Петр покинул родину и бросил свое занятие, он последовал за своим учителем в Иерусалим, он первый признал в Иисусе мессию; когда нагрянула беда, он был смелее других, он не только был среди тех, кто пытался оказать сопротивление страже, но и тогда, когда не случилось чуда, которого он, несомненно, ждал, и тогда он пытался идти за Иисусом. Но это была лишь попытка, робкая и слабая, быть может продиктованная неясной надеждой на то, что чудо еще свершится, что мессия поразит еще своих врагов. И если эта робкая попытка была половинчатой и пропитанной сомнением, боязливым и тайным, то и упал он глубже и ниже других — тех, кто по крайней мере не дошел до отречения от Иисуса; и с ним, коль скоро вера его была крепка и все же недостаточно крепка, случилось самое страшное, что может выпасть на долю вдохновенно верующего, — он дрожит за свою жалкую жизнь. И вполне понятно, что именно этот страшный опыт самопознания вызвал новое колебание маятника — он качнулся в другую сторону, и с еще большей энергией: из отчаяния, из раскаяния в своем падении, совершенном в отчаянии, родилась готовность воспринять те видения, которые сыграли решающую роль в сложении христианства; из этого опыта раскрывается перед Петром смысл явления Христа, смысл его страданий.

Трагическая фигура такого происхождения, герой слабый, величайшая сила которого рождается от самой этой слабости — такое качание маятника несовместимо с возвышенным стилем литературы классической древности. Но и сам характер конфликта, и само место действия — совершенно вне пределов классической древности. С внешней стороны речь идет о полицейской акции и ее последствиях, действие разыгрывается среди самых заурядных людей из народа; нечто подобное в классической античности еще могло бы стать фарсом или комедией. Почему же здесь не фарс и не комедия, почему здесь происходящее пробуждает самое серьезное и самое взволнованное участие? Того, что изображено здесь, никогда не изображала ни античная поэзия, ни античная историография — движение духа идет из глубин народа и его повседневности, из недр современных и самых обыденных событий, и сами события приобретают вместе с тем такое значение, какого они никогда не могли бы удостоиться в античной литературе. На наших глазах пробуждается «новое сердце и новый дух». Сказанное относится не только к отречению Петра, но и ко всем рассказанным в Новом завете событиям; дело всегда в одном и том же вопросе, в одном и том же конфликте, и конфликт такой, в принципе, вовлекает в себя любого человека, каждого, и потому это открытый, бесконечный конфликт — весь человеческий мир в целом приходит в движение, — тогда как судьба и страсть, ведомые греко-римской античности, непосредственно касались лишь человека, задетого ими, и лишь на самом общем основа-

нии, оттого что и мы тоже — люди и, следовательно, подвластны судьбе и страданиям, мы ощущаем «страх и сострадание» в своей душе. А Петр и все другие персонажи новозаветных сочинений находятся в самом средоточии идущего из глубин движения, и это движение ограничено пока почти только этими глубинами, и лишь очень постепенно (в «Деяниях апостолов» показаны начала этого развития) оно выходит на передний план истории, но уже теперь, с самого начала, сразу же, оно притязает на то, чтобы быть открытым, касаться каждого, непосредственно затрагивать любого, оно уже теперь поглощает собою все чисто личные конфликты. Перед нами встает мир, с одной стороны, действительный, совершенно реальный, обыденный, и мы можем распознать место, время, обстоятельства действия, но, с другой стороны, мир динамичный в самих устоях, он преобразуется и обновляется на наших глазах. События эпохи, которые разыгрываются посреди будничной повседневности, — это для создателей новозаветных сочинений сама всемирная история, а позже они станут такой историей для каждого. Движение, исторически движущая сила видны в этих событиях в том, что вновь и вновь описывается воздействие учения, личности и судьбы Иисуса на самых разных людей. И в то время как действительные цели движения еще совершенно невозможно постичь и выразить (по существу своему оно таково, что нелегко определить и до конца объяснить его границы), оно уже воздействует, его энергия уже толкает людей вперед, к действию, в гуще народа уже чувствуется волнение и брожение; все это показано на многочисленных примерах — все то, что и в голову бы не пришло описывать греческому или римскому писателю. Грек или римлянин описывают народное движение только как поведение народа в конкретном случае, по особому поводу; они характеризуют отношение народа к определенному событию: Фукидид — отношение афинского демоса к планам экспедиции на Сицилию; в целом это может быть одобрение, порицание, колебание, даже настроение бунта, так видит движение созерцатель, наблюдающий его сверху, но совершенно невысказано, чтобы главным предметом изображения делались столь разнообразные реакции столь многих людей из народа. Вот что описывают Евангелия и «Деяния апостолов», вот чем заняты значительные их части, целые большие разделы, вот что отражается еще в посланиях апостола Павла, — здесь, и это совершенно несомненно, показано, как возникает движение в самых глубинных слоях истории, как разворачиваются исторические энергии. Очень существенно при этом, что на сцену выходит множество разных, как бы произвольно взятых персонажей; ибо живо, жизненно представить подобного рода исторические силы, в их переходах и переливах, можно лишь на примере множества самых разных людей — случайных в том смысле, что они принадлежат ко всем существующим сословиям, профессиям, встречаются во всех жизненных ситуа-



циях и своим местом в изложении обязаны лишь тому обстоятельству, что их как бы ненароком задело историческое движение и теперь они вынуждены занять определенную позицию. Античная условность стиля при этом отпадает сама собою, ибо позицию затронутой стороны, какая бы она ни была, можно представить лишь с величайшей серьезностью, — перед Иисусом проходят какой-то рыбак, и мытарь, и некий богатый юноша, и некая самаритянка, и блудница, все они встречаются с Иисусом лицом к лицу, стоят перед ним, и то, как поведет себя человек в это мгновение, — это в высшей степени серьезно и нередко крайне трагично. Следовательно, античный закон стиля, согласно которому реалистическое воспроизведение действительности, описание случайного, повседневного бытия может быть только комическим (или идиллическим), несовместим с показом исторических сил, если такой показ должен придать вещам конкретность. Ведь в таком случае описание должно проникнуть в самые глубины народной жизни во всей ее обыденности и случайности, должно с полной серьезностью отразить все, что ни найдет там, — и наоборот, закон сохранения стиля осуществляется лишь тогда, когда писатель отказывается от конкретного, наглядного выявления исторических сил или вообще не чувствует потребности в таком их выражении. Конечно, осознание исторических сил в евангельских сочинениях не «научно», осознание задерживается на конкретном материале и не переходит к систематическому обобщению материала в понятиях, к упорядочению своего опыта. Но сами собой, спонтанно, все же складываются понятия, классифицирующие и разные эпохи, и различные душевные состояния, и понятия эти подвижнее, внутренне динамичнее категорий греко-римской историографии; таково разделение времен на время закона, греха и благодати, веры и справедливости, таковы понятия «любви», «силы», «духа» и т. п. Диалектическое движение проникло даже в такие отвлеченные и статические понятия, как «истина» или «справедливость» (Ев. от Иоанна, 14, 6; Посл. к Римл., 3, 21 слл.), и благодаря этому они совершенно переродились; с этим связано и все, что говорит о внутреннем обновлении и преображении, — слова «грех», «смерть», «справедливость» и т. д. означают теперь не просто действие, событие, свойство, но этапы изменений, происходящих в самой истории. Конечно, нельзя забывать, что путь этих изменений выводит за пределы истории, ведет к «концу истории», когда «времени уже не будет», ведет, следовательно, на небеса, а не остается, подобно понятийным образованиям науки, говорящей об историческом развитии, в пределах «горизонтально исторического»; это различие — решающее, и все же, каковым бы ни было движение, введенное в историческую мысль евангельскими сочинениями, самое существенное состоит в следующем: глубинные слои, у античных созерцателей пребывавшие в безмятежном покое, теперь сдвинулись с места и пришли в движение.

При таком подходе к истории ни для классического морализма, ни для классической риторики места не остается. Событие — отречение Петра — при таком мощном колебании маятника в сердце одного и того же человека недоступно суждению, пользующемуся неподвижными категориями; для образа мышления, которое ищет оправдания не в делах, а в вере, мораль, подход с моральных позиций утратили первостепенное значение. Так же и риторика. Конечно, входящие в Новый завет сочинения написаны так, что сила их воздействия необычайно высока: в них жива традиция пророков и псалмистов, а некоторые авторы, получившие в какой-то мере эллинистическое образование, применяют, как можно показать, и греческие риторические фигуры. Но сам дух риторики, разделявшей предметы по их родам (*genega*) и облекавшей каждый такой род в особую стилистическую форму, как бы в одеяние, подобающее ему по самой его сути, уже потому не мог владеть умами христианских писателей, что предмет описания никак не вмещался в рамки любого из известных видов. Сцена отречения Петра не входит ни в какой античный *genus*, для комедии она слишком серьезна, для трагедии слишком обыденна и связана с сегодняшним временем, для истории слишком незначительна как политическое событие, — и вот появляется такая непосредственная форма, которой вообще не было в античной литературе. Это различие можно почувствовать и по такому признаку, который поначалу кажется незначительным, — по применению прямой речи. Служанка говорит: «И ты был с Иисусом Назарянином». Петр отвечает: «Не знаю и не понимаю, что ты говоришь». Тогда служанка стала говорить окружающим: «Этот из них». И еще раз отрекается Петр, и тогда другие вмешиваются: «Точно ты из них; ибо ты Галилеянин, наречие твое сходно...» Я не думаю, что у античного историка можно найти хоть одно место, где прямая речь использовалась бы так для короткого, прямого диалога. Разговоры там вообще редки, а если и встречаются, то в биографических анекдотах, и это, как правило, знаменитые остроумные ответы, и ценны они не реалистической конкретностью, а риторической моралью; позже, в итальянской новелле XIII века, подобное стали называть *bel parlare* — «красивой речью»; таковы известные анекдоты о Крезе и о Солоне. Обычно же область применения прямой речи у античных историков ограничивается большими связными обращениями — к сенату, к народу, к солдатам, мы говорили об этом в связи с речью Перценния. Здесь же драматизм мгновения, когда двое смотрят в глаза друг другу, выступает наружу с такой непосредственностью, по сравнению с которой диалог античной трагедии (стихомифия!) представляется крайне стилизованным; комедию, сатиру и родственные им жанры нельзя привлекать для сопоставления, но и там пришлось бы поискать, прежде чем найдешь что-нибудь столь непосредственное. А в Евангелиях таких бесед с глазу на глаз много.

Полагаю, что эта черта, применение прямой речи в передаче живого разговора, в достаточной мере характеризует различие между евангельскими сочинениями и античной риторикой, и нам нет необходимости вдаваться в эту проблему глубже, тем более, что она не раз рассматривалась, — сошлюсь, например, на упомянутую уже книгу Нордена об античной художественной прозе.

Стилистические различия между античными и первыми христианскими сочинениями основываются в конечном счете на том, что они написаны с разных позиций и для разных людей. Как бы ни различались Тацит и Петроний, у них одна точка зрения — взгляд сверху вниз. Тацит пишет, располагая знаниями о множестве дел и событий, он упорядочивает и оценивает их как знатный и высокообразованный человек; если он при этом не становится сухим и отвлеченным, то не только благодаря своему таланту — это объясняется также высочайшей культурой чувственно наглядной передачи явлений, которая вообще присуща античности. Однако мир людей, подобных ему, для которых он писал, требовал чувственно наглядного описания в границах твердо установленного длительного традицией вкуса, хотя, кстати сказать, у Тацита обнаруживаются уже признаки изменения этого вкуса — проявляющаяся тенденция подчеркивать все мрачное, жуткое; к этому мы еще вернемся. Петроний тоже смотрит на мир, который живописует, сверху вниз. Книга его — продукт высочайшей культуры, и он ожидает, что читать ее будут люди, достигшие тех же вершин общей и литературной образованности, так что им будут совершенно ясны все оттенки в нарушениях этикета и все нюансы низкого языка и низменного вкуса. Каким бы пошлым и гротескным ни был предмет, изображение не имеет ничего общего с грубым комизмом народного фарса; в сценах романа, в речи сотрапезника, в ссоре Трималхиона с Фортунатой — образ мыслей самый низкий, самый подлый, и, однако, рисуется он с такой рафинированной утонченностью переплетающихся мотивов, с такими социологическими и психологическими предпосылками, что ничего подобного не приняла бы широкая публика. И низкий стиль речи выбран отнюдь не на потеху толпы — это изысканный деликатес для социальной и литературной элиты, смотрящей на вещи свысока и с невозмутимостью наслаждающейся ими: все это можно сопоставить с болтовней Эме и подобных ему персонажей в романе Пруста «В поисках утраченного времени», — впрочем, такие сравнения с современными реалистическими произведениями всегда не совсем правомерны, в последних все же ставятся гораздо более серьезные проблемы. И Петроний тоже на все глядит сверху вниз и пишет для прослойки высокообразованных людей — она была, по всей видимости, весьма обширной при первых императорах, а впоследствии очень сузилась. Напротив того, рассказ об отречении Петра и почти весь Новый завет в целом описывают вещи и события в их становлении, и написаны они непосредственно для каждого; в Новом завете нет ни

рационального, привносимого извне распорядка, нет и художественной преднамеренности. Чувственно наглядное здесь — не следствие сознательного подражания действительности и потому редко достигает выражения; оно проявляется только потому, что тесно увязано с событиями, о которых рассказывается, тогда оно раскрывается в жестах и словах внутренне затронутых людей, — но авторы нисколько не озабочены тем, чтобы придать чувственно-конкретному определенную форму. Ведь даже Тацит, который намеренно пишет сжато, лаконично, описывает людей, их внешний облик, их мысли и чувства, живописно рисует ситуации, в которые они попадают, — а у автора Евангелия от Марка совершенно отсутствует своя точка зрения, исходя из которой он мог бы по-деловому и объективно обрисовать, например, характер Петра. Автор сам вовлечен в описываемое им событие, он наблюдает и возвещает лишь то, что важно и значительно относительно к явлению и деяниям Христа; он и не собирается, например, рассказать нам, чем же кончилось дело, как удалось Петру выйти из затруднительного положения. Тацит и Петроний стремятся наглядно изобразить нам — один — исторические события, другой — определенный общественный слой, наглядно представить их в рамках известной эстетической традиции; у автора Евангелия от Марка нет такого намерения, и ему неведома подобная традиция, однако, как бы помимо автора, без его участия, внутренним движением самого повествования рассказ его становится зримым, наглядным. И рассказ этот обращен к каждому; и от каждого требуется, и каждый вынужден занять позицию: *за* или *против*; оставить сообщение без внимания — тоже позиция. Правда, действительному распространению евангельского рассказа препятствовали всякие трудности практического свойства; в самом начале благовествование по своей языковой форме и по особым предпосылкам жизни и веры годилось только для иудеев. Однако руководящие круги Иерусалима и большинство народа отвергли Евангелие, и в результате движение стало мощным миссионерским предприятием, начатым, это весьма характерно, иудеями из диаспоры, апостолом Павлом. Но тогда потребовалось приспособить Евангелие к жизненным условиям гораздо более широкого круга людей, нужно было освободиться от особенных предпосылок иудейской культуры. Эта цель и была достигнута путем истолкования и переосмысления — сам метод был дан уже вместе с иудейской традицией, но теперь им воспользовались несравненно более смело; Ветхий завет был снижен в своем значении народной истории и иудейского закона, он превратился в цепочку «фигур»-предзнаменований, указывающих на явление Иисуса и на связанные с ним события. Мы уже коротко говорили об этом в первой главе. Все содержание Священного писания оказалось теперь в таком контексте истолкования, благодаря которому смысл событий далеко уходил от своей реальной и конкретной основы, — читатель или слушатель

вынужден был отвлекаться от чувственной конкретности событий и обращать внимание только на их значение. Вместе с этим возникла опасность, что множественность значений, переплетающихся, словно густая сеть, приведет к отмиранию наглядности. Вот хотя бы один пример. Бог создает из ребра спящего Адама первую женщину, Еву,— это конкретно и наглядно; солдат пронзает тело Христа, и оттуда вытекают кровь и вода,— это тоже наглядно и конкретно. Но когда толкование связывает эти два события, когда нас учат, что сон Адама — это аллегорическая фигура смерти Христа, что как из раны Адама родилась мать человеческая по плоти, Ева, так из раны Христовой — мать живых по духу, Церковь, что кровь и вода — символы таинства,— тогда чувственно-конкретный образ исчезает, подавляемый аллегорическим значением; то, что воспринимает читатель и слушатель — и даже зритель, созерцающий произведения изобразительного искусства,— это как чувственное впечатление очень слабо; интерес всецело направлен на значение, на смысловой контекст. Напротив того, реалистические изображения в греко-римской литературе не отличаются такой серьезностью и проблемностью, они значительно ограниченнее в постижении исторической динамики,— но ничто не угрожает устойчивости их чувственных образов; они не знают борьбы между чувственным явлением и значением, тогда как раннехристианский, вообще христианский взгляд на действительность до предела наполнен этой борьбой чувственно-конкретного явления и аллегорического истолкования реальности.

### III

## Арест Петра Вальвомера

Аммиан Марцеллин, высший офицер и историк IV века христианского летосчисления, в сохранившихся частях своего труда повествующий о событиях 350—380 годов, в главе 7 книги XV рассказывает о бунте плебса в Риме:

Dum has exitiorum communium clades suscitatur turba feralis urbem aeternam Leontius regens, multa spectati iudicis documenta praebebat, in audiendo celer, in disceptando justissimus, natura benevolus, licet autoritatis causa servandae acer quibusdam videbatur, et inclinatio ad amandum. Prima igitur causa seditionis in eum concitandae vilissima fuit et levis. Philocomum enim aurigam rapi praeceptum, secuta plebs omnis velut defensora proprium pignus, terribili impetu praefectum incessebat ut timidum: sed ille stabilis et erectus immisissis adparitoribus, correptos aliquot vexatosque tormentis, nec strepente ullo nec obsistente, insulari poena multavit. Diebusque paucis secutis, cum itidem plebs excita calore quo consuevit, vini causando inopiam, ad Septemzodium convenisset, celebrem locum, ubi operis ambitiosi Nymphaeum Marcus condidit imperator, illuc de industria pergens praefectus, ab omni toga adparitioneque rogabatur enixus ne in multitudinem se arroganter immitteret et minacem, ex commotione pristina saevientem: difficilisque ad pavorem recte tetendit, adeo ut eum obsequentium pars desereret, licet in periculum festinantem abruptum. Insidens itaque vehiculo, cum speciosa fiducia contuebatur acerbis oculis tumultuantium undique cuneorum veluti serpentium vultus: perpressusque multa dici probrosa, agnitum quemdam inter alios eminentem, vasti corporis rutilique capilli, interrogavit an ipse esset Petrus Valvomeres, ut audierat, cognomento; eumque, cum esse sono respondisset objurgatorio, ut seditiosorum antesignanum olim sibi compertum, reclamantibus multis, post terga manibus vincitis suspendi praecepit. Quo viso sublimi tribuliumque adjumentum nequicquam implorante, vulgus omne paulo ante confertum per varia urbis membra diffusum ita evanuit, ut turbarum acerrimus concitor tamquam in judiciali secreto exaratis lateribus ad Picenum ejice-

retur; ubi postea ausus eripere virginis non obscurae pudorem, Patruini consularis sententia supplicio est capitali addictus.

Пробуем дать перевод, который мог бы дать понятие о странном барочном стиле оригинала:

«Пока толпа хищников вызывает эти катастрофы всеобщей гибели, городом вечным Леонтий правящий явил многие качества испытанного судьи, скорый в допросах, весьма справедливый в суждениях, по природе благожелательный, многим он, однако, казался слишком резким в утверждении своей власти и слишком склонным к любовным наслаждениям. Итак, первая причина бунта против него была пустячной и легковесной. А именно: за Филокомом, схваченным по его приказу возникшим, последовал весь плебс, чтобы защитить его, словно свое сокровище, и с диким шумом нажимал на префекта, чтобы устроить его. Тот же, стоя непоколебимо, отправил своих помощников, чтобы схватить и пытать нескольких, тогда как другие не смели ни возмущаться, ни препятствовать, и наказал их, выслав на остров. По прошествии немногих дней, когда плебс вновь, привычно возбужденный, выставляя причиной нехватку вина, собрался на Септемцодии, знаменитом месте, где император Марк возвел пышное здание — Нимфеум, префект сейчас же отправился туда, хотя был настоятельно упрашиваем всеми должностными лицами и помощниками, чтобы не вмешивался в наглую толпу, грозную, разъяренную еще с прошлого возмущения: не склонный поддаваться страху, он шел своим путем, так что часть сопровождавших бросила его, тогда как он подвергался страшной опасности. Сидя на колеснице, с твердым взором, горящими глазами смотрел он на лица толпы, бушующей, словно клубок змей: спокойно выслушивая множество мерзких речей, он узнал среди толпы человека огромного роста с рыжей головой и спросил его, не Петр ли он по прозванию Вальвомер, как он слышал; когда тот нагло ответил, что это он, префект, не обращая внимания на крики возмущения, велел вздернуть его на дыбу как давно известного ему вожака мятежников, узрев коего вздернутым, напрасно молящим о помощи, толпа приспешников, только что державшаяся кучей, разбежалась по артериям города, возмутителю же вспахали в темнице бока, после чего он был изгнан в Пиценум; там он осмелился похитить честь девушки из знатного рода и по приказу консуляра Патруина был казнен».

Многое из того, что было сказано в предыдущей главе о тацитовском описании солдатского бунта, можно повторить и сейчас, а некоторые черты выражены здесь с еще большей резкостью. Аммиан еще меньше, чем Тацит, думает о том, чтобы ознакомить читателя с причинами мятежа и положением римского населения, представить то и другое как серьезную проблему. Тупая наглость — вот что, представляется ему, заставляет бунтовать римский плебс. Даже если он и прав, — а это вполне

возможно, потому что население столицы, которое долгие века при всех формах правления развращали и приучали к безделию, едва ли годилось на что-то путное,— современный историк рассмотрел бы или по крайней мере затронул бы проблему, как получилось, что народ так испортился. Но Аммиана эта проблема решительно не интересует, и тут он идет гораздо дальше Тацита. Для Тацита так или иначе существует рациональная и стройная система требований, которые выставляют солдаты и на которые так или иначе реагируют военачальники и администрация; ведутся переговоры, и между сторонами устанавливаются деловые, можно даже сказать человеческие отношения,— это можно видеть по речи Блеза в конце главы 18 или в эпизоде отъезда Агриппины в главе 41. Какими бы непостоянными и суеверными ни описывал Тацит солдат, ни на минуту не усомнишься в том, что это люди, которым не чужды нравственность и чувство чести. А в описанной у Аммиана сцене между властями и бунтовщиками вообще нет разумных и деловых, не говоря уж о человеческих, отношений, основанных на взаимном уважении: между ними связь только чувственная, магическая, насильственная. С одной стороны, сбившиеся в клубок тела, наглость, глупость, словно толпа лишенных призора подростков; с другой— авторитет власти, бесстрашие, решительные меры, наказания. Как только толпа видит, что с одним из них поступают так, как они все заслуживают, она малодушно и поспешно ретируется. Как и Тацит, Аммиан не сообщает ни малейших сведений о жизни народа,— более того, нет ведь и ничего подобного речи Перценния, ничего, что могло бы раскрыть перед нами внутреннее состояние. Народ не говорит (названо только одно прозвище— Вальвомер, как у Тацита— «Давай другую»), а все в целом автор драпирует в мрачный блеск своей риторики, настолько чуждой народности, насколько это вообще возможно. И тем не менее обо всем событии рассказано так, что оно производит сильное чувственное впечатление— на многих, видимо, даже неприятно чувственное впечатление. У Аммиана все рассчитано на жест и на действие— противостояние толпы, сжатой в кулак, и префекта, давящего на нее своей властью. Эта наглядность конкретном-чувственного жеста подготавливается с самого начала— подбором слов и образов, о чем еще будет случай сказать,— и достигает своей кульминации в сцене на площади: сверкающий глазами Леонтий, восседающий на колеснице, словно укротитель,— и чернь, шипящая как змея и потом поспешно исчезающая. Бунт, человек, который сначала пытается усмирить его одним взглядом, а потом энергично действует— несколько резких слов, фигура вожака, возвышающегося над толпой, наконец— удары бича; затем тишина, а напоследок насилие над девушкой и казнь.

Сравнение с Тацитом показывает, насколько ослабло начало человеческое и разумное и как усилилось все магическое и плотски-чувственное. Давящая тяжесть, омрачение всей жиз-



ненной атмосферы заявляет о себе уже в конце первого века империи, у Сенеки все это уже совершенно ясно, о мрачности тацитовской истории говорили не раз. А здесь, у Аммиана, все обезчеловечено, перед нами словно совершается магический процесс; чувственная наглядность происходящего достигается омертвлением всего человеческого. Вероятно, можно упрекнуть меня в том, что я сравниваю тацитовскую сцену с описанием не солдатского восстания, а плебейского бунта. Однако единственное место, которое можно было бы привести в пример,— солдатское возмущение, описанное в начале XX книги, которое привело к провозглашению императором Юлиана,— вызывает у меня сильнейшее подозрение. Речь идет, как представляется, не о спонтанном выступлении солдат, а о преднамеренно, умелой игрой на инстинктах солдатских масс спровоцированной демонстрации— вроде тех, что слишком хорошо известны нам из самой новейшей истории. Такое место я никак не мог использовать для своих целей и потому вынужден был выбрать бунт римского плебса. Но те признаки аммиановского стиля, которые мы сразу же отметили в нашем отрывке, можно найти у этого автора повсюду; человечность восприятия и разумное начало отступают, и всюду проглядывает магическая мрачная чувственность, всюду неподвижность картины, замерший жест. Конечно, Тиберий у Тацита очень мрачен, но он сохраняет достоинство и человечность. А у Аммиана все— магия, гротеск, жуткий пафос; можно удивляться тому, как удалось достичь этого высшему офицеру, занятому своим суровым и практическим делом; сколь же поэтически насыщенной была атмосфера, если у людей с таким общественным положением, при таком образе жизни (Аммиан, очевидно, провел большую часть жизни в тяжелых и изнурительных походах) развиваются подобные таланты! Какие картины— смертное путешествие Галла (XIV, 11), тело Юлиана, следующее в Константинополь (XXI, 16), провозглашение императором Прокопа (XXVI, 6): «И вот стоял он бледный, как выходец с того света, без плаща, так как императорского нигде не могли отыскать, в вышитой золотом, как у придворного служителя, тунике, а от пяток до пояса в одежде отрока... в правой руке он держал копье, в левой— кусок пурпурной материи... можно было подумать, что соскочило какое-нибудь изображение с театрального занавеса или ожил гротескный персонаж комедии... рабски льстя, он обещал тем, кому был обязан своим возвышением, огромные богатства... Когда он взошел на трибуну, и все, изумленные, мрачно затаившись, молчали, он подумал,— чего он всегда страшился,— что его последний час настал; он так дрожал, что долго не мог начать речь; наконец он начал срывающимся голосом произносить слова, словно умирающий, что по своему происхождению он вполне может претендовать на императорский трон...» Вновь на переднем плане картина и жест. Из произведения Аммиана можно составить целое собрание портретов, жутко-гротескных, чрез-

вычайно наглядных и картинных. Вот император Константин, который никогда не поворачивает головы, не сопит и не плюет — *tamquam figmentum hominis* — «не человек, а призрак» (XVI, 10 и XXI, 16); Юлиан, великий победитель аламаннов, с козлиной бородкой, постоянно почесывающий голову и выпячивающий впалую грудь, чтобы она казалась шире, и слишком широко шагающий для своего маленького роста (XVII, 11 и XXI, 14); Иовиан, всегда с довольным выражением лица, со своим чудовищно огромным телом (*vaste proceritate et ardua*), так что когда его провозглашают императором, неожиданно, во время похода, то стоит немалого труда найти подходящие для него одежды; вскоре после избрания, в 33 года, он вдруг умирает загадочной смертью (XXV, 10); мрачный, меланхоличный, всегда глядящий себе под ноги заговорщик Прокоп — родом из знатной семьи, он безвинно подпал под подозрение и долгие годы скрывался среди людских отбросов; подобно многим другим персонажам Аммиана, он только потому стремится стать императором, что не видит иного пути спасти свою жизнь, в чем, впрочем, все равно терпит неудачу (XXVI, 6—9); тайный секретарь, а позднее начальник канцелярии, по имени Лев, из Паннонии, «разбойник, грабивший могилы, кровопийца, зверская пасть которого источает жестокость» (*efflante ferino rictu crudelitatem*, XXVIII, 1); предсказатель и «математик» Гелиодор, прежде профессиональный доносчик с головокружительной карьерой, а теперь гурман, набитый деньгами, предназначенными для девок, он прогуливается со своей мрачной рожей по улицам города, где всякий страшится его, усердно и открыто навещает публичные дома, недаром же он победитель императорских покоев (*cubicularius officii praepositus*), он возвещает, что распоряжения любимого отца народа послужат еще причиной гибели многих и многих; отвратительная ирония этих слов немножко напоминает «милого Тиберушку» (*Tiberiolus meus*) из «Анналов» Тацита (VI, 5), но она еще омерзительнее; когда Гелиодор внезапно умирает, все придворные обязаны участвовать в его торжественных похоронах, босиком, с непокрытой головой и сложенными на груди руками (XXIX, 2); император Валентиниан, выдающийся государь и не столь уж неприятный на вид человек, но с косым и злым взглядом, — в мрачном настроении он велит отсечь правую руку конюшему, неумело помогавшему ему сесть на коня (XXX, 9); император Валент, сражавшийся с готами, — у него один глаз затянут белой кожей, выпяченный живот и кривые ноги (XXXI, 14). Можно было бы еще очень долго перечислять подобные портреты, можно было бы дополнить перечень не менее гротескными и жуткими сценами и описаниями нравов; а вот и общий фон — все люди, о которых рассказывается, живут между опьянением кровью и страхом смерти. Гротеск и садизм, призрачность и суеверие, алчная жажда власти и беспрестанные попытки скрыть свой страх — вот жизнь господствующего слоя у Аммиана. Нельзя не упомянуть

и странный, загадочный его юмор — стоит прочитать описание аристократов, которые, отвергая обычный поцелуй при приветствии, «отклоняют, словно сердитые быки (что за жест!) голову от того, кто намеревается их поцеловать, предлагают лъстецам для поцелуя колено или руку, будучи уверены, что тем этого достаточно для блаженной жизни; и также думают, что чужеземец осыпан всяческими милостями (хотя они сами обязаны ему благодарностью), если спросят его, какие он посещает бани и какими водами пользуется, и в чьем доме он остановился» (*osculanda capita in modum tauro-rum minacium obliquantes, adulatoribus offerunt genua suavian-da vel manus, id illis sufficere ad beate vivendum existimantes: et abundare omni cultu humanitatis peregrinum putantes, cuius forte etiam gratia sunt obligati, interrogatum quibus thermis utatur et aquis, aut ad quam successerit domum, XXVII, 4*). Или вот замечание о борьбе вокруг толкований догматов в христианской церкви: толпы духовных лиц непрерывно ездят взад и вперед на так называемые синоды, и в то время как каждый пытается навязать другому свое понимание веры, они добиваются лишь одного, — что средства сообщения на общественных дорогах перегружены и приведены в полный упадок (XXI, 16). Юмор гротескный, и гротеск этот горький, а иной раз жуткий, неестественный, какой-то судорожный. Мрачен мир Аммиана: его заполняют суеверие, кровожадность, утомление, страх перед смертью, яростные и притом магически-неподвижные жесты, а противовесом всему этому служит одно — не менее мрачная патетическая решимость исполнять свое все более тяжелое, становящееся безнадежным предназначение — хранить целостность Империи, которой грозит внешний враг и которая распадается изнутри. Решимость эта самым сильным персонажам Аммиана придает какую-то застывшую в оцепенении, судорожную, не терпящую расслабления сверхчеловечность, выраженную в словах Юлиана *moriar stando* (умру стоя): «Как подобает императору, совершив такой путь трудов, умру стоя, презирая душу, если ее способна вырвать из моего тела какая-нибудь жалкая простуда». (*Ut imperatorem decet, ego solus confecto tantorum munerum cursu moriar stando, contempturus animam, quam mihi febricula eripiet una, XXIV, 17*).

Аммиану присуща — это нам, надеюсь, удалось показать — необычайная чувственная выразительность; не будь латынь его столь трудной, не поддающейся переводу, он был бы наверняка одним из наиболее влиятельных античных писателей. Однако его метод отнюдь не воспроизводит действительность так, чтобы люди в его сочинениях возникали перед нами как бы сами по себе, заключая в самих себе внутренние предпосылки своего существования, чтобы они думали, чувствовали, действовали и говорили в соответствии со своей судьбою; они вообще не говорят у Аммиана естественным для них языком; Аммиан целиком и полностью принадлежит к традиции римской историо-

графии высокого стиля, к тем античным историкам, которые наблюдают за событиями сверху и судят о них согласно требованиям морали,— они никогда не пользуются сознательно и целенаправленно художественными средствами реалистического воссоздания действительности, потому что презируют их как средства низкого, комического стиля; специфически позднеримское выражение этой традиции, проникнутое стоицизмом, воплощено уже у Саллюстия, а особенно у Тацита,— писатели предпочитают особо мрачные предметы, демонстрирующие всю безмерность нравственного разложения и порчи, и эта порча резко контрастирует с идеалом изначальной простоты, чистоты и доблести, который рисовался этим писателям. Очевидно, Аммиану, как о том можно судить по многочисленным местам его сочинения, где он приводит для контраста слова и дела былых времен, хотелось бы остаться на тех же позициях. Но с самого начала в этой традиции ощущается,— а у Аммиана и совершенно недвусмысленно,— что материал со временем начинает брать верх над намерением выдержать стиль, вынуждает стиль, стремящийся сохранить аристократическую сдержанность, приспосабливаться к содержанию — лексика и синтаксис, на которые противоречивым образом давят темный реализм содержания и аристократическая, нереалистическая воля к сохранению стиля, начинают изменяться, теряют гармоничность, перенапрягаются и приобретают резкость. Лексика становится манерной, предложения скривляются и корежатся; изящное равновесие нарушается, благородная сдержанность переходит в мрачную пышность, и, словно против желания, словесное выражение рождает гораздо большую чувственность, нежели та, что совместима с традиционным достоинством, с *gravitas* стиля, хотя сама по себе *gravitas* отнюдь не пропадает, а, напротив, еще усиливается: высокий стиль становится живописно-чувственным и жутким в своем пафосе. Первые следы этого развития можно найти уже у Саллюстия; большое воздействие в этом же направлении оказал, хотя и не был историком, Сенека; здесь же можно назвать и Лукана. У Тацита мрачная тяжеловесность повествовательного стиля — его питает непроглядная темень исторических событий — уже настолько насыщена чувственным созерцанием, внушаемым всеми ужасами реальности, что эта чувственная картинность нередко проступает наружу, однако благородная краткость, лаконичность стиля быстро вводит ее в положенные границы, не давая подобным извращениям разрастаться вширь (один пример из многих — казнь детей Сеяна, «Анналы», V, 9).

У Аммиана наглядно чувственное буйно разрастается и пробивает себе дорогу в высокий стиль, причем отнюдь не путем приторечивой или комедийной вульгаризации, но безмерно преувеличивая особенности самого высокого стиля: пестрые и ярко сверкающие слова, пышные и искаженные фразы начинают живописно рисовать искаженную, кроваво-призрачную действи-

тельность. Место благородных, спокойных слов, в которых обо всем чувственном сообщается вкратце или на него лишь намекается, заступают слова, живописующие движение и жест: так, в описании беспорядков в Риме вместо морального выражения непоколебимой стойкости — *stabilis, erectus, cum speciosa fiducia intuebatur acribus oculis*; вместо *iter non intermisit — recte tetendit*; вместо «бичевать» — «вспахать бока» (*latera exagare*), выражение пышно описательное и чувственное; тоже — «похитить честь» — *rudorem eripere*; там, где Тацит говорит — *accusatorum maior in dies et infestior vis grassabatur* «бесчинствовала возрастающая с каждым днем и наглевшая шайка доносчиков» («Анналы», IV, 66), у Аммиана сказано — *dum has exitiorum communium clades suscitatur turba feralis* («пока толпа хищников вызывает эти катастрофы всеобщей гибели»). Все эти примеры (и многие им подобные) показывают, что манерность, напыщенность, высокопарность не просто проистекают из стремления к необычному, но как раз прежде всего служат целям чувственной очевидности, картинности. Читатель вынужден живописно разрисовывать в своем воображении все происходящее. Этому же служат многочисленные сравнения людей с животными (особенно излюбленны бык и змея), событий жизни — с театром или загробным миром. Лексика всегда нарочитая и изысканная, но в противоположность практике классического периода, когда всю изысканность и нарочитость видели в благородно-всеобщем, описательном выражении чувственного, а живописно рисовать чувственное разрешалось только поэту (который зато должен был держаться подальше от непосредственной жизни, от текущих событий, чтобы не впасть в низкий стиль сатиры и комедии), — в полную противоположность этому изысканность высокого стиля направлена теперь в исторических сочинениях на то, чтобы живописно разрисовывать вещи, происходящие как раз сейчас; и, однако, такое описание не изображает действительность в собственном смысле слова, — говорит здесь по-прежнему не кто иной, как историк-моралист, и говорит он в высоком стиле, избегая всего низменного, свойственного подражательному реализму, но только применяет он при этом самые резкие краски.

Говоря о синтаксисе Аммиана, можно констатировать те же явления; если многое тут объясняется потребностью в ритмическом кадансе и «гречизмами» стиля (см. «Античную художественную прозу» Нордена, стр. 646 слл.), то все же остается много фактов, которые получают удовлетворительное объяснение только в соответствии с нашим пониманием. Везде заметны усилия Аммиана внушить читателю монументальную, бросающуюся в глаза картину, как правило построенную на замершем движении. Это можно наблюдать на положениях существительных в периоде, особенно подлежащего, на пространственных конструкциях с прилагательными и причастиями в качестве приложений, в склонности разграничивать между собой эти нагроможде-

ния обособленных оборотов порядком слов. Достаточно наблюдать за тем, как выделены во фразах группы подлежащего: *turba feralis, Leontius regens, ille. Marcus imperator, praefectus, acerrimus, concitor*; как подчеркнуты дополнения: *urbem aeternam, Philocomum aurigam, multitudinem, vultus, agnitum quendam, eumque*; какое изобилие аппозиций (приложений) — Эсперсен сказал бы «экстрапозиций» — и подобных им оборотов, причем каждый выступает по возможности отдельно и самостоятельно: к «Леонтию» относятся *regens*, затем *celer, justissimus, benevolus*, затем, в особом синтаксическом окружении, *acer* и, еще более обособленно, *inclinatio ad amandum*; к слову *causa* относятся *vilissima* и *levis*, очень тонко разграниченные; к слову *plebs*, с такой же дифференциацией, — *secuta* и *defensura proprium pignus*; к слову *ille* — *stabilis* и *erectus*; к *multitudinem* сначала *arrogantem*, а затем, в противоположность такому определению и одно другому, — *minus* и *saevientem*; затем следуют относящиеся к слову «префект», в продолжение *regens*, резко выделенные группы — *difficilis ad rationem, insidens vehiculo, perpressus*; к *agnitum quendam* примыкают *eminentem, vasti corporis, rutili capilli*, позже — *sublimi, implorante*; и само имя, Петр Вальвомер, вводится как аппозиция и необычайно подчеркнута. И другие части предложения, живописующие чувственное, тоже выделены, например: *ut timidum, nec strepente ullo nec obsistente, operis ambitiosi, enixius* и т. д.; впечатление усиливается, если брать более развернутые группы. *Urbem aeternam Leontius regens* («городом вечным Леонтий правящий») — это преднамеренно достигнутая монументальность, равно как *Marcus condidit imperator* («Марк основал император»); как образ и как поза драматично и величественно начало предложения: *Insidens itaque vehiculo*; чисто живописные цели преследует *contuebatur acribus oculis*, предвосхищающее пышно движущееся и шумное дополнение — *tumultuantium undique cuneorum veluti serpentium vultus*; тоже — *inter alios eminentem, vasti corporis, rutilique capilli*, оборот, широко раскинувшийся после бесцветного *agnitum quendam*. Фразу типа *Quo viso sublimi tribuliumque adiumentum nequidquam implorante* — ее особенность состоит в том, что она перегружена аппозициями, ибо многочленный и переутяжеленный во второй своей части обособленный оборот находится в совершенно неклассической пропорции к словам *Quo viso*, — едва ли написал бы Тацит, но какая достигается наглядность: «узрев коего вздернутым, напрасно молящим приспешников о помощи...!» Видно, как дергается и бьется Петр, и слышен его рев.

Для классического вкуса этот стиль Аммиана с его лексикой и синтаксисом одновременно преувеличенно утончен и преувеличенно чувствен; он производит сильное впечатление, но кажется извращенным. Он кажется таким же искажением, как и сама действительность, которая здесь изображается. Мир Аммиана нередко представляется кривым зеркалом обычного

человеческого окружения, в котором мы живем, он — словно дурной сон. И не потому только, что тут творится ужасное: предательства, убийства, пытки, гонения, преследования, доносы — такое происходит почти всегда и почти везде, и периоды более или менее сносного существования не столь уж часты. Но что так угнетает в аммиановском мире, это отсутствие противовеса. Ибо верно, что люди способны на самое ужасное, но верно и то, что ужасы всегда порождают противоположно направленные силы и что эпохи, когда творится ужасное, обычно обнаруживают и великие жизненные силы души — любовь и самопожертвование, героизм и мучительные поиски возможностей лучшего существования. Ничего подобного не найти у Аммиана. Историческое сочинение Аммиана, яркое и кричащее лишь в сфере чувственного, несмотря на весь свой пафос, словно разбитое параличом и сдавшее свои позиции, лишено какого бы то ни было искупительного начала, что хоть как-нибудь указывало бы на лучшее будущее; нет ни человеческого лица, ни поступка, ни деяния, где веял бы более вольный, свежий ветер и более человеческий дух. То же самое, хотя и выраженное не столь сильно, мы встречаем уже у Тацита. Причина этого, по-видимому, та позиция глухой обороны, которую вынуждена занять античная культура, неспособная уже рождать изнутри себя новую надежду и новую жизнь, ей приходилось ограничиваться полумерами, которые в лучшем случае могли сдержать развал и сохранить существующее, но эти усилия становились все более немощными, слабыми, а практическое их осуществление — все более затруднительным и безуспешным. Это всем известно, и мне не нужно останавливаться на таких моментах; добавить можно лишь одно: христианство, к которому Аммиан, по всей видимости, относится не без симпатии, отнюдь не разрывает, во всяком случае по его мнению, этот мрачный круг исторической безнадежности.

Ясно, что Аммиан в манере изложения доводит до логического завершения тенденцию, что заявила о себе уже у Сенеки и Тацита, а именно высокий патетический стиль, в котором пробило себе русло ужасающее, плотски-чувственное; это мрачный, исполненный предельного пафоса реализм, совершенно чуждый классической древности. Смешение самых утонченных риторических приемов с кричаще-резким и сильно деформированным реализмом изображения можно наблюдать и много раньше, на образчиках гораздо более низкого стиля. Так, например, у Апулея, стиль которого блестяще анализирует Норден в своей неоднократно уже упоминаемой «Античной художественной прозе». Стиль «милетской басни», разумеется, совершенно отличается от стиля исторических сочинений, однако, несмотря на всю легкомысленную и порой пустую игру и эротику, «Метаморфозы («Золотой осел») Апулея обнаруживают не только весьма сходное с нашим историческим трудом смешение риторики и реализма, но также, о чем Норден не говорит, и ту же самую

склонность к призрачно-кошмарному искажению реальности. Я имею в виду не только множество рассказов с превращениями и привидениями, действие которых всегда протекает на границе ужасного и гротескного, но и многое другое, например специфический эротизм романа. При крайнем подчеркивании всего, что связано с похотью, которую автор, используя все острые пряности риторически-реалистического искусства, хочет пробудить и в читателе, какая-либо душевность или человеческая интимность тут совершенно отсутствует, и в роман постоянно проникает нечто садистски-призрачное; похоть смешана со страхом и ужасом; конечно, тут много и пустого дурачества. Страх, дурачества, похоть заполняют весь роман. Не будь ощущение нелепости происходящего столь сильным — по крайней мере у современного читателя, — можно было бы при этом вспомнить некоторых современных нам писателей, например Кафку, — мир их произведений своей жуткой искаженностью свидетельствует о вполне последовательном безумии. Я хочу пояснить свою мысль одним ничем не примечательным местом из «Метаморфоз». Оно находится в конце первой книги (I, 24), речь идет о покупке продуктов Луцием, рассказчиком, на рынке в незнакомом ему городу в Фессалии. Вот это место:

...rebus meis in cubiculo conditis, pergens ipse ad balneas, ut prius aliquid nobis cibatum prospicerem, forum cuppedinis peto; inque eo piscatum opiparem expositum video. Et perconato pretio, quod centum nummis indicaret, aspernatus viginti denariis praestinaui. Inde me commodum egredientem continuatur Pythias, condiscipulus apud Athenas Atticas meus; qui me post aliquantum temporis amanter agnitus invadit, amplexusque et comiter deosculatus, Mi Luci, ait, sat pol diu est quod intervisimus te, at hercules exinde cum a Clytio magistro digressi sumus. Quae autem tibi causa peregrinationis huius? Crastino die scies, inquam. Sed quid istud? Voti gaudeo. Nam et lixas et virgas et habitum prorsus magistratui congruentem in te video. Annonam curamus, ait, et aedilem gerimus; et si quid obsonare cupis, utique commodabimus. Abnuebam, quippe qui iam cenae affatim piscatum prospexeram. Sed enim Pythias, visa sportula succussisque in aspectum planiorem piscibus: At has quisquillas quanti parasti? Vix, inquam, piscatori extorsimis accipere viginti denarios. Quo audito statim arrepta dextra postliminio me in forum cuppedinis reducens: Et a quo, inquit, istorum nugamenta haec comparasti? Demonstro seniculum; in angulo sedebat. Quem confestim pro aeditatis imperio voce asperrima increpans: Iam, iam, inquit, nec amicis quidem nostris vel omnino ullis hospitibus parcitis, qui tam magnis pretiis pisces frivolos indicatis et florem Thessalicae regionis ad instar solitudinis et scopuli edulium caritate deducitis! Sed non impune. Iam enim faxo scias, quemadmodum sub meo imperio mali debeant coerceri. Et profusa in medium sportula iubet officialem suum insuper pisces inscendere ac pedibus suis



totos obterere. Qua contentus morum severitudine meus Pythias, ac mihi ut abirem suadens: Sufficit mihi, o Luci, inquit, seniculi tanta haes contumelia. His actis consternatus ac prorsus obstupidus ad balneas me refero, prudentis condiscipuli valido consilio et nummis simul privatus et cena...

«После этого, когда вещи уже были сложены в моей комнате, сам я отправляюсь в баню, но прежде надо о еде позаботиться, и я иду на рынок за продуктами. Вижу — выставлена масса прекрасной рыбы. Стал торговаться — вместо ста нуммов уступили за двадцать денариев. Я уже собирался уходить, как встречаю своего товарища Пифия, с которым вместе учился в аттических Афинах. Сначала он довольно долго не узнает меня, потом бросается ко мне, обнимает и осыпает поцелуями, — Луций мой! — говорит, — как долго мы не видались, право, с самого того времени, как расстались с Клитием, учителем нашим. Что занесло тебя сюда? — Завтра узнаешь, — говорю, — но что это? Тебя можно поздравить? Вот и ликторы, и розги, — ну, словом, весь чиновный прибор!.. — Продовольствием занимаюсь, — отвечает, — и исполняю обязанности эдила. Если хочешь закупить что, могу быть полезен. — Я отказался, так как уже достаточно запасся рыбой на ужин. Тем не менее Пифий, заметив корзинку, стал перетряхивать рыбу, чтобы лучше рассмотреть ее, и спрашивает: — А это дрянцо почему брал? — Насилу, — говорю, уломал рыбака уступить мне за двадцать денариев. — Услышав это, он тотчас схватывает меня за правую руку и снова ведет на рынок. — А у кого, — спрашивает, — купил ты эти отбросы? — Я указываю на старикашку, что в углу сидел. Тут же он на того набросился и стал грубейшим образом распекать его по-эдилски: — Так-то обращаетесь вы с нашими друзьями, да и вообще — со всеми приезжими! Продаете паршивых рыб по такой цене! До того этот город, цвет фессалийской области, доведете, что опустеет он, как скала! Но даром вам это не пройдет! Узнаешь ты, как под моим началом поступают с мошенниками! — И, высыпав из корзинки рыбу на землю, велел он своему помощнику стать на нее и всю ее растоптать ногами. Удовольствовавшись такою строгостью нравов, мой Пифий советует мне уйти и говорит: — Мне кажется, мой Луций, для старикашки достаточное наказание такой позор! — Изумленный и прямо-таки ошеломленный этим происшествием, направляюсь я к баням, лишившись, благодаря остроумной выдумке моего энергичного товарища, и денег и ужина».

Несомненно, были и раньше, есть и теперь читатели, которые просто посмеются над этим рассказом, сочтя его фарсом, шуткой, и не больше. Но мне это кажется недостаточным. Поведение вновь обретенного товарища, о котором мы ничего другого не узнаем, или умышленно злонамеренно — однако злой умысел никак не обоснован, — или же это поступок безумца. Невозможно отделаться от впечатления о наполовину шутовском и абсурд-

ном, наполовину таинственном искажении обычных будничных событий и дел. Товарищ радуется неожиданной встрече, предлагает и даже навязывает свои услуги, и вот, ничуть не беспокоясь о последствиях своего поступка, он лишает Луция и ужина и денег; о наказании продавца не может быть и речи — деньги остались у него; и, если я правильно понимаю, Пифий только потому советует Луцию уйти с рынка, что торговцы после такой сцены ничего не продадут ему или даже ему отомстят. При полной нелепости целого все хитроумнейшим образом продумано, — для того чтобы одурачить Луция и сыграть с ним злую шутку? Но почему, по какой причине? Что это — дурачество, злость, безумие? Дурачество происходящего не мешает читателю чувствовать себя задетым и обеспокоенным. И что за странное, грязное и несколько садистское представление — рыбы, которых топчут на рыночной площади по предписанию властей!

Мы видели, что реализм, резкими, кричащими красками живописующий действительность, прорвался у Аммиана в сферу высокого стиля; этот достигнутый Аммианом реализм подтачивал изнутри идею классического размежевания стилей; такой же прорыв реализма в сферу высокого стиля заявлял о себе и у христианских авторов; в иудейско-христианской традиции, как мы показали, вообще не было этого деления высокого стиля и реализма, с другой же стороны, влияние античной риторики на отцов церкви — влияние, как известно, весьма сильное, и тем более сильное, что многие отцы церкви были высокообразованными людьми, изучившими и философию и риторику, — сказало лишь тогда, когда правило трех стилей было уже подточено изнутри, чем была затронута не только идея деления стилей, но и сама мера и гармония выражения. Поэтому и у отцов церкви нередко можно встретить смешение риторической пышности и кричаще резкого картинного живописания действительности; здесь до крайностей доходит прежде всего Иероним. Его сатирические искажения, в которых он идет дальше Горация и Ювенала, весьма картинны. Однако еще более показательны такие места, где он, в мельчайших подробностях и ничуть не сдерживаясь соображениями приличия, дает аскетического свойства советы о еде и питье, целомудрии и уходе за телом — вернее сказать, о пренебрежении телом. В сколь крайние пределы зримо-наглядного он заходит, расписывая на своем пышном языке всякую жуть, показывает одно место из его письма (66, 5; *Patrologia lat.* 22, 641), быть может, наиболее впечатляющее, хотя, конечно, не единственное в своем роде. Женщина из знатного рода, Паулина, умерла, а муж ее, Паммахий, решил раздать все свои богатства бедным и принять монашество. В письме, которое пишет по этому поводу Иероним, восхваляя и увещевая, есть такой абзац:

*Ardentes gemmae, quibus ante collum et facies ornabantur, egentium ventres saturant. Vestes sericae, et aurum in fila lentescens, in mollia lanarum vestimenta mutata sunt, quibus repellatur*

frigus, non quibus nudetur ambitio. Deliciarum quondam suppeletilem virtus insumit. Ille caecus extendens manum, et saepe ubi nemo est clamitans, heres Paulinae, coheres Pammachii est. Illum truncum pedibus, et toto corpore se trahentem, tenerae puellae sustentant manus. Fores quae prius salutantium turbas vomebant, nunc a miseris obsidentur. Alius tumentis aqualiculo mortem parurit; alius elinguis et mutus, et ne hoc quidem habens unde roget, magis rogat dum rogare non potest. Illic debilitatus a parvo non sibi mendicat stipem; ille putrefactus morbo regio supravivit cadaveri suo.

Non mihi si linguae centum sint, oraque centum.

Omnia poenarum percurrere nomina possim. (Aen. VI 625, 627). Hoc exercitu comitatus incedit, in his Christum confovet, horum sordibus dealbatur. Munerarius pauperum et egentium candidatus sic festinat ad coelum. Ceteri mariti super tumulos conjugum spargunt violas, rosas, lilia, floresque purpureos, et dolorem pectoris his officiis consolantur. Pammachius noster sanctam favillam ossaque veneranda elemosynae balsamis rigat...

«Сияющие перлы, что прежде украшали шею и лицо, питают теперь животы алчущих. Шелковые одеяния и золотые вплетенные в ткань нити превратились в мягкие шерстяные одежды, коими холод изгоняется, а не гордыня обнажается. Предметы роскоши приняла добродетель. И слепец, протягивающий руку и вопиющий иногда там, где нет никого, — наследник Паулины, сонаследник Паммахия. Кто с обрубками ног всем телом влачится вперед, того поддерживают руки нежной девы. Двери, что изрыгали прежде толпы гостей, осаждаются ныне бедняками. Кто с распухшим телом готов разродиться смертью; другой, безъязыкий и немой, лишен и того, чем он мог бы умолять о помощи, красноречивее просит оттого, что не может просить. А тот, с детства уже немощный, больше не нуждается в милостыне; а тот, сгнивший от болезни, переживает собственный труп.

Если сто языков и столько же уст я имел бы,

Все наказанья назвать я не мог бы и кары исчислить!

(Энеида, VI, 625, 627)

Окруженный этой толпой, идет, в них лелеет Христа, грязью их обелается. Управитель бедняков и соискатель алчущих, спешит он на небеса. Другие мужья сыпят фиалки, розы, лилии, пурпурные цветы на могилы жен и боль груди успокаивают этим занятием. Паммахий наш орошает бальзамом милосердия святой пепел и досточтимые кости...»

Эта процессия больных и нищих, естественно, основывается по содержанию и по духу на Библии. Книга Иова, чудеса исцеления, новозаветная этика жертвенного смирения используются для того, чтобы широко показать омерзительные телесные изъяны. Издавна один из новейших признаков христианского смирения и стремления к святости видели в том, что человек жертвует собой ради больных, находящихся в самом отврати-

тельном состоянии (*spirans cadaver* — «дышащий труп», говорит в другом месте Иероним), ухаживает за больными, не избегая физического с ними контакта. Однако очевидно и то, что резкости впечатления, которое создается текстом, немало способствуют и риторические приемы поздней античности, — думаю даже, что они сыграли тут главную роль. Пышная риторическая живопись уже с самого начала сказывается в том, как выражена противоположность величайшей роскоши и ужасающей нищеты; слог блещет сопоставлениями крайних понятий — *ardentes gemmae* и *egentium ventres* («сверкающие камни» и «животы алчущих»)! Она сказывается в игре антитез — слов, понятий (*lanarum vestimenta quibus repellatur frigus* и *vestes sericae... quibus nudetur ambitio — ubi nemo est clamitans — ne hoc quidem habens unde roget* и т. д. — *supravivit cadavero suo; sordibus dealbatur* и т. д.), в предпочтении, отдаваемом пышным, блестящим прилагательным и образам, в патетическом использовании анафоры (*hoc, his, horum*). Конечно, Иероним отличается от современника своего Аммиана тем, что пламя его пышного стиля, *ardentes gemmae*, питается жаром любви и вдохновения, — лирический подъем последних фраз, где Паммахий спешит на небеса, орошая прах возлюбленной бальзамом милосердия, великолепен, он вдвойне впечатляет после этой процессии калек, — и цветы, которые тут не возлагают на могилу, но все же называют, доносят свое благоухание. Великолепный пассаж, утешение для любителей того, что позднее назвали «барокко», — Аммиан с его оцепенелым и внутренне оледенелым величием ничего не может противопоставить этому. Но ведь и надежды Иеронима, которые возносят его в волнующие лирические высоты, тоже никак не связаны с этим миром. Его проповедь, вполне сознательно и явно направленная на восхваление аскетического идеала целомудрия, девственности, враждебна новой жизни и вся устремлена к уничтожению земного; противодействие аскетическому идеалу уже ощутимо в его эпоху, и это заставляет Иеронима, с великой неохотой и лишь отчасти, идти на половинчатые уступки. И его пламя мрачно, и у него тоже иногда почти невыносимо противоречие между живописным блеском речи и мрачно-самоубийственным этосом, погружением во всякую мерзость, враждебную жизни, искажающую жизнь. Это умонастроевые аскезы, умерщвление мира, переданные преизобильно живописным стилем, не в последний раз встречается у Иеронима — такова вся христианская традиция, но только у Иеронима впечатление тем мрачнее, что у него почти не слышно жизнерадостных голосов, которые в позднейшем барокко раздаются повсюду, даже в самих глубинах экстатической религиозности; позиция обороны, которую заняла гибнущая античность, этот мрак, это стчаяние уже не могли произвести на свет голосов, радующихся миру и жизни.

Но у отцов церкви можно встретить тексты, выдающие совершенно иное, гораздо более драматическое, воинствующее

отношение к действительности своего времени, и вместе с тем совершенно иную, гораздо менее барочную форму выражения, в большей мере зависящую от классической традиции. Показать это я хочу на примере текста восьмой главы шестой книги «Исповеди» Августина. Речь идет о друге юности и ученике Августина Алипии, а обращается автор к богу.

Non sane relinquens incantatam sibi a parentibus terrenam viam, Romam praecesserat, ut ius disceret; et ibi gladiatorii spectaculi hiatu incredibili et incredibiliter abreptus est. Cum enim aversaretur et detestaretur talia, quidam eius amici et condiscipuli, cum forte de prandio redeuntibus per viam obvius esset, recusantem vehementer et resistentem familiari violentia duxerunt in amphitheatrum, crudelium et funestorum ludorum diebus, haec dicentem: si corpus meum in illum locum trahitis, et ibi constituitis, numquid et animum et oculos meos in illa spectacula potestis intendere? Adero itaque absens, ac sic et vos et illa superabo. Quibus auditis illi nihilo segnus eum adduxerunt secum, idipsum forte explorare cupientes, utrum posset efficere. Quo ubi ventum est, et sedibus, quibus potuerunt, locati sunt, fervebant omnia immanissimis voluptatibus. Ille autem clausis foribus oculorum interdixit animo, ne in tanta mala procederet, atque utinam et aures obturavisset. Nam quodam pugnae casu, cum clamor in gens totius populi vehementer eum pulsasset, curiositate victus et quasi paratus quicquid illud esset etiam visu contemnere et vincere, aperuit oculos; et percussus est graviore vulnere in anima, quam ille in corpore, quem cernere concupivit, ceciditque miserabilis, quam ille quo cadente factus est clamor: qui per eius aures intravit, et reseravit eius lumina, ut esset, qua feriretur et deiiceretur, audax adhuc potius quam fortis animus; et eo infirmior, quod de se etiam praesumpserat quod debuit tibi. Ut enim vidit illum sanguinem, immanitatem simul ebit, et non se avertit, sed fixit adspectum, et hauriebat furias, et nesciebat et delectabatur scelere certaminis, et cruenta voluptate inebriabatur. Et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat, et verus eorum socius a quibus adductus erat. Quid plura? Spectavit, clamavit, exarsit, abstulit inde secum insaniam qua stimularetur redire: non tantum cum illis a quibus prius abstractus est, sed etiam prae illis, et alios trahens. Et inde tamen manu validissima et misericordissima eruisti eum tu, et docuisti eum non sui habere, sed tui fiduciam sed longe postea.

«И он не оставил мысли о светской карьере, о которой напели ему в уши родители, и отправился в Рим изучать право. И там невероятно сильно и с необычной страстью увлекся гладиаторскими играми. Когда он еще не одобрял и презирал подобные занятия, случилось ему однажды встретить своих друзей и соучеников, которые увлекли его с собой, хотя он упирался и протестовал, в амфитеатр, по-дружески применив силу; было это в дни самых жестоких и кровопролитных игр. Он сказал им: «Если вы и тащите сюда мое тело и заставляете его находиться

здесь, можете ли направить глаза мои и дух мой на эти зрелища? Я буду присутствовать здесь, отсутствуя, и так превозмогу и вас, и эти дела». Выслушав эти слова, они тем более не отступились от него, желая испытать, сумеет ли он исполнить обещанное. Когда пришли и разместились как могли, все вокруг уже пылало жаром низменных удовольствий. Он же, закрывши врата очей своих, запретил душе выходить наружу, к таким низким делам, — ах, если бы он заткнул и уши! Ибо в один из моментов сражения дикий рев толпы поразил его, и он, побежденный любопытством и готовый презреть и превозмочь все, открыл глаза; и тут рана более сильная была нанесена его душе, нежели телу того, кого он пожелал увидеть, и пал он еще более жалким образом, чем тот, падение которого вызвало крик, и рев этот проник в его уши и разверз его глаза, и был он поражен и низвергнут, — более смелый, чем твердый, тем более слабый, что он ждал от себя того, чего следует ждать лишь от Тебя. Ибо увидев кровь, хлебнул свирепости и не отвернулся, а устремил взор и впитывал ужасное и не ведал того; и наслаждался греховным состязанием и опьянялся кровавым желанием. И уже он не был тем, что пришел, а стал одним из толпы, к которой пришел, и настоящий товарищ тем, кем был приведен. Что еще? Смотрел, кричал, неистовствовал, вынес с собою безумие, заставлявшее его возвращаться туда вновь и вновь, не только с теми, кто увлек его с собой, а прежде их и увлекая теперь других. И отсюда вырвал Ты его своей сильной и милостивейшей дланью и научил его полагаться не на себя, а на Тебя; но много позднее».

И здесь обнаруживают себя в действии силы эпохи — садизм, кровожадность, перевес магически-чувственного над разумным и этическим. Но с врагом ведется борьба, и враг этот узнан, и все силы души мобилизованы на борьбу с ним. Враг здесь — это массовое внушение, кровавое зрелище, воздействующее сразу на все чувства; если ему закрывают путь через глаза, он находит путь через уши, а затем вынуждает открыть и глаза. Оборона все еще полагается на свой сокровенный центр, на внутреннюю решимость, на сознательную волю, отвергающую кровавое зрелище. Но это внутреннее сознание не может устоять и мгновение; оно сразу же переходит в свою противоположность, и силы, которые до тех пор сдерживались крайним напряжением воли, служившие обороне, переходят на сторону врага. Нужно отдать себе отчет в том, что это значит. Против плебейского омассовления, против иррациональных и безмерных желаний, против магических сил с их чарами у просвещенной классической культуры было оружие — аристократическое, индивидуалистическое, рациональное, исполненное меры владения собою. Различные этические системы сходились на том, что хорошо воспитанный, образованный, знающий себя человек благодаря внутренним силам своей души способен отвернуться от лишнего меры, неопределенного; неопределенное не может

на него опереться против его воли. И учение манихеев, к которому был в то время уже близок Алипий, тоже полагается на знание человеком добра и зла. И поэтому Алипий без излишней озабоченности позволяет, чтобы его по-дружески, хотя и насильно, *familiari violentia*, затащили в амфитеатр; он полагается на свои закрытые глаза, на свою волю и решимость. Но его индивидуалистическое, гордое самосознание опрокинуто в мгновение ока, — и случается это не с одним только наугад выбранным Алипием, гордость которого и глубочайшее сокровище души здесь растоптаны, а и со всей рациональной, индивидуалистической культурой классической древности, с Платоном и Аристотелем, со стоей, с Эпикуром. Страстное желание смело их как порыв бури: «И уже он не был тем, что пришел, а стал одним из толпы, к которой пришел» (*et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat*). Индивидуум, аристократически уверенный в себе, осуществляющий свой личный выбор, презирующий отсутствие чувства меры, стал человеком из толпы, и мало того, те же силы, благодаря которым он долгие, решительнее других противостоял массовому внушению, ту же энергию, которая придавала ему способность жить своей особой гордой жизнью, он предоставил теперь в распоряжение массы, живущей бессознательной, инстинктивной жизнью. Он не только соблазнен, но и становится соблазнителем других; прежде ненавистное он теперь любит, действует не только *с* другими, но *прежде* других (*non tantum cum illis, sed prae illis, et alios trahens*). И, вполне естественно для молодого человека с его огромной жизненной энергией и страстью, он уступает соблазну не постепенно, а бросается в крайность. Это — совершенное, полное обращение, и в таком обращении с переходом от одной крайности к другой, полярной, есть в то же время нечто сугубо христианское. Как Петр в сцене отречения (и как, в противоположном смысле, Павел на пути в Дамаск), он падает тем ниже, чем выше стоял, и, как Петр, он вновь поднимается. Ибо поражение его не окончательно: когда бог научит его полагаться на него, а не на себя (на пути к усвоению этого урока он уже совершил свой первый шаг), наступит час его триумфа. У христианства в борьбе с магическим опьянением есть иное оружие, не то, что у рациональной индивидуалистической античной культуры, достигшей своего наивысшего развития. Христианство недаром есть движение, идущее из глубин, — из глубин множества, из массы и из глубин непосредственного чувства; христианство способно побивать врага его же собственным оружием. У христианства тоже магия, но это не та магия, что опьяняет кровью, она сильнее, потому что человечнее и богаче надеждами.

Подобный текст, сколько бы мрачных черт современной действительности ни являл он, отличается совершенно иным характером, чем у Аммиана или даже в приведенном выше отрывке из Иеронима. Что отличает его сразу же, с первого взгляда, от других текстов — это теплота в показе драматической борь-

бы человека; Алипий живет и борется; в сравнении с ним не только лица, выступающие у Аммиана, но и Паммахий в тексте Иеронима — не более чем безжизненные схемы, внутренний мир которых остается для нас закрытым. Вот решающее, что полностью отличает Августина от стиля его эпохи: насколько я его знаю, Августин чувствует непосредственную человеческую жизнь и воспроизводит ее такой, какой она встает перед нашими глазами. Риторические средства, которыми он не пренебрегает ни здесь, ни в других местах, в целом, как мне кажется, ближе к старой классической, Цицероновской риторике, чем приемы, которые мы находили у Аммиана и Иеронима. Крайне драматический ряд — *spectavit, clamavit, exarsit, abstulit inde...* («смотрел», «кричал», «неистовствовал», «вынес»...) — напоминает риторическую фигуру из второй речи против Катилины — *abiit, excessit, evasit, egruit* («ушел», «удалился», «убежал», «вырвался») — и еще превосходит ее подлинной содержательностью в своем нарастании с последующим переходом к существу дела, и вообще, особенно во второй части текста, немало риторических фигур, антитез и синтаксических параллелизмов. Риторика здесь представляется более классической, чем у Аммиана и Иеронима. И все же ясно и сразу понятно, что мы имеем дело не с классическим текстом. В самой интонации есть некая настоящая торопливость, есть человеческий драматизм, в синтаксической форме преобладает сочинение (паратаксис), — то и другое, вместе и по отдельности, создает впечатление неклассического текста. Если рассмотреть для примера фразу *nam quodam pugnae casu...* и т. д., содержащую целый ряд подчиненных членов, то оказывается, что высшая ее точка — это драматическое движение и одновременно грамматическое сочинение: *aperuit oculos; et percussus...* («открыл глаза... и был он поражен...») и т. д.; если пытаться проанализировать складывающееся впечатление, то невольно придется вспомнить об известных местах Библии, которые так передаются в Вульгате: “*Dixitque Deus: fiat lux, et facta est lux*” («И сказал Бог: да будет свет. И стал свет», Кн. Бытия, I, 3); или — “*Ad te clamaverunt, et salvi facti sunt; in te speraverunt, et non sunt confusi*” («К Тебе взывали и были спасаемы; на Тебя уповали, и не оставались в стыде», Псалом 21, 6); или — “*Flavit spiritus tuus, et operuit eos mare*” («Ты дунул духом твоим, и покрыло их море», Кн. Исход, 15, 10); или — “*Aperuit Dominus os asinae, et locuta est...*” («И отверз Господь уста ослицы, и она сказала...», Кн. Чисел, 22, 28); во всех этих случаях вместо причинного или по крайней мере временного оборота, как того следовало бы ожидать в классической латыни (с союзом *cum* или *postquam*, посредством оборота *ablativus absolutus* или причастной конструкции), употреблено грамматическое сочинение с союзом «и» (*et*). Это, впрочем, отнюдь не ослабляет связи между двумя событиями, а, напротив, эмфатически подчеркивает связь; как и вообще гораздо драматичнее звучит, если сказать: «Он открыл глаза, и



тут его настиг...», чем если сказать: «Когда он открыл глаза, то...», или: «Когда он открывал глаза, то...» Это наблюдение над кульминационной точкой предложения *aperuit oculos, et percussus est* раскрывает лишь симптом более общей ситуации. Августин, конечно, пользуется классическим периодом и его риторическими фигурами (причем вполне сознательно, что вытекает из его объяснений в четвертой книге сочинения “*De doctrina christiana*” — «О христианском учении»), но он не подчиняется им. Активность его природы исключает возможность приспособления к сравнительно холодным, рассудительным, логически упорядочивающим методам классического и особенно римского стиля. На примере с нашим текстом можно наблюдать, как часто, особенно если речь идет о драматическом развитии, Августин ставит одно звено предложения рядом с другим: *Trahitis, et ibi constituitis* — «тащите и заставляете»; *adereo... ac superabo* — «буду присутствовать... и превозмогу»; *interdixit... atque utinam obturavisset* — «запретил... ах если бы он заткнул!». Это вообще не редкое построение, но здесь специфически августиновское *aperuit, et percussus est, ceciditque* — «открыл... и был поражен и низвергнут», *intravit et reseravit* — «проник... и разверз», *ebibit, et non se avertit, sed fixit, et nesciebat, et delectabatur, et inebriabatur, et non erat iam ille* — «хлебнул... и не отвернулся, но устремил взор... и не ведал того: и наслаждался... и опьянялся... и уже не был тем, что пришел». В классическом стиле все это невозможно, это — и тут нет сомнения — библейский паратаксис, и само содержание — наглядно драматическое представление внутреннего процесса, внутреннего перелома — вполне христианское по духу. “*Et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat*» («И уже он не был тем, что пришел, а стал одним из толпы, к которой пришел») — это фраза, которая невозможна в классической древности ни по форме, ни по содержанию. Это — христианский дух и конкретно дух августиновский, ибо никто, как он, не проследивал с такой страстной последовательностью феномен противоборствования и слияния воедино всех внутренних сил, смену их антитетической и синтетической взаимосвязанности и взаимодействия, причем не только практически, как в данном случае, а и в чисто теоретических проблемах, которые, когда он берется за них, становятся драмой. Самое красноречивое тому свидетельство — его сочинение о триединстве, а если привести пример текста более короткого, но характерного, какой проблемой было для него становление и развитие и как вместе с тем ясно он представлял их суть, достаточно прочитать начало восьмой главы первой книги «Исповеди», где говорится о переходе от детства к отрочеству; ничего подобного и не могло быть до Августина. Грамматическое сочинение, паратаксис, выражает у Августина драматическую устремленность вперед, — и, совсем напротив, у него не осталось почти ничего из того, на что направлены все усилия Аммиана и других авторов той эпохи, также

и христианских писателей, — нет плотски-чувственного, картинного расписывания внешних событий и тем более магического, болезненного, жуткого. В нашем тексте, где более чем достаточно внешних поводов для подобного описания, Августину понадобилось сказать всего несколько решительных слов совершенно общего содержания.

Тем не менее и здесь событие внутренней жизни, трагический процесс, полный проблем, введен в контекст конкретной современной действительности; с разграничением стилевых сфер покончено. Как мы видели, живописное разукрашивание действительности закралось в высокий стиль и у языческих авторов, и в куда более чистой форме (иногда только искаженной пышным стилем поздней античности) смешение стилей проникло в сочинения отцов церкви из иудейско-христианской традиции. С принципом размежевания стилей совершенно несовместима, на что уже указывалось в предыдущей главе, сама суть христианского учения — воочеловечение Христа, страсти господни. Христос явился в мир не как герой, не как царь, а как человек, стоящий на самой низкой ступени социальной лестницы. Первыми его учениками были рыбаки и ремесленники, он жил в обыденной действительности, среди маленького палестинского народа, разговаривал с мытарями и блудницами, с нищими, больными, с детьми. И тем не менее всякое действие его и слово отличались величайшим и глубочайшим достоинством, были значительнее всего, что происходило кругом. Стилю, которым рассказывалось о его деяниях и речениях, была совершенно чужда или присуща в самой ничтожной степени культура речи в античном понимании. Это было рыбацкое наречие — *sermo piscatorius*, и тем не менее рассказ волновал и действовал сильнее самого возвышенного, риторического и трагического произведения искусства, ведь самым волнующим в рассказе были страсти Христовы. Что над Царем Царей издевались, как над подлым преступником, что его оплевывали и бичевали и распяли на кресте, — рассказ об этом, лишь только ему удастся овладеть сознанием людей, сразу же уничтожает всю эстетику различия стилей. С этим рассказом рождается новый высокий стиль, который отнюдь не пренебрегает повседневной действительностью, а, напротив, вбирает в себя все плотски реальное, даже все самое отвратительное, недостойное, физически низменное. Или лучше выразить все это наоборот, возникает новый «смирренный стиль», *sermo humilis* — низкий стиль, место которому прежде было бы, пожалуй, в комедии и сатире, но теперь он вырывается из своей первоначальной сферы и захватывает все самое глубокое и самое высокое, все возвышенное и вечное. Я уже раньше касался всех этих взаимосвязей и однажды обратил внимание на особую роль в этом Августина (см. “*Sacrae Scripturae sermo humilis*”. — Neuphil. Mitteil., Helsinki, 1941, S. 57). Августин чувствовал себя как дома и в мире классической риторики, и в мире иудейско-христианском, и ему, быть может, первому стала ясна вся проблема

стилистической противоположности этих двух миров. Весьма настоящим образом он сформулировал эту противоположность в сочинении “De doctrina christiana” (4, 18), рассуждая о чаше с холодной водой (Ев. от Матф., 10, 42).

Вызванное христианством смешение стилей оттого не так сильно бросается в глаза в эту раннюю эпоху (в Средние века оно выступает гораздо явственнее для наблюдателя), что отцы церкви редко в своих писаниях воспроизводят современную им действительность, воссоздают картины ее. Они — не поэты и не романисты и вообще не историки своего времени. Теологическая, особенно же апологетическая и полемическая, деятельность целиком поглощает их и заполняет их сочинения; не очень часто можно встретить места вроде тех, которые мы привели из Иеронима и Августина, где описывалась бы современная действительность. Тем чаще можно застать их за иного рода занятием — за истолкованием действительности, за истолкованием прежде всего Священного писания, но также и больших исторических контекстов событий, особенно римской истории: нужно было привести ее во взаимосвязь, в соответствие с иудейско-христианским воззрением на историю. При этом отцы церкви почти исключительно применяют аллегорический, именно фигуральный, метод, о котором у нас говорилось уже не раз (в первой и второй главах), значение и влияние которого я пытался показать также в другом месте (см. «Figura», Arch. Rom. 22, 436). Аллегорически-фигуральное истолкование «устанавливает взаимосвязь между двумя событиями или лицами, из которых одно означает не только себя, но и второе, другое же, напротив, включает в себя или исполняет первое. Оба полюса фигуры разделены во времени, но как действительные события или лица они лежат во временной плоскости; оба они содержатся в том льющемся потоке, который есть историческая жизнь, и только понимание, *intellectus spiritualis* их взаимосвязи представляет собой духовный акт». Практически речь в первую очередь идет именно об интерпретации Ветхого завета, эпизоды которого истолковываются как фигуры или воплощенные пророчества событий Нового завета; значительное число примеров этого с соответствующими объяснениями содержится в названной статье. Подобное истолкование, как нетрудно заметить, вносит в античное понимание истории новый, прежде чуждый ему элемент. Если такое событие, как жертвоприношение Исаака, воспринимать как аллегорическую фигуру жертвенной смерти Христа, так что первое событие как бы предвещает и обещает второе, а второе «исполняет» первое — это называется *figuratim p̄plege*, — то тем самым устанавливается взаимозависимость между двумя событиями, которые не соединены между собой ни причинными, ни временными связями, — взаимозависимость, которую вообще нельзя установить рациональным путем в горизонтальном срезе, если можно применить такой термин для временного изменения. Установить такую взаимозависимость

можно, только связав оба события с божественным промыслом — лишь провидение может замыслить подобным образом, и оно одно может дать ключ к ее уразумению. Горизонтально-временная и причинная связь событий ослабевает и разрушается, момент «здесь и теперь» — уже не звено в земном протекании, но нечто такое, что в одно и то же время всегда было и исполнится в будущем. В собственном смысле, для взгляда бога, это нечто вечное, всевременное, нечто уже завершённое во фрагментарности земного совершения. Эта концепция истории отличается величественной простотой, но для классической древности она чужеродна, она разрушала ее вплоть до структуры языка, по крайней мере литературного, — этот язык с его продуманными и тонко дифференцирующими союзами, с многочисленными инструментами синтаксического упорядочивания, с тщательно разработанной системой определения времени стал совершенно излишним, когда отпал вопрос о земных связях вещей — пространственных, временных, причинно-следственных, когда единственно значительной стала вертикальная взаимосвязь, восходящая от всякого события к небу, где все линии совпадают в боге. При столкновении двух столь разных подходов к истории неизбежен стал конфликт между ними и неизбежны попытки примирения — такого изображения истории, которое тщательно соединяет, сцепляет звенья событий, соблюдает временную и причинно-следственную последовательность и всегда пребывает на переднем, земном плане вещей, с одной стороны, и представления отрывочно-скачкообразного, повсюду испрашивающего истолкования у небес, с другой стороны. Чем образованнее в античном смысле слова были отцы церкви, чем глубже проникли в античную культуру христианские писатели того времени, тем сильнее должны были они ощущать в себе потребность перелить содержание христианства в такую форму, которая была бы не простым его переводом, но и приспособлением к собственной традиции мировосприятия и выражения. И здесь Августин — удобный пример; значительные части его сочинения «О граде Божием» («De civitate Dei»), особенно книги с 15 по 18, где речь идет о поступательном движении (procius) града божия на земле, свидетельствуют о постоянном стремлении дополнить фигурально-вертикальное истолкование действительности изображением процессов, следующих один за другим в самом историческом времени. Можно для примера прочесть любую главу, где комментируются библейские рассказы, например 16, 12, тут говорится о роде Фарры, отца Авраама (Кн. Бытия, 11, 26), дополненную у Августина другими библейскими местами. Разбираемый предмет взят из иудейско-христианской истории, таково же и толкование; все в целом стоит под знаком *civitas Dei* — града божия; град божий, фигурально-аллегорически предвосхищаемый, начиная с Адама, исполнен ныне Христом; эпоха Фарры—Авраама истолкована как звено в спасительном замысле бога, как один из

этапов фигурально-аллегорической последовательности предвзвешенно-фрагментарных, провозвещающих прообразов града божия, и в этом смысле она сопоставлена с далекой эпохой Ноя. Но внутри этих границ видно постоянное стремление заполнить пробелы библейского рассказа, занять пустоты другими местами из Библии и своими собственными размышлениями, восстановить непрерывный ток событий и вообще придать интерпретации, внутренне вполне иррациональной, вид разумной очевидности с использованием всех самых крайних возможностей. Почти все, что добавляет Августин к библейскому рассказу, служит одной цели — разумному прояснению исторической ситуации и гармоническому примирению фигурально-аллегорического толкования с представлением о непрерывной исторической последовательности событий. Элемент античной классики, который вливается сюда, сказывается уже в языке, даже прежде всего в языке, — правда, периоды построены на скорую руку и не производят впечатления слишком искусных (избыток определенных придаточных предложений), они отличаются, однако, разнообразием связующих частей, союзов, с точно взвешенным временным, сравнительным и уступительным подчинением, с развитыми причастными конструкциями, — сами по себе эти периоды находятся в острейшем противоречии с приведенной библейской цитатой, где господствует грамматическое сочинение и отсутствуют союзы. Противоречие между основным текстом и цитатами из Библии можно часто обнаружить у отцов церкви и почти всегда у Августина, ибо латинский перевод Библии сохранил синтаксис оригинала. В таком месте «Града Божия» очень ясно можно видеть борьбу между двумя мирами, борьбу, протекающую и в содержании и в языке, — она могла бы повести к рационализации иудейско-христианского предания, к его синтаксическому перестраиванию, и могла бы завести в этом отношении весьма далеко; однако этого не случилось. Античное мировосприятие было уже слишком подточено изнутри; если самый важный, оказавший огромное влияние литературный труд, перевод Библии, не мог быть выполнен без подражания синтаксису оригинала с его паратаксисом и в этом смысле шел навстречу тенденциям народного языка, то вообще литературный язык находился в упадке. Наконец, в империю вторглись германцы, — при всем робком уважении, которое они питали к античной культуре, они не были в состоянии усвоить ее рационализм, тонкую сеть синтаксических связей.

Итак, фигурально-аллегорическое толкование совершающегося одержало абсолютную победу; но оно не послужило полноценной заменой для утраченного оценочного момента, постижения рациональной, текущей, земной взаимозависимости вещей, ибо его нельзя было просто так приложить к любому событию, хотя, конечно, попыток истолковывать непосредственно сверху все происходящее хватало. Такие попытки не могли не

исчерпать себя — слишком многообразны были события истории и слишком непостижим божественный промысел, — и потому обширные области исторического свершения оказались безначальными. Не было принципа, посредством которого можно было бы упорядочить и уразуметь их, особенно с тех пор, как потерпела крах Римская империя, которая как идея государства указывала пути по крайней мере для политического постижения истории. Осталось одно — смотреть, наблюдать, терпеть, пользоваться тем, что происходит в самой жизни, — это был сырой материал, и усваивался он в самой сырой форме. Много времени прошло, прежде чем семена, заложенные в христианстве (смещение стилей, взгляд, проникающий внутрь становления), не набрали силы и не пошли в рост на почве конкретно-чувственного мировосприятия народов, которые еще не исчерпали своих возможностей.

## IV

### Сихарий и Храмнесинд

В «Истории франков» Григория Турского содержится следующий рассказ (VII, 47 и IX, 19):

Gravia tunc inter Toronicos cives bella civilia surrexerunt. Nam Sicharius, Johannis quondam filius, dum ad natalis domini soli sollemnia apud Montalomagensem vicum cum Austrighysilo reliquosque pagensis celebraret, presbiter loci misit puerum ad aliquorum hominum invitationem, ut ad domum eius bibendi gracia venire deberint. Veniente vero puero, unus ex his qui invitabantur, extracto gladio, eum ferire non metuit. Qui statim cecidit et mortuos est. Quod cum Sicharius audisset, qui amicitias cum presbitero retinebat, quod scilicet puer eius fuerit interfectus, arrepta arma ad ecclesiam petit, Austrighyselum opperiens. Ille autem hec audiens, adprehensum armorum aparatu, contra eum diregit. Mixti-sque omnibus, cum se pars utraque conluderit, Sicharius inter clericos ereptus ad villam suam effugit, relictis in domo presbiteri cum argento et vestimentis quatuor pueris sauciatis. Quo fugiente, Austrighiselus iterum inruens, interfectis pueris aurum argentumque cum reliquis rebus abstulit. Dehinc cum in iudicio civium convenissent, et preceptum esset ut Austrighiselus, qui homicida erat et, interfectis pueris, res sine audienciam diripuerat, censura legali condempnaretur. Inito placito, paucis infra diebus Sicharius audiens quod res, quas Austrighiselus deripuerat, cum Aunone et filio adque eius fratre Eberulfo retinerentur, postposito placito, coniunctus Audino, mota sedicione, cum armatis viris inruit super eos nocte, elisumque hospicium, in quo dormiebant, patrem cum fratre et filio interemit, resque eorum cum pecoribus, interfectisque servis, abduxit. Quod nos audientes, vehimenter ex hoc molesti, adiuncto iudice, legacionem ad eos mittemus, ut in nostra presenciam venientes, accepta racione, cum pace discederent, ne iurgium in amplius pulularet. Quibus venientibus coniunctisque civibus, ego aio: "Nolite, o viri, in sceleribus proficere, ne malum longius extendatur. Perdedimus enim ecclesie filius; metuemus nunc, ne et alius in hac intencione careamus. Estote, queso, pacifici; et qui malum

gessit, stante caritate, conponat, ut sitis filii pacifici, qui digni sitis regno Dei, ipso Domino tribuente, percipere. Sic enim ipse ait: Beati pacifici, quoniam filii Dei vocabuntur. Ecce enim, etsi illi, qui noxe subditur, minor est facultas, argento ecclesie redemtur; interim anima viri non pereat” Et hec dicens, optuli argentum ecclesie; sed pars Chramnesindi, qui mortem patris fratresque et patrii requerebat, accepere noluit. His discedentibus, Sicharius iter, ut ad regem ambularet, preparat, et ob hoc Pectavum ad uxorem cernendam proficiscitur. Cumque servum, ut exerceret opera, commoneret elevatamque virgam ictibus verberaret, ille, extracto baltei gladio, dominum sauciare non metuit. Quo in terram ruente, currentes amici adprehensum servum crudeliter cesum, truncatis manibus et pedibus, patibolo damnaverunt. Interim sonus in Toronicum exiit, Sicharium fuisse defunctum. Cum autem hec Chramnesindus audisset, commonitis parentibus et amicis, ad domum eius properat. Quibus spoliatis, interemptis nonnullis servorum, domus omnes tam Sicharii quam reliquorum, qui participes huius ville erant, incendio concremavit, abducens secum pecora vel quecumque movere potuit. Tunc partes a iudice ad civitatem deducte, causas proprias prolocuntur; inventumque est a iudicibus, ut, qui nollens accepere prius compositionem domus incendiis tradedit, medie-tatem precii, quod ei fuerat iudicatum, amitteret — et hoc contra legis actum, ut tantum pacifici redderentur — alia vero medietatem compositiones Sicharius redderet. Tunc datum ab ecclesia argentum, que iudicaverunt accepta securitate composuit, datis sibi partes invicem sacramentis, ut nullo unquam tempore contra alteram pars alia musitaret. Et sic altercacio terminum fecit.

(IX, 19). Bellum vero illud, quod inter cives Toronicus superius diximus terminatum, in rediviva rursum insania surgit. Nam Sicharius, cum post interfectionem parentum Cramsindi magnam cum eo amicitiam patravisset, et in tantum se caritate mutua diligenter, ut plerumque simul cibum caperent, ac in uno pariter stratu recumberent, quandam die cenam sub nocturno tempore preparat Chramsindus, invitans Sicharium ad epulum suum. Quo veniente, resident pariter ad convivium. Cumque Sicharius crapulatus a vino multa iactaret in Cramsindo, ad extremum dixisse fertur: “Magnas mihi debes referre grates, o dulcissime frater, eo quod interficerem parentes tuos, de quibus accepta compositione, aurum argentumque superabundat in domum tuam, et nudus essis et egens, nisi hec te causa paululum roborassit.” Hec ille audiens, amare suscepit animo dicta Sichari, dixitque in corde suo: “Nisi ulciscar interitum parentum meorum, amitteri nomen viri debeo et mulier infirma vocare” Et statim extinctis luminaribus, caput Sichari seca dividit. Qui parvolam in ipso vitae terminum vocem emittens, cecidit et mortuus est. Pueri vero, qui cum eo venerant, dilabuntur. Cramsindus exanimum corpus nudatum vestibus adpendit in sepi stipite, ascensisque aequitibus eius, ad regem petiit...



«Тяжелые гражданские войны начались тогда между жителями Тура. Ибо, когда Сихарий, сын покойного Иоанна, праздновал Рождество Господне с Аустрегисилом и прочими жителями в деревне Мантелан, священник этого местечка послал слугу пригласить некоторых, чтобы пришли в его дом выпить. Но когда слуга пришел, один из приглашенных, вытащив меч, осмелился убить его. Каковой на месте упал и умер. Когда услышал о том Сихарий, который поддерживал дружбу со священником, что, значит, слуга его убит, то, схватив оружие, отправился в церковь и ждал здесь Аустрегисила. Но тот, услышав о его намерении, вооружился и отправился навстречу. Когда они столкнулись и обе стороны понесли урон, Сихарий, убежавший между клириками, укрылся у себя дома, оставив в доме священника четырех раненых слуг с серебром и одеждой. Когда он убежал, Аустрегисил снова ворвался и, убив слуг, взял с собой золото и серебро со всеми прочими вещами. Потом, когда пришли на суд граждан, и было решено, что Аустрегисил, совершивший убийство, поскольку он убил слуг и присвоил вещи, которые ему не были присуждены, приговаривается к уплате законной пени. Сихарий с этим согласился, но по прошествии немногих дней, услышав, что вещи, которые захватил Аустрегисил, хранятся у Аунона, и у сына его, и у его брата Эберульфа, отбросивши договоренность, сошелся с Аудином, нарушил мир и с вооруженными мужами напал на них ночью, ворвался в дом, где они спали, убил отца с братом и сыном и, забравши все вещи и скот, убил слуг и ушел. Мы, когда услышали это, опечаленные, связавшись с судьей, отправили к ним послание, чтобы ссора не усилилась еще больше. Когда они пришли и сошлись граждане, я говорю им: «Бросьте, о мужи, творить преступления, чтобы беды не распространялись вширь. Мы уже потеряли сынов церкви, боимся, как бы не недосчитаться других. Будьте, прошу, миролюбивы, и кто сделал зло, пусть расплатится, ради любви, чтобы вы были детьми мира, достойные воспринять царствие небесное, с помощью Бога. Ибо так сказал Господь. Блаженны миротворцы, ибо будут наречены сынами Божиими. И вот если кто виновный не способен выплатить пеню, будет выкуплен на деньги церкви, только чтобы душа этого мужа не погибла». И, так говоря, предложил им церковные деньги, но сторона Храмнесинда, который хотел отомстить за смерть отца, брата и дяди, не желала принять. Когда ушли, Сихарий готовился в путь, чтобы отправиться к королю, и потому пошел в Пуатье (Петавум) посетить жену. Когда он подгонял слугу, чтобы тот делал свое дело, и ударил его палкой, подняв ее, тот, вытащив меч, висевший у пояса, осмелился ранить господина. Когда же тот упал на землю, сбегались друзья и, схватив слугу, жестоко избили и, отрубив руки и ноги, приговорили к виселице.

Между тем в Туре разнеслось, что Сихарий умер. Когда Храмнесинд услышал об этом, то, собравши род-

ственников и друзей, отправился к его дому. Разграбивши дом и убивши нескольких слуг, предали огню домá, и Сихария, и всех прочих, кто причастен был к этому двору, уведя с собой скот и все, что можно было унести. Тогда стороны были приглашены в город на суд, здесь они защищались, и постановлено было судьями, что, кто не хотел вначале принять пеню и предал дома пожару, лишится половины виры, которая была прежде признана ему, — и это было сделано против закона, чтобы только их умиротворить, — а другую половину виры должен дать Сихарий. Тогда церковь дала деньги, вира была выплачена, и стороны поклялись, что никогда не поднимутся друг против друга. И так беспорядки кончились.

(IX, 19) Та война, о которой мы говорили выше, между жителями Тура, что она кончилась, поднялась с новой яростью. Ибо Сихарий, когда после убийства родителей Храмнесинда завязал с ним большую дружбу, и они так любили друг друга, что часто вместе ели и спали в одной постели. И когда однажды Храмнесинд приготовил ужин, он пригласил Сихария на пир. Когда тот пришел, вместе сидели за столом. Когда Сихарий, разгоряченный вином, вел вызывающие речи и в конце, рассказывают, заявил: «Очень ты мне обязан, милейший брат, что я убил твоих родственников, за которых ты, получив виру, золото и серебро в изобилии в твоём доме, а был бы голый и голодный, если бы тебя это дело немножко не подправило». Тот, услышавши, с горечью в сердце воспринял сказанное Сихарием и сказал себе в гневе: «Если не отомщу гибель родственников, пусть лишуся имени мужа и буду называться женщиной». И тогда, погасивши свет, голову Сихария раскальвает клинком. Тот, издавши в конце жизни слабый крик, упал и умер. Слуги, которые с ним пришли, разбегаются. Храмнесинд, сорвавши одежду с бездыханного тела, водружает его на столб забора и, сев на коня, спешит к королю...»

При чтении этого рассказа у читателя прежде всего складывается впечатление, что здесь очень неясно изложена история, сама по себе весьма запутанная. Даже и тот, кого не отпугнет беспорядочное правописание и неверные падежные окончания, не без труда уяснит себе, как разворачивались события. «Тяжелые гражданские войны начались тогда между жителями Тура. Ибо...» Теперь следовало бы назвать причину начавшихся беспорядков, но вместо этого за союзом *пап* (ибо) следует кусок предыстории, рассказывается о том, что в деревне на праздник рождества собралось много народу, а священник послал слугу пригласить к себе некоторых из собравшихся. Но ведь это еще не причина беспорядков. Манера изложения здесь напоминает нередко встречающуюся в разговорной речи, особенно если говорящий малокультурен или спешит и говорит небрежно: «Я вчера позже ушел со службы. *Ибо* директор Шульце был у шефа, они говорили о каком-то деле. И когда было уже почти пять, приходит шеф и говорит: ах, господин Мюллер, не могли

ли бы Вы быстро подготовить справку, чтобы мы могли сразу дать весь материал господину Шульце». Точно так же, как приглашение священника не было прямой причиной беспорядка, присутствие Шульце у шефа никак не служит непосредственной причиной задержки на работе Мюллера,— это только первые части многочленной ситуации, которую рассказчик не в состоянии передать в правильной синтаксической конструкции. Он намеревается сказать о причине, но результат уже обозначен в первом, простом предложении, и множество сведений, которые необходимо теперь передать, приводят его в замешательство: ему недостает энергии связать все данные в один период, построив систему придаточных предложений, и притом он недостаточно предусмотрителен, чтобы, сознавая невозможность построения этой системы, начать с предложения, которое вводило бы в суть дела (например: «Случилось так, что...»); это сразу же внесло бы порядок в изложение и помогло бы обойти осознанную трудность. Пока же значение союза *nam* неясно, он стоит на этом месте явно не по праву,— как позднее в другом предложении, построенном по тому же образцу: *nam* Sicharius cum post interfectionem и т. д. («Ибо Сихарий, когда после убийства...»), поскольку и здесь предложение с *nam* (ибо) отнюдь не указывает на причину нового взрыва беспорядков, а отмечает только одно обстоятельство среди многих, характеризующих положение вещей. В обоих случаях впечатление запутанности значительно усиливается из-за смены подлежащего,— оба раза предложение начинается с «Сихария» как подлежащего,— он у Григория в том и другом случае главное действующее лицо, и каждый раз автор вынужден задним числом назвать еще другое действующее лицо и вставить другое подлежащее — только Григорий способен на то, чтобы вставить это новое подлежащее в то же самое предложение, вследствие чего фразы становятся грамматическими чудовищами. Правда, комментаторы (Бонне, а также Лёфстед в своем комментарии к “*Peregrinatio Aetherae*”) учат нас, что в вульгарной латыни союз *nam* утратил свою первоначальную энергию выражения, как и другие весьма многие латинские союзы и частицы, раньше столь ясные и четкие; *nam* уже не причинный союз, а просто бесцветное продолжение речи или обозначение перехода к новой теме. Но в двух приведенных примерах дело явным образом обстоит не так. Напротив, Григорий еще чувствует причинное значение союза, использует его, но только путано и нечетко. На таких примерах и можно понять, что в результате многократного применения союза в неопределенном значении он утратил причинный характер,— верно, процесс ослабления только идет, он еще не завершился. Заслуживает внимания то, что подобный процесс, обычный в устной речи, обнаруживается в письменной речи такого человека, как Григорий Турский, происходящего из знатной семьи и бывшего в свое время и в своей стране значительной личностью.

Пойдем дальше. Слугу, пришедшего приглашать гостей, убивает «один из приглашенных» — почему? Этого не сказано. Что убийцей был Аустригисел или кто-нибудь из его партии, можно заключить из дальнейшего рассказа, коль скоро Сихарий собирается мстить ему за содеянное; но прямо этого не сказано; неожиданно называются разные помещения, в которых разворачиваются военные действия, — церковь, дом священника, — а слова *inter clericos egyptus* — «убежавший между клириками» — дают лишь весьма туманное представление о ходе событий; недостает промежуточных звеньев. Вместо этого о многом сказано чрезмерно подробно. Почему Григорий не говорит просто: один из приглашенных убил слугу? Он говорит: *...extracto gladio eum ferire non metuit. Qui statim cecidit et mortuus est* — «вытащив меч, осмелился убить его. Каковой на месте упал и умер», — так подробно излагает он этот инцидент, важный только своим результатом, но забывает сказать о его мотиве, а это все же, должно быть, важнее, нежели узнать, что слуга сначала упал, а потом умер. В следующей фразе он обеспокоен тем, что читатель забудет ситуацию, и поэтому считает нужным добавить *quod scilicet puer eius fuerit interfectus* — «что, значит, слуга его убит», — но это способен забыть только человек с совсем никуда не годной памятью! Между тем, называя Аустригисела, он ожидает от того же читателя необычной сообразительности, потому что забывает упомянуть, что этот Аустригисел вообще был как-то замешан в убийстве, и вообще забывает сказать, что все общество собралось на праздник не в одном месте, как естественно было бы предположить, а в разных местах. Так продолжается и дальше. Фраза, в которой говорится о первом судебном разбирательстве — *dehinc cum in iudicio...* — вообще лишена сказуемого. Следующая фраза — настоящий монстр, нагромождение грамматически совершенно бессвязных причастных оборотов: *inito placito, postposito placito, coniunctus Audino, mota sedicione, elisumque hospicium*; перевод, историческое и юридическое истолкование этих двух предложений крайне затруднительны, и вообще вся юридическая сторона этого дела послужила поводом для очень известного в прошлом спора между Габриэлем Моно и Фюстелем де Куланжем (см. «Revue historique», XXXI, 1886, и «Revue des questions historiques», XLI, 1887). Причиной тому — не только многозначность слова *placitum*, но и неясность языковой структуры в целом; а эта неясность в свою очередь свидетельствует о том, что Григорий не был в состоянии упорядочить излагаемые им события.

Аустригисел исчезает, но читатель не узнает, что стало с ним; неожиданно появляются новые персонажи, и лишь иногда, и то отрывочно, мы узнаем, как они связаны с событиями; речь Григория, которую тот произносит, чтобы укротить и умиротворить душу, понятна тоже лишь при известной изобретательности фантазии, — ибо кто такой *illi qui poxe subditur* (виновный) и кто такой *vir* — «муж», душа которого не должна по-

гибнуть? Между тем незначительный в контексте целого рассказ о поезде Сихария в Пуатье (Петавум), о ране, которую нанес раб, изложен со множеством подробностей, тогда как для целого важно лишь одно, что разнесся слух о смерти Сихария. Когда дело доходит до второго суда, вновь приходится напрягать фантазию, чтобы уяснить себе, о какой стороне и каких деньгах идет всякий раз речь. Во всем первом куске (из книги VII) можно встретить очень много и притом весьма неловких грамматических подчинений, явно стремление писать периодами, но нет вообще ни одного ясного в своем значении причинного или уступительного союза, за исключением *quoniam* в цитате из Библии и *etsi*, значение которого я все же не вполне понимаю, однако это, скорее всего, условное (*etsi* = *si*), а не причинное и не уступительное предложение. Второй кусок (из книги IX) производит несколько иное впечатление, поскольку рассказ почти сразу же сосредоточивается на одной сцене, где требуется не столько заботиться о порядке, сколько о чувственной наглядности изложения. Но и здесь фраза, служащая экспозицией *Nam Sicharius...* — о ней уже шла речь — чудовищна.

Разумеется, классический автор с гораздо большей логикой расположил бы события, если только предположить, что он вообще стал бы рассказывать о них. Как только задаешься вопросом, а как передали бы эту историю Цицерон, Ливий, Тацит или хотя бы Аммиан, сразу же становится ясно — они никогда не взялись бы рассказывать ее. Для них, для их читателей все здесь изложенное не представило бы ни малейшего интереса. Кто такие Аустригисел, Сихарий, Храмесинд? Даже не племенные вожди — кровавые драки между ними в цветущую пору Империи даже не побудили бы главного чиновника провинции отправить в Рим донесение. Если принять все это во внимание, сразу же становится явной вся узость горизонта Григория — насколько недоступен ему охват значительного и связного целого, насколько он не в состоянии расположить свой материал согласно с принципами, принятыми в прежние времена. Империя уже нет, Григорий живет не в таком месте, куда стекаются новости со всего *orbis terrarum* (мира), просеянные и расположенные в определенном порядке в зависимости от их значения для государства. Нет у него и былых источников сведений, чуждо ему и умонастроение, в духе которого прежде правилась все новые сведения. Едва ли доступна ему хотя бы Галлия. Значительная часть его труда и, несомненно, самая ценная, — это рассказ о том, что он сам своими глазами видел, что пережил в своей епархии и что дошло до него из соседних областей. Он пишет, по существу, только о том, что в наглядной форме доступно ему самому. Какой-то политической позиции в старом смысле слова у него нет, и если можно вообще говорить о такой позиции, то для него это интересы церкви, но опять же понимание их у него весьма ограничено. Церковь как целостный организм он не может мысленно охватить так, чтобы это целое

выступало в его труде явственно и отчетливо; все ограничено местным материалом — и внешние события, и идеи. Но в противоположность своим античным предшественникам, которые нередко пользовались сведениями косвенными или рационально переосмысливаемыми, Григорий сам наблюдал или почерпнул из устных рассказов большую часть того, о чем он пишет в своей «Истории франков». Такая форма работы отвечает его интуитивной склонности, поскольку его непосредственно занимает, что делают люди, ему интересно, как они вращаются вокруг него — безотносительно к политике в более широких масштабах. Все политическое, если оно есть, всегда разработано им в человеческом плане, в плане анекдота. От этого произведение Григория сближается по своему характеру с воспоминаниями — в отличие от любого сочинения римских историков. Не приходится объяснять, сколь отлично от этого поступал Цезарь.

Итак, античный автор вообще не обратился бы к этой истории, а если бы она потребовалась ему для лучшего понимания политического контекста, он разделался бы с ней в трех строчках. Когда цепочка насильственных акций сама приобретает политическое значение — достаточно вспомнить о Югурте и его родственниках у Саллюстия, — тогда уже заранее широко и систематически излагаются политические мотивы, подвергаемые точнейшей рациональной разработке и риторическому усилению; лишённые политического интереса сценические детали затрагиваются вскользь и по ходу дела, как, например, в момент убийства Хиempсала («Югурта», 12, *occultans sese tuguriae muliebris ancillae* — «укрывшегося в каморке какой-то рабыни»). Григорий же, порой неловко и многословно, а иной раз весьма эффектно, пытается придать наглядный вид событиям: местный священник послал слугу пригласить таких-то и таких-то людей, чтобы они пришли к нему и выпили вместе с ним. Когда слуга пришел, один из приглашенных вытащил меч и не остановился перед тем, чтобы нанести ему рану. Тот упал замертво. Рассказ простой, но наглядный — в противном случае не стоило бы и вести речь о том, что пришел слуга, и о том, как он повалился на землю. То же самое и с мезтью Аустригиселу. Топографически не совсем понятно, где произошло нападение на него, но вновь чувствуется старание наглядно представить все последовательные стадии события; точно так же и с совершенно мелкой стычкой между Сихарием и его рабом, которая ровно ничего не значит для развития действия. Но самый своеобразный и разительный пример стараний автора быть наглядным в описании в нашем тексте — это убийство Сихария. Как эти оба, Сихарий и Хрампесинд, так сердечно сдружились, что их водой не разольешь, они вместе пили, ели и спали, — и это после того, как один из них недавно убил ближайших родственников другого, — как в очередной раз зовет к себе в гости Сихария Хрампесинд, а пьяный Сихарий своими мерзкими речами раздражает приятеля, и тот единым махом мстит ему за все, — здесь столько

наглядности и такое старание непосредственно воспроизвести все происходившее, что в римской историографии никогда и попытки не было добиться подобного результата (живописно-пышный стиль Аммиана тоже не отражает действительности в этом смысле); и во всей античной литературе, во всяком случае при серьезном содержании, не найти ничего похожего. К тому же это выполнено великолепно и чисто психологически — захватывающая дух сцена между двумя людьми, вся пропитанная странной атмосферой эпохи Меровингов: неприкрытое насилие, неожиданность, которая стирает из памяти всякий след былого и исключает всякую мысль о будущем и всякий расчет, а с другой стороны, абсолютная неэффективность христианской морали — она даже в самой примитивной форме не находит доступа в эти грубые души, — все это с полной отчетливостью вырисовывается в описанной сцене. Самое естественное предположение, — что Храмнесинд сознательно заманил к себе Сихария, чтобы расправиться с ним, что его заверения в дружбе были лишь лицемерной уловкой, чтобы усыпить подозрительность Сихария, — Григорий совершенно не принимает в расчет, и он, по всей вероятности, прав, потому что он знал людей, среди которых жил; ведь повсюду в его сочинении мы встречаемся с подобными безрассудными поступками. Кажется, оба они действительно сблизились и подружились, и в их сознании, живущем только настоящим, и не промелькнула мысль о том, сколь противоестественна и опасна такая дружба, но несколько безрассудных пьяных слов — и воспоминание всплыло на поверхность, забытая ненависть запылала ярким пламенем, и убийство совершилось в одно мгновение. Такое предположение тем более вероятно, что Храмнесинд, как явствует из дальнейшего повествования, оказался вследствие своего поступка в самом плачевном положении, поскольку у Сихария была мощная защита — королева Фредегунда. Если бы только Храмнесинд призадумался, он, возможно, поступил бы иначе. Все это Григорий рассказывает, никак не комментируя, рассказывает как драму, меняет время рассказа, переходит к настоящему времени, когда действие приближается к развязке. Он передает и прямую речь — разгульную болтовню пьяного Сихария и душевное волнение Храмнесинда. В обоих случаях прямая речь — непосредственное воспроизведение действительно сказанных слов, сказанных вслух или про себя, без всякой риторической их переделки. Слова Сихария звучат так, как если бы их перевели на неуклюжую латынь Григория с того народного наречия, на котором они были произнесены («рассказывают, сказал...» — *“dixisse fertur”*). Слова его можно реконструировать примерно в таком виде: «Собственно говоря, тебе, дружище, следовало бы благодарить меня за то, что я уюкошил твоих родственников; отступные ты положил себе в карман и стал богатым человеком, и, если бы не это дельце, ты сидел бы сейчас без хлеба». И весьма впечатляюще, при всей беспомощности выражения,

реакция Храмнесинда — своего рода внутренний монолог: «Если не отомщу гибель родственников, пусть лишусь имени мужа и буду называться женщиной» — и вот уже гаснет свет, Сихарий убит, не забыт и его предсмертный хрип, и здесь опять те же слова — *cesidit et mortuus est* («упал и умер»); этого падения мертвого тела Григорий никак не может оставить без внимания.

Итак, сцену, которую античный историк никогда не считал бы достойной описания, Григорий излагает самым наглядным образом; быть может, это стремление к наглядности и заставило его рассказать всю историю. В его рассказе о бегстве заложника Аттала (3, 15; он послужил сюжетом для пьесы Грильпарцера «Горе лжецу») есть такая сцена: беглецы прячутся от преследователей за зарослями ежевики, и тут как раз остановились всадники, «и вот один сказал: «Пока кони мочатся...» (*dixitque ipus, dum equi urinam proiecerint*). У какого античного автора найдешь такую деталь! Григорий совершенно свободно, следуя своему воображению, придумывает подобное — ведь не у него же на глазах это происходило! Он стремится рассказать обо всем так, чтобы вещи стали зримыми, осязаемыми на ощупь, доступными всем органам чувств. Этому служит и то, что составляет наибольшую специфику его стиля, — изобилие прямой речи, коротких реплик, которыми он пользуется повсюду, где только можно, превращая всякий рассказ в драматическую сценку. О роли прямой речи в античной историографии мы уже говорили: древние писатели пользуются прямой речью только для больших обращений, риторических по своему характеру; все драматическое в речах, всякое чувство — чистая риторика; такие речи вносят порядок в изложение, вводят в ситуацию, но никак ее не конкретизируют. Напротив, Григорий передает короткие диалоги, мгновенные высказывания действующих лиц, слова, которые внезапно вырываются наружу и превращают мгновение в драматическую сценку. Невозможно перечислить длинный ряд сценок, где у него говорят один или двое — говорят на корявой латыни, которая так часто ставит ему палки в колеса. Латынь у него так стремится стать литературным языком, но вновь и вновь наружу вырываются живые, конкретные, энергичные предложения народного языка. Несколько примеров я все же приведу (один содержится в уже разобранный сцене убийства). В рассказе об Аттале — это разговор между поваром и его господином: “*rogō ut facias mihi prandium quod admirentur et dicant quia in domo regia melius non aspeximus*” («велю тебе приготовить мне такой завтрак, чтобы все восхищались и говорили, что и в королевском доме не видали лучшего» (III, 15); там же ночная беседа повара с зятем; в Клермоне, в сцене, где священники дерутся за епископскую должность, — это угрозы пресвитера Катона архидиакону Каутину: “*Ego te removebo, ego te humiliabo, ego tibi multas neces impendi praecipiam*” («Я тебя смещу, я тебя унижу, я тебя предам всем смертям (IV, 7); спор короля Хильпериха с Григорием о Троице (в словах короля



гнев и насмешка, например: “Manifestum est mihi in hac causa Hilarium Eusebiumque validos inimicos habere” — «Ясно, что у меня в этом деле важные противники, Хиларий и Евсевий»; или: “sapientioribus a te hoc pandam qui mihi consentiant” — «Открою это тем, кто поумнее тебя, и они со мной согласятся» (V, 44); это Фредегунда у постели больного епископа Претекстата, со всей предшествующей и последующей сценой (VIII, 31); это ответ епископа Бертрамна Бордосского по делу его сестры: “requirat nunc eam revocetque quo voluerit, me obvium non haberit” («Если потребует теперь ее и призовет, куда захочет, то во мне не встретит препятствия» (IX, 33); ссора принцессы Ригунды с матерью (IX, 34); Гунтрам Босон и епископ Трирский (IX, 10); и особенно захватывающая сцена — гибель Мундерика, когда в самом ее конце Мундерик выезжает из ворот замка рука об руку с предателем Аригиселом; здесь наиболее напряженный момент перед убийством подан как острая драматическая сцена: “Quid adspicitis tam intenti, populi? An numquid non vidistis prius Mundericum?” («Что так уставились на меня, люди? Или никогда раньше не видели Мундерика?», III, 14).

Во всех этих разговорах и восклицаниях — самая конкретная драматизация коротких спонтанных процессов, происходящих между людьми. Действующие лица противостоят друг другу с глазу на глаз, отвечают словом на слово, дыханием на дыхание, — прием, которого нельзя встретить в античной историографии, и даже диалог в классическом театре построен гораздо более рационально и риторически. Однако такой короткий, внезапный диалог встречается в библейских сочинениях — об этом мы говорили выше. Вне всяких сомнений, ритм и атмосфера Библии, особенно Евангелий, все время окружают Григория и воздействуют на его стиль. И тут высвобождаются силы, которые и, помимо этого, находятся в распоряжении Григория и всей его эпохи. Повсюду в его слоге можно подметить стихию народной разговорной речи — языка, который еще далеко не пригоден для письменности, но уже все время звучит в сознании Григория. Письменная латынь Григория не только грамматически и синтаксически находится в состоянии упадка, издавна продолжающегося, но она им применяется для таких целей, для которых она первоначально, по крайней мере в период своего расцвета, была совсем мало приспособлена, — для воспроизведения конкретной действительности. Ведь латинский письменный язык периода расцвета, особенно проза, — это язык, в котором принцип порядка доведен почти до чрезмерности. В нем конкретные жизненные ситуации не становятся зримыми в своей вещественной чувственности, а как бы наблюдаемы и упорядочены сверху. Наряду с риторической традицией оказывает свое воздействие и юридически-административный дух римского мира. В римской прозе периода расцвета (даже в письмах Цицерона, как раз в них особенно заметно — стоит прочитать хотя бы знаменитое оправдательное письмо П. Лентулу Спинтеру, ad fam. 1, 9, осо-

бенно § 21) господствует тенденция к сообщению голых фактов — по возможности на них просто указывают, только намекают, сохраняя дистанцию,— и, напротив того, вся выразительная энергия языка направляется на организацию синтаксической связи, так что стиль становится чем-то вроде стратегического замысла, места сгибов выступают с чрезвычайной ясностью, а пространство между ними, занимаемое фактическим, историческим материалом, хотя и освоено, но, собственно говоря, не раскрыто в своей конкретной чувственности. Орудия синтаксической связи становятся в таких условиях необычайно четкими, тонкими, многообразными; речь идет не только о союзах и прочих грамматических средствах подчинения, но и об употреблении времен, о порядке слов, об антитезах и многих других риторических приемах, которые служат одной цели — точному, четкому, но при этом гибкому и богатому нюансами расположению материала. Множество гибких сочленений и всевозможных инструментов для упорядочения материала приводит к исключительному многообразию возможностей субъективной подачи материала, к поразительной ловкости и подвижности в обсуждении всего фактического и к такой свободе, которую позднее в течение долгого времени не удавалось завоевать вновь,— к свободе замалчивать одни стороны фактического положения дел и намекать на другие, сомнительные, не утверждая ничего с полной ответственностью. А язык Григория, напротив, лишь очень несовершенно упорядочивает фактический материал; если контекст события не совсем простой, Григорий не может изложить его ясно. Его язык или плохо передает факты, или вообще не приводит их в порядок. Но зато его язык погружен в конкретную суть событий, он говорит вместе с людьми и через людей, которые переживают эти события, и если суждения, которые Григорий иногда выносит о людях, обычно суммарны и лишены тонкости (например, о Сихарии, IX, 19 в конце), то язык его способен самыми разнообразными способами выражать радость и боль этих людей, насмешку и гнев, страсти, которые кипят в их душе, выражать энергично и сильно. Насколько непосредственнее и насколько конкретнее переживает Григорий все происходящее, чем любой античный автор, покажет сравнение его с самым реалистическим писателем древности, с Петронием. Петроний подражает языку разбогатевших вольноотпущенников, они говорят у него на своем испорченном низком жаргоне — подражание тут куда более сознательное и точное, чем у Григория,— но ясно, что писатель применяет такой стиль как художественное средство и что писать реляцию или историческую хронику он станет совершенно иначе. Тут образованный и важный господин со всей утонченностью разыгрывает фарс перед себе подобными — это сознательное комическое искусство; если захочет, он может писать сколь угодно многими иными способами. А в распоряжении Григория — только его латынь, грамматически путанная, синтаксически нищая и потому ставшая какой-то ученической; нет

педалей, на которые он может нажимать, и нет публики, на которую можно было бы воздействовать непривычной остротой, невиданным стилистическим вариантом. Но есть конкретные события — они совершаются вокруг него, развиваются рядом с ним и подаются ему прямо с пылу; ему рассказывают о них на том разговорном наречии, о котором мы не можем составить себе вполне точного представления, но которое явным образом беспрестанно звучит в его ушах, а он пытается перевести его назад, на свою полулитературную латынь. Его рассказ — это его собственный, и притом единственный, его мир — другого у него нет, он живет в нем.

И сама структура тех событий, о которых приходится ему рассказывать, тоже способствует сложению его стиля. По сравнению с тем, о чем повествовали древние римские историки, Григорий говорит о событиях местного значения, они разыгрываются в такой среде, в таком слое людей, где чувственные инстинкты, страсти более бурны, а рациональное их осмысление развито слабо. В сочинении Григория мы лишь очень неясно распознаем взаимосвязь политических событий, но словно дышим воздухом первого века господства франков в Галлии. Чудовищная грубость нравов. Повсеместно и повсюду на передний план выступает насилие, власти лишены возможности сосредоточить силу в своих руках, хитрость и политика вообще утратили всякие правила, стали примитивными и грубыми. Отмирают все обиходные формы умолчания и описательности в отношениях между людьми — вежливость, умение достигать цели не прямолинейно-грубо, а косвенными средствами, риторическая маскировка, внешние приличия, юридические формальности даже при разборе политического и корыстного грабежа; там, где сохранились хотя бы остатки этих форм, они подобны безобразной гримасе. С желаний и страстей сорвана их внешняя оболочка — они оголились, выступают наружу во всей своей осязательной материальности; непосредственная сырая жизнь становится чувственно-материальной, тому, кто хочет изобразить ее, она навязывается беспорядочной, неподатливой для организующей мысли, но зато и во всей своей осязательной, терпкой, резко пахнущей реальности. Григорий был епископом, одним из призванных пестовать христианские нравы и мировоззрение; это чисто практическая деятельность, забота о душах, постоянно сливающаяся с решением политических и экономических вопросов. В предыдущий период центр тяжести в церковной деятельности еще приходился на догматическое содержание веры, которое требовалось твердо установить раз и навсегда, и при этом сила духа и острота ума проявляли себя нередко в самых преувеличенных и чрезмерных формах; в VI веке, по крайней мере на Западе, церковь целиком обращается к практической жизни, к организационным мероприятиям. Григорий — живой пример этого поворота. На риторическое образование он не претендует, к спорным догматическим вопросам не проявляет интереса; для

него последнее слово — решения соборов. Но в сердце его есть место для всего, что может влиять на народ: это и легенды о святых, и реликвии, и чудеса, воздействующие на фантазию, это и защита от насилия и угнетения, и простые моральные уроки, сдобренные обещанием награды в будущей жизни. Люди, среди которых он жил, ничего не понимали в догматах и о таинствах веры имели самое грубое представление. У них были желания и материальные интересы, чуть смягченные страхом друг перед другом и страхом пред неземными силами. Григорий словно был создан для этих условий. Ему было немногим более тридцати, когда он стал епископом Турским. Если о человеке можно судить по его литературным сочинениям, у Григория был темперамент, и он обладал мужеством; вывести его из равновесия было не так-то просто, хотя ему и пришлось повидать много ужасного. Он являет нам один из первых примеров того церковного реализма, благодаря которому христианское учение стало функционировать в самой земной жизни, того практицизма, который нередко поражает нас в деятельности католической церкви. Ничто человеческое не чуждо Григорию, во всякую глубину он заглядывает, всякий темный уголок освещает, не боится называть вещи своими именами, сохраняя при этом достоинство и некую святость тона. Наряду с духовными не пренебрегает он и светскими средствами. Он знает, что церковь должна стать богатой и могучей, чтобы достичь своих моральных целей на века; людей, чьи сердца нужно завоевать навсегда, следует привязать к себе практическими интересами. К тому же церковь постоянно находилась в самом средоточии практической жизни — она раздавала милостыню, мирила спорщиков, управляла своими земельными владениями, все разраставшимися, оказывалась замешанной в политических конфликтах. Реализм в высшем, не столь практическом смысле был присущ христианству с самого начала; мы уже говорили о том, что жизнь Иисуса среди низкого люда, его страсти, одновременно возвышенные и позорные, потрясли античные представления о трагически возвышенном. Но церковный реализм, который, быть может, впервые нашел свое литературное выражение у Григория Турского, идет дальше, он действует практически в самой практике жизни, это реализм решительный и умелый, его питает опыт повседневности. Григорий по своему призванию связан со всеми людьми и со всеми жизненными обстоятельствами, о которых он рассказывает, его профессионально интересует моральное в деталях, так сказать, это реальное поле его деятельности. На этой почве вырастает его наблюдательность, желание записывать увиденное, и его, несомненно, весьма индивидуальное дарование, умение изображать конкретные явления жизни, опять же естественно вырастает из служебных обязанностей. Само собой разумеется, нельзя говорить об эстетическом разделении сфер возвышенно-трагического и обыденно-реалистического у Григория, — кто, подобно ему, связан с людьми практически, как клирик, не мо-

жет разделять эти сферы, он каждый день встречается с человеческими трагедиями — посреди самого хаотического, никак не очищенного материала жизни. Талант и темперамент епископа Григория выводят его далеко за рамки простой заботы о спасении душ, за рамки практической деятельности церкви; наполовину неосознанно он становится писателем, постигающим жизненное и придающим облик всему жизненному. Не всякий человек духовного звания мог бы стать писателем, но писателем мог стать в его время только человек духовного звания. Вот чем христианизация Галлии отличается от ее бывлой романизации: деятели Римской империи ограничиваются тем, что организуют административное управление сверху, пуская все прочее на самотек, а деятели церкви обязаны беспокоиться обо всех обыденных делах, обращаться к каждому и ко всем. Впрочем, представляется, что Григорий вполне сознавал значение и даже своеобразие своей писательской деятельности. Ибо, хотя он не раз извиняется, что, будучи человеком литературно недостаточно образованным, осмеливается братья за перо (это, впрочем, стародавняя риторическая формула), но все же однажды он прибавляет к этим словам торжественную мольбу — он заклинает потомков никогда и ничего не менять в его тексте: *ut numquam libros hos aboleri faciat aut rescribi, quasi quaedam eligentes et quaedam praetermittentes, sed ita omnia vobiscum integra inlibataque permaneant sicut a nobis relicta sunt* («чтобы никогда не уничтожали эти книги и не переписывали, выбирая одно, а другое пропуская, но чтобы все всегда оставалось с вами в целостности и сохранности, как оставлено нами»). И еще яснее говорят о том же следующие строки, намекающие на школьную риторику и написанные как бы в предчувствии ее дальнейшего развития в средневековой латыни. «Если ты, служитель Божий, кто бы ты ни был, — так обращается он к потомкам, — будешь и очень образован, — тут Григорий перечисляет все науки и литературные знания, — так что стиль мой покажется тебе грубым (*ut tibi stilus poster sit rusticus*), — даже и тогда, умоляю тебя, не разрушай написанного мною». Сегодня, когда Григорий, даже как стилист, столь многим кажется ценнее гуманистов, владевших самым изящным слогом, такую мольбу нельзя читать безучастно. В другой раз мать Григория, явившись ему во сне, развеивает его сомнения, сожаления в отсутствии литературной культуры, говоря: *Et nescis, quia nobiscum propter intelligentiam populorum magis, sicut tu loqui potens es, habetur praeclarum?* («Разве не знаешь, что у нас, согласно разумению народа, больше всего ценится ясность, как ты умеешь говорить?»). И потому он смело приступает к своему труду, желая утолить жажду народа: *Sed quid timeo rusticitatem meam, cum Dominus Redemptor et deus noster ad destruendam mundanae sapientiae vanitatem non oratores sed piscatores, nec philosophos sed rusticos praelegit?* («Разве убоюсь деревенской простоты своей, если Господь, Спаситель и Бог наш, избрал для разрушения суетной мудрости

мира сего не ораторов, а рыбарей, и не философов, а простецов?»). Все это место с явлением матери во сне находится, правда, не в «Истории франков», а в предисловии к «Житию святого Мартина» и непосредственно соотнесено с чудесными деяниями этого святого. Но слова эти можно отнести ко всему написанному Григорием — он всегда пишет в расчете на всеобщее, непосредственное, чувственно-конкретное уразумение, как то отвечает его таланту, темпераменту, его служению — *sicut tu loqui potens es* («как ты умеешь говорить»).

Стиль его во всем отличен от стиля позднеантичных авторов, в том числе и христианских, — со времен Аммиана и Августина тут произошел полнейший переворот. Конечно, это вырождение, упадок образованности, культуры, самого языка с его строем, как нередко и утверждали; но поворот состоит не только в упадке, но и в новом пробуждении непосредственно-чувственного. Стиль, придающий форму содержанию, в эпоху поздней античности бился в судорогах; гипертрофия риторических средств, мрачность атмосферы, окутывавшая все, что совершалось в истории, придают позднеантичным авторам от Тацита и Сенеки до Аммиана черты насильственности, вымученности, перенапряженности; у Григория эти судороги кончились. Есть много мерзкого и отвратительного в том, о чем ему приходится рассказывать: предательства, насилия, убийства на каждом шагу; но простая, практическая живость, с которой он рассказывает обо всем, не дает сложиться тупой, тягостной атмосфере, которую мы обнаруживаем у позднеантичных авторов и которой почти не могли избежать и христианские писатели. Григорий пишет, когда катастрофа уже произошла, Империя пала, единство разрушилось, античная культура перестала существовать, — но и напряжение словно рукой сняло, и дух Григория более открыт для живой действительности, не так скован, более непосредствен, его не гнетут уже неразрешимые задачи и невыполнимые требования, он готов постигать действительность и практически трудиться в ней. Обратимся еще раз к той фразе, которой Аммиан начинает свой рассказ, обсуждавший в предыдущей главе:  *Dum has exitiolum communionum clades...* Таким периодом охватывается многогранная реальная ситуация, она ясно членится, предыдущее точно связывается с последующим. Но как мучительно, как судорожно это построение! Разве не утешение прочитать после этого начало у Григория: *Gravia tunc inter Tonicos bella civilia surrexerunt...* Конечно, *tunc* — «тогда» — слишком слабая и нечеткая связь, и вся манера выражения сырая, неотработанная, и слова *bella civilia* «гражданские войны», конечно, не подходят для обозначения беспорядочных драк, грабежей и убийств, о которых идет речь. Но вещи выступают перед Григорием в своей непосредственности, ему не приходится втискивать их в тесные доспехи высокого стиля, и они растут и разрастаются, как им удобно, привольно, не стесненные аппаратом реформ Диоклетиана-Константина, в которых было одно

принуждение и отсутствовали зерна новой жизни. Чувственная конкретность действительности, у Аммиана вырывавшаяся наружу в призрачно-метафорическом обряжении, отягощенная узами насильственной иерархии и цепями периодического строения речи, у Григория может развернуться на свободе. След былого принуждения заключен еще в его честолюбивом желании писать на литературной латыни; народный язык еще не пригоден для целей литературы, он, как видно, не удовлетворяет даже самые скромные требования, предъявляемые к выразительности речи. Но он уже присутствует здесь везде, как язык устной речи, как язык, схватывающий реальность обыденной жизни, — таким он дает о себе знать у Григория. Его стиль — это первый, ранний след вновь пробуждающегося, свежего, чувственного постижения всего, что творится вокруг, и след этот тем ценнее для нас, что от всей той эпохи, и даже от всей той второй половины тысячелетия, сохранилось так мало текстов, пригодных для целей нашего исследования.

## V

### Роланда назначают вождем арьергарда войска франков

- LVIII 737 Tresvait la noit e apert la clere albe...  
Par mi cel host (sonent menut cil graisle).  
Li emperere mult fierement chevalchet.
- 740 "Seignurs barons", dist li emperere Carles,  
"Veez les porz e les destreiz passages:  
Kar me jugez ki ert en la reregarde".  
Guenes respunt: "Rollant, cist miens fillastre:  
N'avez baron de si grant vasselage"
- 745 Quant l'or li reis, fierement le reguardet  
Si li ad dit: "Vos estes vifs diables.  
El cors vos est entree mortel rage.  
E ki serat devant mei en l'ansgarde?"  
Guenes respunt: "Oger de Denemarche:  
N'avez barun ki mielz de lui la facet"
- LIX Li quens Rollant, quant il s'oït juger,  
Dunc ad parled a lei de chevaler:  
"Sire parastre, mult vos dei avoir cher:  
La reregarde avez sur mei jugiet!
- 755 N'i perdrat Carles, li reis ki France tient,  
Men escientre palefreid ne destrer,  
Ne mul ne mule que deiet chevalcher,  
Ne n'i perdrat ne runcin ne sumer  
Que as espees ne seit einz eslegiet"
- 760 Guenes respunt: "Veir dites, jol sai bien"
- LX Quant ot Rollant qu'il ert eu la reregarde,  
Ireement parlat a sum parastre:  
"Ahi! culvert, malvais hom de put aire,  
Quias le guant me caïst en la place,  
Cume first a tei le bastun devant Carle?"
- LXI "Dreiz emperere", dist Rollant le barun,  
"Dunez mei l'arc que vos tenez el poign.



Men escientre nel me reproverunt  
Que il me chedet cum fist a Guenelun  
770 De sa main destre, quant reçut le bastun”  
Li empereres en tint sun chef enbrunc,  
Si duist sa barbe e detoerst sun gernun,  
Ne poet muer que des oilz ne plurt.

LXII  
775 Apres iço i est Neimes venud,  
Meillor vassal n’out en la curt de lui,  
E dist al rei: “Ben l’avez entendut;  
Li quens Rollant, il est mult irascut.  
La rereguarde est jugee sur lui:  
N’avez baron ki jamais la remut.  
780 Dunez li l’arc que vos avez tendut,  
Si li truvez ki très bien li aiut!”  
Li reis li dunet e Rollant l’a reçut.

LVIII  
Проходит ночь, заря, сияя, встала.  
Трубы трубят над ополчением ратным.  
Гордо к войскам подъехал император.  
Карл говорит: «О, господа вассалы!  
Видите вы теснины и провалы.  
Назначьте мне вождя для арьергарда».  
Рек Гуенелон: «Хоть пасынка — Роланда!  
В войске у вас храбрее нет вассала».  
Слышит король, в сердцах взглянул на графа  
И рек ему: «Вы сущий черт из ада:  
Смертная злость в утробу вам закралась.  
Кто же пойдет с головными полками?»  
Рек Гуенелон: «Пойдет Оджьер Датчанин:  
Лучше его не сыщем в этой рати».

LIX  
Вот граф Роланд приговор услышал,  
Заговорил, как рыцарь и вассал:  
«О, сударь отчим! Я благодарен вам:  
Вы для меня избрали арьергард.  
Не потеряет там Франции монарх,  
Коль я смогу, коня, ни скакуна,  
Ни лошака, ни мула для седла,  
Не потеряет осла, ни битюга,  
Чтоб не был взят он на конец копья».  
Рек Гуенелон: «То правда, знаю я».

LX  
Слышит Роланд, что пойдет с арьергардом.  
Отчиму он промолвил в гневе яром:  
«О, негодяй, худородный мерзавец!  
Думаешь ты, уроню я перчатку,  
Как уронил ты свой жезл перед Карлом?»

LXI           Сказал Роланд: «Мой сеньор и король!  
Дайте мне лук, что у вас под рукой.  
Не поразит меня такой укор,  
Что уроню, как сделал Гуенелон,  
Когда свой жезл в десницу принял он.  
Поник главой наш король и сеньор,  
Бороду мнет, терзает ус седой,  
Плачет глазами: удержаться не смог.

LXII          Тут герцог Найм вслед за Роландом встал.  
При всем дворе это лучший вассал.  
Рек королю: «Вы слышали слова:  
Гневом большим распалился Роланд.  
Ему в удел достался арьергард.  
Отговорить нельзя его никак.  
Вручите же лук, что держите в руках,  
В помощь ему подберите войска».  
Карл отдал лук, берет его Роланд.

Приведенные здесь стихи взяты из оксфордской рукописи «Песни о Роланде»; в них рассказывается о том, как Роланд был избран предводителем арьергарда войска франков, которое совершало путь через Пиренеи, возвращаясь домой из похода в Испанию. Возглавлять арьергард — дело опасное; Роланда избирают вождем арьергарда по предложению его отчима Ганелона (Гуенелона); эти выборы — параллель другому событию, прошлому, — тогда, по предложению Роланда, Ганелон был избран послом императора Карла ко двору короля сарацин Марсилия (ст. 274 слл.). В основе параллельных событий — давняя вражда, берущая начало в распрях о наследстве: оба барона ищут случая погубить друг друга. Посольство ко двору Марсилия всегда было сопряжено с большим риском, и позднее стало известно, что оно действительно стоило бы Ганелону головы, не предложи он королю сарацин изменнической сделки — плана, который одновременно служил удовлетворением самому Ганелону, ненавидящему Роланда, утоляя его жажду мщения: Ганелон обещал сарацинскому королю предать в его руки весь арьергард войска франков вместе с Роландом и лучшими друзьями Роланда — двенадцатью пэрами, которых он, и с полным основанием, считает «военной партией» при дворе императора Карла. После этого он возвратился в лагерь франков, везя с собой лицемерные предложения Марсилия, якобы готового покориться императору франков. Войска трогаются в поход, чтобы вернуться на родину, во Францию, и Ганелону для осуществления его замысла нужно еще устроить так, чтобы Роланд оказался в полках прикрытия. Этому посвящены приведенные стихи.

О событии рассказано в пяти строфах, лессах. Первая содержит предложение Ганелона и непосредственную реакцию Карла; вторая, третья и четвертая описывают отношение Ролан-

да к предложению Ганелона; в пятой строфе в дело вмешивается Найм, и наконец император утверждает назначение Роланда. В первой лессе есть еще вступление, состоящее из трех стихов,— это три главных предложения, поставленных рядом (паратаксис),— они описывают выступление войска в поход ранним утром (до этого речь шла о последней ночи и о сне императора Карла). Затем следует сцена, во время которой Ганелон и делает свое предложение; она строится как двукратное чередование обращения и ответа: призыв приступить к избранию и ответ, содержащий предложение, повторный вопрос и новый ответ; у каждой такой пары «вопрос — ответ» крайне простое, стереотипное обрамление: «говорит — отвечает» (*dist, respunt, dit, respunt*); после первой такой пары следует стих 745, единственный, который содержит подчинение — придаточное предложение времени; все же остальное излагается простыми предложениями, которые стоят рядом и противостоят одно другому как отдельные блоки, и их синтаксическая независимость еще подчеркнута тем, что говорящий (подлежащее) всякий раз особо называется; особенно ясно это видно в стихе 740 — *li emperere Charles*, хотя «император Карл» был подлежащим и предшествующего предложения. Разберем каждую речь по отдельности. Когда Карл приказывает назвать военачальника, его мысль заключает в себе причинную связь: поскольку мы вынуждены идти трудной местностью, *то* выберите... и т. д.— но в соответствии с суровым и мужественным обликом императора, *mult fierement*, эта мысль передана двумя простыми предложениями: одно содержит указание (вот трудная местность), другое — приказ. В ответ Ганелон называет Роланда, словно бросая вызов, и вновь трехчленный паратаксис (три главных предложения): сначала называется имя, затем, с интонацией торжествующей мести, упоминается родственная связь («мой пасынок» — *“cist miens fillastre”* — соответствующее *mis parastre* — «мой отчим» в стихах 227 и 278: *“ço set hom ben que jo sui tis parastre”*, буквально — «все знают хорошо, что я твой отчим»), и наконец следует зловеще-ироническое обоснование в виде некой формулы похвалы. Наступает краткая драматическая пауза — мрачен вид Карла. И его возражение (тоже паратаксическая конструкция) начинается с резких слов, из которых видно, что он разгадал замысел Ганелона и что, с другой стороны — это подтверждает впоследствии Найм,— у него нет средства отвергнуть это предложение; быть может, вопрос, которым оканчивается его речь, следует истолковать как своего рода контрнаступление: мне Роланд нужен, хочет сказать он, для передовых полков! Если верно такое толкование, то Ганелон, во всяком случае, сразу же отражает атаку, а одинаковое с первой строение его второй речи показывает, что действует он с большой решительностью; нет сомнения, позиция у него сильная, и он совершенно уверен в своей победе. Итак, силы сталкиваются лбами, это же сказывается и в синтаксисе строфы.

Все изложено четко, и, однако, этой четкости противоречит другая черта отрывка — далеко не все ясно в этой сцене. Ведь нельзя же думать, что император связан предложением одного-единственного из своих баронов; и на деле — в других подобных случаях (например, прежде, во время выбора Ганелона, ст. 278—279 и 321—322; ср. также стр. 243) — особо подчеркнута, что все войско выражает свое согласие. Можно только предполагать, что и в этом случае войско согласно с предложением, выражает свое согласие, только об этом не упомянуто, или, быть может, император полагает, что в согласии войска нельзя сомневаться; но, если даже и так и, стало быть, наша редакция «Песни о Роланде» умалчивает о том, о чем сообщало предание, а именно о том, что у Роланда были враги и среди франков, которых устраивало такое опасное для него поручение, удалявшее Роланда из окружения императора, — может быть, враги Роланда боялись, что его влияние поколеблет решимость императора окончить войну, — все равно остается загадкой, почему император, не позаботившись заранее об угодном ему исходе выборов, ставит себя в безвыходное положение; не может же он не знать, какие течения существуют в его окружении, а, помимо всего прочего, он предупрежден ведь и сновидением? Но тут мы наталкиваемся на вторую загадку: насколько Карл способен разглядеть Ганелона, насколько он в состоянии предвидеть будущее? Ведь нельзя же в самом деле полагать, что план Ганелона в точности известен ему; а если нет, то реакция его на предложение барона — «вы суций черт» (“vos estes vifs diables”) — звучит весьма преувеличенно. Власть императора тверда, однако нередко получается, что он как бы не волен поступать, как ему заблагорассудится; он действует словно во сне. Когда император выступает как глава всего христианского мира, как образец рыцарского совершенства, у него величественная, символическая роль; однако резко контрастирует с величием Карла его бессилие — он медлит и даже проливает слезы, но не может предотвратить грядущую беду, хотя предчувствует ее; он зависим от своих баронов, а среди этих последних нет никого, кто мог бы как-то изменить положение дел (или хотел бы? — вопрос, как понимать стих 779). Та же история повторяется позже, во время суда над Ганелоном, когда императору пришлось бы оставить без отмщения гибель своего племянника Роланда, не найдись в конце концов одного-единственного рыцаря, который готов вступиться за его дело. Для всего этого есть некоторые объяснения: так, когда общество основывалось на ленном праве, центральная власть была слабой — впрочем, едва ли уже во времена Карла Великого, ибо такая общественная система сложилась позднее, в эпоху создания «Песни о Роланде»; кроме того, полурелигиозные-полулегендарные представления, которые нередко связываются с фигурой короля и во многих куртуазных романах, тоже играют свою роль — эти представления вносят в образ великого императора еще и черты страдаль-

ца, мученика, наделяют его пассивностью, словно он погружен в сон. Нет никакого сомнения, что тут действует и параллель с Христом (двенадцать учеников, Иуда, дар предвидения, противопление злу).

Но сама поэма, во всяком случае, никак не анализирует и не объясняет загадочности этого и других событий; нам приходится привлекать такие объяснения извне, а это, скорее, мешает эстетическому восприятию произведения. Поэт ничего не объясняет; между тем обо всем совершающемся сказано с такой непреклонностью, какая соответствует четкости синтаксической структуры (паратаксис); сама эта структура определяет: все должно происходить так, как происходит, иного ничего не может быть, не требуется никаких объяснений и соединительных звеньев. И это относится, как известно, не только к событиям, но и к воззрениям и к принципам, на которых основываются поступки действующих лиц. Вот наиболее важные из таких воззрений, их немного: это рыцарская воля к борьбе, понятие чести, верность и братство по оружию, общность рода, догматы христианства, правота верующих и неправота неверных; эти воззрения слагаются в весьма узкий образ, в котором мы можем разглядеть только один общественный слой, да и то в крайне упрощенном виде; и воззрения эти просто утверждаются как таковые, для них не находится обоснования — простые заверения: вот это так, а не иначе. Не нужно обоснования, не требуется пространных объяснений, когда, например, выдвигается такое суждение: язычники — не правы, а христиане — правы (*raien unt tort et chrestiens unt dreit*, ст. 1015), хотя совершенно очевидно, жизнь, которую ведут рыцари-язычники, если исключить различия в именах богов, ничем существенным не отличается от жизни христиан; правда, язычники нередко изображаются в фантастическом и символическом виде как люди дурные и развращенные, как устрашающий пример, но и они тоже рыцари, и социальная структура их жизни, по всей видимости, та же, что и у христиан; параллелизм доходит до мелочей и способствует тому, что уость изображаемого жизненного пространства еще более бросается в глаза. Христианство христиан — чисто тезисное: оно ограничивается исповеданием веры, необходимыми богослужебными формулами; кроме того, христианство самым решительным образом поставлено на службу воинским идеалам рыцарства, его политической экспансии. Вот епитимья, которую налагают на франков, вкушающих причастие перед сражением, — они должны крепко рубить мечом; павший в сражении — мученик, он может уповать на райскую жизнь после смерти; насильственно обращаться в христианскую веру язычников — дело, угодное богу. Если это христианство, то очень удивительное — ничего подобного не было раньше, и здесь, в «Песни о Роланде», сложившиеся исторические условия не оправдывают подобного умонастроения, как в Испании. Но нам и не предлагают никакого обоснования — умонастроение просто существует как данное, — это

паратаксическая конструкция из наипростейших, при этом внутренне крайне противоречивых, крайне ограниченных тезисов и положений.

Перейдем ко второй части события, к реакции Роланда. Ей посвящены три строфы; в двух первых Роланд обращается к Ганелону, в третьей — к императору В словах Роланда — три мотива, выраженных с разной силой и по-разному связанных между собой: это неукротимое самоутверждение, гордая самоуверенность, затем ненависть к Ганелону и, наконец, гораздо слабее, преданность императору и готовность служить ему. Первые два мотива сочетаются между собой так, что вначале первый выступает со всей силой, но уже здесь он переплетается со вторым и третьим мотивами. Роланд любит риск, он всюду ищет опасностей, и его не утратить, помимо этого, он очень ценит мнение других о себе, он не доставит Ганелону и минутного торжества; это-то он и хочет показать прежде всего перед всеми, и особо подчеркнуто, он отнюдь не потерял самообладания, как Ганелон в подобной ситуации (ст. 332 сл.). Вот почему он благодарит Ганелона, и такая благодарность может произвести на окружающих лишь впечатление иронической насмешки, поскольку все знают о существующей между ними вражде; вот почему он перечисляет мулов, коней, скакунов, из которых ни одного он не уступит без борьбы, — могучая, горделивая и успешная демонстрация самоуверенной доблести, — ей против воли вынужден воздать должное и сам Ганелон, впрочем, и здесь не без задней мысли, — ведь он, замышляя погубить Роланда, рассчитывал также и на его безрассудную самоуверенность. Но, так или иначе, от минутного торжества Ганелона не осталось и следа, ибо теперь, когда Роланд достаточно красноречиво изложил все, что он думает, он уже не обязан сдерживаться и может излить все свое презрение к Ганелону; его презрение — издевательское торжество: видишь, негодяй, я не веду себя так, как ты когда-то; готовый принять лук из рук императора Карла, Роланд выражает ему свою вассальную преданность — нельзя не заметить, как нетерпеливо он себя ведет, — выражая чувства вассала, он как бы сравнивает свое поведение с поведением Ганелона в подобной же ситуации. Ведь этот эпизод — и демонстрация самоуверенной силы, и пространное, полное повторов неудержимое извержение торжествующей насмешки и ненависти — занимает три лессы; две первые — обращения к Ганелону, содержащие одинаковые формулы зачина и отличающиеся только в определениях, которые они получают в поэме, — первый раз Роланд говорит «по-рыцарски» (*a lei de chevalier*), второй раз — «гневно» (*igrement*); поскольку содержание этих двух лесс при поверхностном и чисто рассудочном подходе к ним не согласуется — в первой выражены дружеские чувства, во второй — разгневанность, — многие издатели и критики сомневались в подлинности текста и обычно вычеркивали одну из лесс, как правило — вторую. Такое решение никак не может быть вер-

ным, что показал уже Бедье в своем комментарии (Париж, 1972, стр. 151); таково же и мое мнение, основанное на только что приведенном анализе; первая из строф содержит предпосылки для второй; позиция Роланда, резко контрастирующая с поведением Ганелона в подобном случае, позиция, как она проявилась в первой строфе,— это основа для того, чтобы во второй строфе он мог излить всю свою торжествующую ненависть. Я хотел бы подкрепить этот вывод еще одним соображением стилистического порядка. В «Песни о Роланде» и вообще в *chanson de geste* часто встречается, как и в настоящем примере, неоднократное повторение одинаковой ситуации в следующих одна за другой лессах, так что поначалу возникает сомнение в том, идет ли речь о новом событии или о повторении и дополнении прежнего; при таких повторениях в этом и в иных случаях возникают поразительные неожиданности. В лессах XL, XLI, XLII Ганелон на трехкратно повторенный и примерно одинаково звучащий вопрос короля Марсилия (когда же наконец состарившемуся Карлу надоест воевать?) дает три ответа, причем каждый более ранний не позволяет предугадать последующего: отвечая в первый раз, Ганелон только хвалит Карла и лишь во второй и в третий раз он называет Роланда и его товарищей поджигателями — это уже намек на предательство; и лишь в лессе XLIII Ганелон говорит вполне откровенно, причем и о Карле на сей раз отзывается совсем в недружелюбном тоне. Уже и прежде поведение Ганелона в разговоре с королем Марсилием недоступно чисто рассудочному анализу: он вначале ведет себя столь враждебно и высокомерно, как будто любой ценой хочет раздражить короля и как будто нет и речи о переговорах и измене. В других случаях (строфы L и LI, LXIX—LXXXI, LXXXIII—LXXXVI, CXXIX и CXXX, CXXXIII—CXXXV, CXXXVII—CXXXIX, CXLVI—CXLVII и т. д.) между содержанием разных лесс нет противоречия в собственном смысле, но и тут одна и та же исходная точка позволяет идти в разных направлениях или в одном, но на разную глубину. В лессе LXXX Оливьер поднимается на высокий холм и видит приближающиеся полчища сарацин, подзывает Роланда и говорит с ним о предательстве Ганелона; лесса LXXXI тоже начинается с того, что Оливьер поднимается на холм, но о Роланде тут не сказано ни слова, а Оливьер как можно скорее спускается вниз, чтобы подать весть франкам. В строфах LXXXIII—LXXXV Оливьер трижды просит Роланда протрубить в рог и трижды получает отказ — тут цель повтора — интенсификация события. В «Песни о Роланде» напряженность и интенсивность событий, одновременность нескольких действий выражается путем повтора и сложения отдельных событий; вспомним вереницы выступающих один за другим рыцарей и сцен сражения. Лессы со CXXIX по CXXXI, где сам Роланд предлагает теперь протрубить в рог (это подготовлено лессой CXXVIII, и вообще смущение и раскаяние Роланда показаны с большим искусством), соответствуют преж-

ней сцене, только роли переменялись: теперь Оливьер трижды отвечает отказом. Из этих трех ответов, которые выстроены в ряд с большой психологической проницательностью, первый иронически упрямо повторяет прежние доводы самого Роланда, причем при виде покрытых кровью рук Роланда Оливьер неожиданно переходит к выражению искреннего участия (или восхищения); и второй ответ тоже начинается с иронии, а кончается вспышкой гнева; и лишь третий последовательно излагает упреки и боль души. В трех строфах (СXXXIII — СXXXV), где Роланд трубит в рог — нужно предполагать, что речь идет о троекратно повторенном звуке трубы, — этот призыв рога каждый раз по-разному действует на франков; впечатление от звуков рога складывается, правда, в картину развития — от первоначального недоумения до полного уразумения ситуации (чему пытается воспрепятствовать Ганелон), однако развитие не идет вперед равномерными шагами, а совершается толчками, вперед-назад, как зачатие или рождение. Вариационное повторение темы — это техника, идущая от средневековой латинской поэтики, а средневековая поэтика заимствует ее в античной риторике (на что в последнее время особо указывали Фараль и Э. Р. Курциус); но этим еще никак не объясняются форма и стилистическое воздействие подобных «регрессий» в «Песни о Роланде», это даже не описание их. Очевидно, цепочки сходных событий и повторение одного и того же — явление, по своему характеру близкое грамматическому сочинению, паратаксису. Если вместо одной массовой сцены изображаются похоже излагаемые и одинаково протекающие отдельные маленькие сценки, вместо одного интенсивного действия — действие многократно повторенное и всякий раз начинающееся с самого начала, если вместо показа многосоставного развития изложение много раз возвращается к исходной точке и, вновь и вновь начиная с нее, разрабатывает разные стороны и мотивы сюжета по отдельности, — у всего этого смысл всегда один: нужно избежать последовательного, рационально расчленяющего, связного изложения, вместо которого предпочтение отдается изложению с толчками, задержками, сопоставлением разных по времени событий, с забеганием вперед, возвращением назад, причем причинные, модальные и даже временные отношения смазываются. Уже в самой первой тираде последний стих забегает далеко вперед: «Но все равно его бог покарает» (*Nes poet garder que mals ne l'i ateignet*). Движение все время разбегается, каждое отдельное возвращение к началу независимо и замкнуто внутри себя, новое возвращение встает в ряд с прежним, и нередко остается неясным, как они взаимосвязаны. И это тоже форма эпического замедления в понимании Шиллера и Гёте, но замедления не посредством вставок и отступлений, а путем возвращения назад и забегания вперед в пределах одного и того же основного действия. Это подчеркнуто эпический прием, прием, свойственный, скорее, устному эпосу — у слушателя, который опоздал к нача-



лу, все-таки складывается законченное представление о целом; кроме того, весь сюжет делится на мелкие неподвижные части-клеточки, парцеллы, которые держатся на стереотипных формулах и отграничены одна от другой.

Три речи Роланда не столь кратки, как слова императора или Ганелона в первой из трех лесс, но и в них не встречается периодов с плавным течением мысли; длинное предложение в лессе LIX — лишь перечисление, оно не раз прерывается; во всех трех строфах придаточные предложения наипростейшего вида и весьма самостоятельные; нет ничего, что можно было бы назвать потоком речи в собственном смысле слова. Ритм «Песни о Роланде» нигде не бывает текучим, как в античном эпосе; каждая строка начинается заново, каждая строфа — особый толчок движению вперед. Такое впечатление создается преобладающим в эпосе грамматическим сочинением (паратаксис), а помимо паратаксиса, угловатым и неграмматическим сочленением частей при попытке создать сколько-нибудь сложное подчинение; этому же способствует структура тирад с их ассонансами — каждый стих выступает как самостоятельное построение, а целая строфа — как связка самостоятельных членов, — как если бы были связаны вместе стрелы или копья одинаковой длины и с одинаковой формы наконечниками. Достаточно проанализировать речь Ганелона в пользу принятия мирных предложений Марсилия (ст. 220 слл.), где есть длинная фраза:

- 222 Quant ço vos mandet li reis Marsiliun  
Qu'il devendrat jointes ses mains tis hum  
E tute Espaigne tendrat par vostre dun,  
225 Puis recevrat la lei que nus tenum,  
Ki ço vos lodet que cest plait degetuns,  
Ne li chaet, sire, de quel mort nus muriuns.

Марсилий царь готов кончать войну  
И, как вассал, вам длани протянуть,  
Царство принять, как лен, из ваших рук,  
Подобно нам, поклониться кресту.  
Те, что отказ советовать начнут,  
Тем дела нет, что за муки нас ждут.

Главное предложение (“Ne li chaet...” — «Тем дела нет...») находится в конце, но в начале периода никак не учтена форма связи, так что, когда содержание послания короля изложено, конструкцию приходится менять: придаточное предложение времени с зависящими от него оборотами (que...e... puis...) на полдороге забывает о своей конструкции (puis recevrat... уже начинает высвобождаться из своей рамки с помощью que) и остается анаколуфом, а предложением с ki, подчеркнуто выдвинутым вперед, начинается новый синтаксический комплекс; к этой структуре, которая лишь внешне выглядит сложноподчиненной (гипотаксис), а на деле является лишь сложносочинен-

ной (паратаксис), прибавляется еще членение смысла по стихам, резкая цезура посредством ассонанса (на «и») и не столь сильные, но вполне чувствительные цезуры в середине стиха, которые всякий раз выражают смысловой водораздел, — в таком стиле нет и признаков речевого потока и льющегося периода. Стиль отличается поразительным единством: позиция действующих лиц столь строго ограничена и предопределена узкими рамками твердо установленного порядка, внутри которого они вращаются, что для передачи их мыслей, чувств и страстей не находится места; пространные рассуждения, связывающие собою все детали, столь излюбленные у гомеровских героев, им чужды — и выразительных, свободно изливающихся, торопящих развитие движений и эмоций у них тоже не бывает. Уже неоднократно сравнивали слова императора Карла, которые он произносит, услышав призывный звук рога (ст. 1768—1769):

Ce dist li reis: “Jo oi le corn Rollant!  
Unc nel sunast se ne fust cumbatant”

Молвил король: «Я слышу Олифант.  
Не будь беды, не трубил бы Роланд», —

с соответствующими строками из стихотворения Виньи «Рог» (“Le Cor”):

“Malheur! C’est mon neveu! malheur! car si Roland  
Appelle à son secours, ce doit être en mourant”

«Несчастье! Это мой племянник! Несчастье! Если Роланд  
Зовет на помощь, значит, он умирает».

И сравнение это весьма поучительно. Но нет нужды в примере из романтической поэзии, потому что и античные источники, и позднейшие тексты европейских литератур доромантических эпох окажут нам ту же услугу. Стоит только прочесть предсмертную молитву Роланда (ст. 2384 слл.) или очень сходную по своему построению молитву Карла перед битвой с Балигантом — они основаны на литургических образцах и потому отличаются сравнительно широким дыханием. Молитва Роланда такова:

2384 “Veire Paterne, ki unkes ne mentis,  
Seint Lazaron de mort resurrexis  
E Daniel des leons guaresis,  
Guaris de me l’anme de tuz perilz  
Pur les pecchez que en ma vie fis!”

«О отче наш, — воистину нелживый,  
Лазаря встарь от смерти воскресивый,  
Спасший от львов пророка Даниила!  
Душу спаси от кары справедливой  
За те грехи, что в жизни учинил я».

А вот молитва Карла:

3100 “Veire Paterne, hoi cest jor me defend,  
Ki guaresis Jonas tut veirement  
De la baleine ki en sun cors l’aveit,  
E esparignas le rei di Niniven  
E Daniel del merveillus turment

Enz en la fosse des leons o fut enz,  
Les. III. enfanz tut en un fou ardant!  
La tue amurs me seit hoi en present!  
Par ta mercit, se te plaist, me cunsent  
Que mun nevold poisse venger Rollant!”

«Истинный бог, будь обороной нам,  
Ты, наш отец, что в оны времена  
Иону спас из чрева у кита,  
Ты сохранил Ниневию от зла,  
Ты свободил Даниила из рва,  
Когда он был на муку отдан львам,  
Отроков трех в огне оберегал!  
Твоя любовь да снидет ныне к нам!  
О, если б ты мне милость ниспослал,  
Чтоб был отмщен племянник мой Роланд!»

В стереотипно-затверженных риторических фигурах испуления (мистическая литература показывает, что их можно применять совершенно иначе, более подвижным способом), в мольбах-апострофах, почти лишенных движения, все начинающих заново, с самого начала, заключен высокий пафос, но в этом же сказывается узость прочного, но тесного, малоподвижного, однозначно определенного образа бога, мира, судьбы. Достаточно взять любую молитву из «Илиады» — я возьму ее из песни VI (ст. 305—307):

πότνι Ἀθηναίη ἐρουσίπολι, δῖα θεάων,  
ἄξον δὴ ἔγχος Διομήδεος ἠδὲ καὶ αὐτὸν  
πρηγέα δός πεσέειν Σκαιῶν προπάροιθε πύλων

Мощная в бранях, защитница града, Паллада Афина!  
Дрот сокруши Диомедов и дай, о богиня, да сам он  
Ныне, погибельный, грянется ниц перед башнею Скейской! —

с бурно взметающейся динамикой мольбы (ἠδὲ καὶ αὐτὸν πρηγέα δός πεσέειν — дай, пусть он сам упадет головою вперед), чтобы понять, насколько же более волюно текущие, спешащие вперед и пронизанные мольбой эмоции возможны у Гомера, — у его мира тоже, безусловно, есть свои пределы, но в нем нет таких малоподвижных скреп. Конечно, суть примера не в переносе (enjambement), поскольку перенос вообще на каждом шагу встречается в античных метрах, — все дело в напря-

женном движении фразы с ее широкой динамической дугой и богатством оттенков. А такое движение может быть и в рифмованных стихах, обходящихся без переноса, причем и в длинных и в коротких стихах; в старофранцузской поэзии оно начинает выступать довольно скоро, уже в XII веке, — и в рифмованном восьмисложнике куртуазного романа, и в более коротком стихотворном рассказе. Если сравнить восьмисложник старого героического эпоса, фрагмента о Гормунде и Изембарде, звучащего словно цепочка отдельных, строго разбитых на такты фанфар (*criant l'enseigne al rei baron, / la Loovis, le fiz Charlun*), с плавно льющимися, иной раз болтливыми, нередко лирическими восьмисложниками куртуазного романа, то можно быстро усвоить различие между неподвижным и связно-текучим синтаксисом. И тогда в куртуазном романе появляется и широкое риторическое движение. Вот стихи из «Безумного Тристана» («*Folie Tristan*» по: Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien Français*, 12<sup>e</sup> éd., pièce 24):

31 en ki me purreie fier,  
quant Ysolt ne me deingne amer,  
quant Ysolt a si vil me tient  
k'ore de mei ne li suvient?

«Кому же буду доверять, когда Изольда не считает меня достойным своей любви, когда Изольда так презирает меня, что и не вспоминает больше?»

Это — направленное вперед и пронизанное болью движение в форме риторического вопроса с двумя зависящими от него, параллельно построенными придаточными предложениями, из которых второе шире, все целое — с восходящим ритмом; по основной своей схеме этот вопрос сходен с знаменитыми стихами из расиновской «Береники» (IV, 5), только гораздо проще:

Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous  
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous:  
Que le jour recommence et que le jour finisse,  
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,  
Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus?

«Через месяц, через год, как будем мы страдать, государь, что столько морей отделяют меня от вас, что день начнется и день пройдет, но уже никогда не сможет Тит увидеть Беренику, но уже никогда, никогда не смогу увидеть я Тита?»

Закончим вкратце анализ нашего текста. В конце тирады LXI император все еще никак не может решиться вручить лук Роланду, который стоит перед ним, и, значит, никак не может принять окончательного решения облечь Роланда полномочиями; он склоняет голову, дергает себя за ус и проливает слезы. Слова Найма, которые приводят к окончанию сцены, вновь построены по принципу сочинения; модалные отношения, которые подразумеваются в его речи, грамматически никак не выражены; фра-

зу следовало строить так: «Ты ведь слышал, каким гневом распалился Роланд оттого, что в удел ему достался арьсгард, но, поскольку нет барона, который мог бы (или захотел бы?) заменить его, вручи ему лук, однако побеспокойся о том, чтобы войск у него было достаточно!» И прекрасный заключительный стих — вновь сложносочиненное предложение.

В античности сочинительная связь — это низкий стиль, скорее комически-реалистического, чем возвышенного характера. А здесь это — стиль высокий, его новая форма, основанная не на периодическом строении речи и риторических фигурах, а на мощных, поставленных рядом самостоятельных языковых блоках. Высокий стиль с применением сочинительной связи — не новость для Европы; таков уже библейский стиль (см. первую главу этой книги). Вспомним спор, который вели в XVII веке Буало и Юэ в связи с сочинением «О возвышенном», — речь шла о возвышенном в Книге Бытия (1, 3): «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» (*dixitque Deus: fiat lux, et facta est lux*). Возвышенное в этой фразе из Книги Бытия заключено не в великолепных переходах периодического строения и не в украшениях обильных риторических фигур, а во впечатляющей краткости, противоречащей всей громадности содержания, — отсюда некая затемненность, наполняющая душу слушателя благоговейным трепетом. Предложению придает величие именно голое сообщение о вершащемся, причем опускаются все причинные связи вместо сочленения частей, вместо уразумения целого — пораженное созерцание, не смеющее посягать на понимание. Но в *chanson de geste* все совершенно иначе. Предмет этих эпических поэм — не неповторимая по своей огромности загадка творения и творца и не отношение твари — человека к творению и к творцу. Предмет «Песни о Роланде» узок, ограничен, и действующие тут лица не ставят под вопрос существенное. Всякий жизненный порядок и иерархия потустороннего мира — однозначны, нерушимы, затвержены, словно формулы. Они, правда, не доступны просто так, сами по себе, рациональному усмотрению, но это констатируем мы, а слушателей эпоса и героев эпоса это не беспокоит, они живут в мире твердо и неподвижно положенного и скрепленного, безошибочно полагаясь на все заранее данное: жизненные обязанности, распределение их между сословиями (ср. разделение труда между рыцарями и монахами, ст. 1877 слл.), сущность неземных сил и отношение к ним человека — все это давным-давно установлено правилами. Пределы заранее положены, но в них есть место и для богатства и нежности чувства, и для известного разнообразия внешних вещей; но так тесны, так неподвижны пределы, что какие-то жизненные проблемы, тем более трагические, едва ли могут возникать на этой почве; не случаются конфликтов, которые заслуживали бы наименования трагических.

И в дошедших до нас древнегерманских эпических текстах та же грамматическая структура сочинения; и в них господствует

та же этика война-аристократа, та же строгая регламентация чести, нравов, то же понимание сражения, поединка как божьего суда. Тем не менее впечатление складывается совершенно иное. Речевые блоки гораздо вольнее прислонены, приставлены друг к другу, пространство, заключающее в себе события, небо над головой, — гораздо шире, судьба — таинственнее, социальная структура — отнюдь не столь скованная и затвердевшая. Если самые знаменитые героические поэмы германцев, начиная с «Песни о Хильдебранде» и вплоть до «Нибелунгов», черпают свою историческую атмосферу из варварской и вольной эпохи переселения народов, а не из эпохи, когда прочно сложилась структура развитого феодализма, то уже это одно придает им большую широту и свободу; в область романской Галлии эти германские сюжеты из эпохи переселения народов не просочились или, во всяком случае, не смогли пустить корни на романской почве; христианство же в германском героическом эпосе почти лишено всякого значения. Свободные, непосредственные энергии, еще не перелитые в жесткие формы, и человеческие корни этих сил — глубже; так по крайней мере мне представляется. О германских поэтических произведениях из круга героического эпоса нельзя сказать, как о «Песни о Роланде», что им недостает трагической проблематики; и насколько глубже обоснованы конфликты в сказании о Нибелунгах — по сравнению с ненавистью в отношениях между Роландом и Ганелоном!

Но прежнюю узость и ту же тесную регламентацию жизненного пространства мы встретим вновь, если обратимся к одному из романских религиозных текстов ранних времен. Сохранилось несколько таких текстов, по времени предшествующих «Песни о Роланде». Самый значительный из них — это «Песнь об Алексее», легенда о святом, которая в дошедшем до нас виде сложилась в XI веке и известна по нескольким старофранцузским рукописям. Согласно преданию, Алексей был единственным и долгожданным сыном в знатном римском семействе. Он получил хорошее воспитание, вступил на императорскую службу и по желанию своего отца должен был сочетаться браком с девушкой, равной ему по знатности. Алексей покорился воле отца, но в брачную ночь оставил невесту, не прикоснувшись к ней, и в течение семнадцати лет вел нищенское существование на чужбине (в Эдессе, на северо-востоке Сирии, ныне Урфа в Турции), служа одному лишь богу. Он покидает свое убежище, когда ему начинают воздавать почести как святому, буря на море вновь заносит его в Рим, здесь он живет еще семнадцать лет, неузнанный и всеми презираемый нищий, под лестницей отцовского дома; его не трогает боль родителей и невесты, он слышит их жалобы, но не открывается им. Лишь после его смерти его чудесным образом узнают и с тех пор почитают как святого. Ясно, что это совсем иное умонастроение, оно совершенно отлично от того, которое сказывается в «Песни о Роланде», но форма выражения здесь прежняя — та же замкнутость сочинительных свя-

зей, то же сужение кругозора и не подлежащее сомнению утверждение иерархии. Все прочно и твердо, белое и черное, доброе и злое, ничто не нуждается в исследовании и обосновании; искушения бывают, но проблем нет. По одну сторону — служение богу, зовущее прочь от мира, к вечному блаженству; по другую — естественная жизнь в миру, которая ведет к «великой печали». Сознанию неведомы другие ситуации, и внешняя действительность, изобилие всего иного, что только есть в мире (а рассказ так или иначе должен разворачиваться в этой действительности), сокращено до такой степени, что не остается ничего, кроме иллюзорного, лишнего существования фона, на котором протекает жизнь святого. Его окружают отец, мать, невеста; их жесты сопутствуют подвигам святого. Еще в менее определенных тонах рисуются и еще более подобны теням другие фигуры, необходимые для развития сюжета. Все остальное — простая схема, социологически и географически, и это тем более бросается в глаза, что сцена, как на первый взгляд кажется, охватывает просторы всей Римской империи со всем ее многообразием. Однако от Востока и от Запада не осталось ничего, кроме церкви, голосов с неба, молящейся толпы, — ничего, кроме всегда одинакового окружения святого. Напоминает «Песнь о Роланде», а может быть, здесь это выражено еще более отчетливо, то, что социальная структура у язычников и у христиан всюду одинакова — феодализм, повсюду царит один и тот же дух. Мир стал мал и тесен, и речь тут, без всяких сдвигов и вариантов, всегда идет об одном и том же, о вопросе, на который человеку остается только давать единственно правильный и заранее известный ответ; человек знает, по какому пути ему надлежит идти, или даже, лучше сказать, только один путь ему и открыт — других нет вообще, и он знает также, что однажды окажется на перепутье, и, наконец, он знает, что в таком случае ему надо будет пойти по правому пути, хотя искушитель станет соблазнять его пойти по левому. Все прочее, все иное, бескрайняя ширь внутреннего и внешнего мира с бесконечными существующими в нем возможностями, образами, слоями — все это словно провалилось сквозь землю. Это, насколько я могу судить, не германское мировоззрение и даже, как я полагаю, не христианское — по крайней мере это не неизбежная или первоначальная форма христианского умонастроения, ибо христианство вобрало в себя много разнообразнейших предпосылок, занималось самыми разными формами действительности и поэтому всегда, до и после, оставалось несравненно более гибким, богатым и многослойным явлением. Да и вообще подобная узость не может быть чем-то изначальным, в ней слишком много разных унаследованных элементов, — тут не узость, а результат сужения. Это процесс окаменения и обеднения позднеантичного наследства, и процесс этот вышел на поверхность уже раньше (см. предшествующие главы книги). В таком процессе значительную роль играла та упрощенная, простецки сокращенная форма,

которую приняло христианство, столкнувшись с отчасти клонящимися к закату и отчасти варварскими народами.

В старофранцузском эпосе о святом Алексее сцена брачной ночи (строфы 11—15 по хрестоматии Барча), представляющая один из кульминационных моментов всей поэмы, описана так:

- 11 Quant li jorz passet ed il fut anoitiet,  
ço dist le pedre: “filz, quer t’en va colchier,  
avuec ta spouse, al comant Deu del ciel.”  
ne volst li enfes son pedre corrocier,  
vait en la chambre o sa gentil moillier.
- 12 Com vit le lit, esguardat la pulcele,  
donc li remembret de son seignour celeste  
que plus ad chier que tote rien terrestre;  
“e! Deus”, dist il, “si forz pechiez m’apresset!  
s’or ne m’en fui, molt criem que ne t’en perdre.”
- 13 Quant en la chambre furent tuit soul remes,  
danz Alexis la prist ad apeler:  
la mortel vide li prist molt a blasmer,  
de la celeste li mostrat veritet;  
mais lui ert tart qued il s’en fust tornez.
- 14 “Oz mei, pulcele, celui tien ad espous  
Qui nos redemst de son sanc precious,  
en icest siecle nen at parfite amour:  
la vide est fraile, n’i at durable onour;  
ceste ledece revert a grant tristour.”
- 15 Quant sa raison li at tote mostrede,  
donc li comandet les renges de sa spede,  
ed un anel dont il l’out esposede.  
donc en ist fors de la chambre son pedre;  
en mie nuit s’en fuit de la contrede.

«Когда день прошел и наступила ночь, отец сказал: «Иди и ложись со своею супругой, как велит Бог небесный». Юноша не хотел гневить отца, он входит в комнату к своей благородной жене.

Когда он смотрит на постель, он видит девушку, тогда он вспомнил о своем небесном господине, которого любит больше, чем что-либо земное. «О Боже,— сказал он,— как грех меня гнетет! Если я не убегу сейчас, я боюсь потерять Тебя».

Когда они остались одни, Алексей стал обращаться к ней: он стал хулить жизнь земную и показал истину жизни небесной; и влекло его уйти прочь.

«Выслушай меня, девушка, возьми того в супруги, кто спас нас своей драгоценной кровью, в мире нет совершенной любви,



жизнь хрупка, нет в ней постоянства; эта радость обернется великой печалью».

Когда он изложил свою мысль, он отдал пряжку своего меча и кольцо, которым сочetalся с нею, и тогда он вышел прочь из дома своего отца; в полночь он бежит из этой страны».

Какой бы различной ни была общая направленность двух поэм, сходство стиля с «Песнью о Роланде» бросается в глаза. Сочинительная связь, паратаксис, и здесь и там далеко выходит за рамки просто техники синтаксиса; и здесь и там одно и то же беспрестанное возвращение к началу, одно и то же импульсивное скачкообразное забегание вперед и возвращение назад, та же самостоятельность отдельных событий и их частей. Строфа 13 начинает рассказ с того же самого места, что и строфа 12, но продолжает развитие иным способом и заводит его дальше; 14-я сказанное в предыдущей строфе передает в виде прямой речи (за исключением того, что уже зашло дальше в последнем стихе) и гораздо конкретнее. Так, вместо того чтобы излагать сюжет так: «Когда они остались одни, он вспомнил... и сказал: послушай...», материал располагается таким образом: 1. «Когда он был в комнате, он вспомнил...»; 2. «Когда они были в комнате, он сказал, что...» (прямая речь); 3. «Послушай,— сказал он...» Каждая строфа содержит один замкнутый в себе образ; впечатление единого поступательного движения, где все части связаны, здесь гораздо слабее, чем впечатление трех поставленных рядом, отграниченных друг от друга, но очень похожих образов. Можно обобщить это впечатление: «Святой Алексей» — это цепочка законченных, слабо связанных одно с другим событий, ряд независимых одна от другой сцен из жизни святого — каждая сцена содержит один выразительный и при этом крайне простой жест, картинку. Отец приказывает Алексею войти в комнату к его невесте, Алексей, стоя перед постелью, обращается к невесте, Алексей в Эдессе раздает все свое имущество бедным, Алексей-нищий, слуги, посланные отыскать его, его не узнают, подают ему милостыню, жалоба матери, разговор матери и невесты и так далее. Это цикл образов, картинок; каждый из названных эпизодов содержит одну основную ситуацию и весьма слабо соединен причинными и временными связями с другими, предшествующими и последующими. Многие эпизоды (например, жалоба матери) раскладываются еще на несколько похожих, но самостоятельных картин; каждый образ, каждая картинка выступает в особом обрамлении; каждая существует сама по себе, для себя, в том смысле, что внутри ее никогда не происходит ничего нового или неожиданного, что подталкивало бы действие вперед и требовало бы нового образа. В промежутках между картинками — пустота, не темная и глубокая, в которой творится и готовится выйти на свет божий всякое, перед которой задерживаешь дыхание в трепетном ожидании грядущего, как иной раз бывает в Библии с ее паузами, над которыми можно думать и думать,— нет, это

плоская, блеклая, бессущностная длительность, иногда лишь мгновение, а иногда целых семнадцать лет, иной же раз совершенно неопределенный срок. Все происходящее распалось на цепочку образов, картин; все разделено на образы-клеточки, на парцеллы. В «Песни о Роланде» целое более сжато, связь острее выражена, отдельный образ нередко более подвижен внутри себя. Однако техника изложения,— а техника тут нечто большее, нежели простой прием, техника подразумевает структурное представление и поэта и слушателя о развитии,— техника изложения остается все той же самой: это нанизывание замкнутых, самостоятельных образов. Промежуточные пространства в «Песни о Роланде» не всегда столь же пустые и плоские. Иной раз сюда проникает пейзаж, можно видеть и слышать, как идут по долинам и горным ущельям войска, но разные события все же нанизываются и ставятся в один ряд, так что в каждый момент складываются замкнутые в себе, совершенно обособленные сцены. Число действующих лиц и в «Песни о Роланде» незначительно, персонажи чаще всего выступают как группы, пусть даже более пестрые, чем в «Святом Алексее». Участники каждой сцены твердо определены, и редко случается, чтобы к ним присоединилось новое лицо, а там, где это происходит (так, Найм или Турпин выступают, примиряя стороны и завершая сцену),— там место глубокой цезуры в развитии действия. Сложные перипетии, приключения с участием большого числа персонажей, обычные для эпоса, в «Песни о Роланде» отсутствуют. Тем сильнее врезаются в память отдельные жесты в «Святом Алексее» и в «Песни о Роланде». Потребность в связи, в развитии выражена слабо; даже внутри отдельного эпизода развитие, если оно вообще происходит, идет с трудом, кое-как, но остро и образно впечатляют жесты и позы сценического действия. Изложение, деля события на мелкие образы-клеточки, явно нацелено на впечатляющую силу жеста и позы. Сценическое мгновение с картинностью жеста приобретает такую мощь, что воздействует на слушателя словно некий моральный образец. Различные этапы жизнеописания героя, предателя или святого конкретизируются в картинных жестах, так что сцены-образы по своему воздействию приближаются к символам и аллегориям, даже и в тех случаях, когда нельзя бывает установить их символическое или фигуральное значение. Но весьма часто такое значение можно установить. Так, в «Песни о Роланде» значимы образ Карла Великого, многие специфические черты рыцарей-язычников и, разумеется, слова молитв; смысл же «Святого Алексея», согласно превосходной интерпретации Э. Р. Курциуса (*“Zeitschrift für romanische Philologie”*, 56, стр. 113 слл., особ. стр. 122, 124), целиком сводится к фигуральному «исполнению» в ином мире всего желаемого здесь; эта традиция аллегорий немало способствовала обесценению горизонтальной, исторической связи событий, тому, что система иерархии застыла, сделалась неподвижной. Так, молитвы, тексты которых

приведены выше, показывают, что аллегорические фигуры искупления совершенно окаменели. Формально-стереотипным стало разложение, распадение событий Ветхого завета на образы-парцеллы, которые истолковываются в фигуральном смысле каждый в отдельности, в отрыве от исторической взаимосвязи. Аллегорические фигуры выстраиваются в ряд, как на позднеантичных саркофагах,— это паратаксис; у фигур этих нет своей действительности, им только придано значение. Та же тенденция и по отношению к земной истории — события вырываются из их взаимосвязи, отдельные куски изолируются, располагаются в неподвижной рамке, доводятся до отчетливости картинного жеста, так что они представляются поучительными, показательными образцами, моделями значений,— все же прочее остается в небытии, в несущем. Вполне понятно, что при таком подходе можно увидеть и зримо представить себе лишь совсем малую, узкую, стиснутую отовсюду схематизмом застывших порядков часть действительности. И все же какая-то часть оказывается зримой, и тогда становится ясным, что кульминационная точка процесса омертвения уже пройдена. Как раз в наиболее изолированных образах и обретаются уже зерна новой жизни.

Латинский текст, который, можно думать, послужил источником старофранцузского «Святого Алексея» — он находится в «Деяниях святых» (“Acta Sanctorum”) за 17 июля (мы цитируем по Förster-Koschwitz, “Altfranzösische Übungsbuch”, 6. Aufl., 1921, стр. 299 слл.), — по всей видимости, не на много старше французской версии, ибо легенда, ведущая свое происхождение из Сирии, на Западе появилась весьма поздно. Однако этот латинский текст являет нам форму позднеантичного жития в гораздо более чистом виде. Описание брачной ночи здесь весьма характерным образом отклоняется от старофранцузского варианта:

Vespere autem facto dixit Euphemianus filio suo: “Intra, fili, in cubiculum et visita sponsam tuam” Ut autem intravit, coepit nobilissimus juvenis et in Christo sapientissimus instruere sponsam suam et plura ei sacramenta disserere, deinde tradidit ei anulum suum aureum et rendam, id est caput baltei, quo cingebatur, involuta in prandeo et purpureo sudario, dixitque ei; “Suscipe haec et conserva, usque dum Domino placuerit, et Dominus sit inter nos” Post haec accepit de substantia sua et discessit ad mare...

«Вечером Евфимиан сказал сыну. «Войди, сын мой, в опочивальню к невесте твоей». Войдя туда, благороднейший юноша, весьма умудренный во Христе, начал поучать супругу и многое говорил ей о святыне, затем отдал ей кольцо свое золотое и ленту, то есть головку пояса, которым препоясывался — все это завернутое в вышитый пурпурный платок,— и сказал: «Возьми и храни это, пока господу угодно будет, и господь да будет посреди нас». Он взял после того часть своего имущества и пошел к морю...

Как можно видеть, и латинский текст пользуется исключительно сочинительной связью, но он не исчерпывает заложенных в ней возможностей, еще в достаточной мере не знает их. Здесь все расположено на одной ровной поверхности, все совершенно сглажено; рассказ ведется без подъемов и спусков, без движения голоса, «монотонно», так что не только рама неподвижна, но и сам образ — застывший, вялый. О внутренней борьбе, которую пробудило в душе Алексея искушение, тут нет и упоминания — в старофранцузской версии найдены для нее самые простые и самые прекрасные слова; читая латинский текст, можно подумать, что никакого искушения и не было, и нельзя сомневаться, что прямую речь — обращение к невесте (“*Oz tei pulcele...*”), полное огромного внутреннего волнения, одно из самых сильных и впечатляющих эпизодов старофранцузской поэмы, когда Алексей достигает подлинного величия, — что эту прямую речь французский поэт придумал, придумал, исходя из блеклых слов латинской прозы. Также и бегство Алексея драматично лишь во французском тексте. Латинская версия значительно ровнее, равномернее движется вперед, но человеческие движения, динамика души, выражена в ней совсем слабо, разве только намеком — как будто рассказ ведется о духе, а не о живом человеке. Впечатление не изменяется, если читать дальше. Человечно лишь то, что написано на народном языке, здесь добавлены — назовем самое важное — и жалобы матери в покинутой сыном комнате, и показ внутренней борьбы святого, когда судьба заносит его обратно в Рим. Во французской версии Алексей колеблется, прежде чем берет на себя самое тяжкое испытание — жить безвестным нищим в отцовском доме, ежедневно видеть своих родных, горюющих о нем; ему хотелось бы, чтобы чаша сия миновала его, и все же он берет на себя этот крест. Латинский вариант не знает промедлений и борьбы, как и в эпизоде брачной ночи: Алексей возвращается в дом отца, чтобы не быть обузой чужим людям.

Лишь написанная на народном языке поэма — таким представляется итог сопоставления — выделяет обособленные образы так, что действующие лица обретают объемность и жизненность. Правда, это жизнь узкая, ограниченная со всех сторон мертвелыми и тесными порядками, которые продолжают существовать во всей своей неизменности, это жизнь, которой отсутствие движения, внутренних вибраций легко кладет конец. Нет внутреннего развития, которое увлекало бы действие вперед; но если рамки строгого порядка оказывают сопротивление живому образу, то он именно поэтому насыщается внутренней силой, начинает впечатлять.

Только авторы, писавшие на народном языке, увидели живого человека и нашли форму, при которой сочинительные связи стали обладать поэтической энергией: вместо художничанья, монотонного нанизывания слов — тирада с ее энергичными зачинами, скачками вперед и назад, с импульсивными толчками —

это новый высокий стиль. И пусть даже жизнь, которую можно ощутить и постигнуть в их произведениях, ограничена тесными пределами и лишена многообразия, тем не менее это подлинная жизнь, энергичная, пронизанная человеческим волнением,— она избавилась от бледного и бесхребетного стиля позднеантичной легенды. Поэты, творившие на народном языке, умели пользоваться и прямой речью — ее живой интонацией и жестом. Как обращается Алексей к своей невесте, как печалится его мать, мы уже говорили; можно привести еще в пример слова, с которыми обращается к отцу вернувшийся в Рим святой, прося о пристанище и пище; во французской версии слова эти обладают конкретной и непосредственной силой, решительно недоступной для латинского текста. Вот эта французская версия:

Eufemiiens, bels sire, riches om,  
quer me herberge por Deu en ta maison;  
soz ton degret me fai un grabaton  
empor ton fil dont tu as tel dolour;  
toz sui enfers, sim pais por soue amour...

Евфемииан, благородный господин, богатый человек,  
Дай мне пристанище в твоём доме, ради Бога;  
Под лестницей своей сделай мне одр,  
Ради сына твоего, о котором печалуешься;  
Накорми меня ради любви к нему...

А вот — латинская:

“Serve Dei, respice in me et fac mecum misericordiam, quia pauper sum et peregrinus, et jube me suscipi in domo tua, ut pascas de micis mensae tuae et Deus benedicat annos tuos et ei quem habes in peregre misereatur”

«Раб Божий, взгляни на меня и яви милосердие, ибо я беден и странник, вели принять меня в доме твоём, чтобы мне питаться крохами от стола твоего, и Бог благословит лета твои и помилует того, кто у тебя на чужой стороне».

Мы уже обращали внимание на то, что ошибкой было бы записывать на счет христианства то омертвление и сужение кругозора, на которое мы наталкиваемся в позднеантичной легенде и от которого лишь очень медленно освобождаются написанные на народном языке тексты. В предыдущих разделах мы пытались показать, что первоначально воздействие иудейско-христианского образного оформления исторически совершающегося было чем угодно, но не омертвлением и не сужением; сокровенность бога и затем его явления, парусия, воплощение бога — в человеке с его произвольно-обыденным существованием — вызвало, как мы стремились показать, динамичную подвижность взгляда на жизнь. Вызвало сильное качание маятника в сфере моральной и социологической; новая динамика намного превосходила доступную для классической древности меру воспроизведения жизненных явлений в их становлении.

И отцы церкви, особенно Августин, представляются нам отнюдь не схематическими фигурами, идущими своим предначертанным путем, и друг юности Августина Алипий — о его внутреннем потрясении во время гладиаторских игр мы говорили выше — фигура чрезвычайно живая, образ человека борющегося, падающего и вновь поднимающегося. Окостенелые, узкие и беспроблемные схемы первоначально совершенно чужды христианскому осознанию действительности. Правда, фигуральное истолкование исторических событий сыграло в процессе окостенения значительную роль. Оно приобрело все большее и большее влияние в то время, когда христианство возникало и распространялось, оно лишало события реальной действительности их жизненного содержания и оставляло за ними лишь значение и смысл. Это аллегорическое истолкование не могло не стать примитивной и неподвижной схемой в те времена, когда догматы веры были утверждены, когда церковь стала по преимуществу решать организационные задачи и подчинять себе народы, не готовые к принятию христианства и лишенные культурных предпосылок для этого. Но окостенение — в целом гораздо более широкая проблема, она связана с тем, что античная культура засыхает; не христианство вызвало окостенение, оно само было захвачено этим процессом. При распаде Западной Римской империи, с разрушением идеи порядка, воплощенной в Римской империи, которая с давних пор уже проявляла признаки старческого окостенения, распалась и внутренняя взаимосвязь населенного мира, *orbis terrarum*, а новому миру еще только предстояло восстановить цельность, начав с мельчайших клеточек, парцелл. При этом еще грубая, не отшлифованная в государственном и чисто человеческом смысле сущность народов, выступивших на исторической сцене, столкнулась с сохранявшимися еще учреждениями Римской империи и с остатками античной культуры, с великим наследием, в самом своем упадке и окостенении сохранявшим небывало высокий авторитет, — это было резкое столкновение совсем отрочески юного и старчески ветхого, столкновение, от которого юность поначалу лишилась чувств, пока не разобралась во всех пережитках старого мира, не наполнила их юной жизнью и не привела к новому расцвету. Процесс окостенения, очевидно, протекал слабее в тех странах, где античная культура никогда не была господствующей, то есть во внутренних германских землях; он сказывался сильнее в романских странах, где действительно происходило столкновение в лоб, и, быть может, не случайно, что Франция, где германский элемент был сильнее, чем в других романских странах, раньше их начала освобождаться от окостенения.

Как представляется мне, впервые в истории европейского средневековья высокий стиль стал возникать тогда, когда отдельное событие начало заполняться жизнью изнутри. Вот откуда такое богатство весьма впечатляющих сцен, где в крат-

ком эпизоде противостоят друг другу лишь немногие персонажи, где с резкой отчетливостью выступают их движения и жесты. Персонажи, находясь рядом друг с другом и противостоя один другому в тесноте отведенного им пространства, выступают каждый за себя и сам по себе, обособленно от других; слова, произнесенные каждым из них, не слагаются в разговор, но остаются торжественным волеизъявлением, когда каждое обращение, суждение и даже слово обладают своей особой ценностью, как речь произнесенная и как речь выразительная, без гладкости и гибкости, без легкого течения. Этот стиль не способен распространяться вширь и проникать в глубь жизненной реальности, но он и не стремится к этому. Он ограничен во времени и пространстве, замкнут в своем социальном слое; он упрощает события прошлого, превращая их в идеальные картинки; чувство, которое он хочет пробудить в слушателе,— это удивление и восхищение далеким миром, идеалы и инстинкты которого, безусловно, не перестали быть и его собственными идеалами и инстинктами; однако здесь они выступают с абсолютно недостижимой в практическом существовании чистотой, цельностью и свободой по сравнению с повседневной жизнью, полной трений и препятствий. Человеческие движения, выдающиеся личности, возвышающиеся среди всех словно великие образцы, выступают на передний план; собственной жизни, человека, реальности настоящего здесь еще нет. Правда, как раз в интонации «Песни о Роланде» — много современного. «Песнь о Роланде» начинается не с возвещения, которое относило бы события в глубь веков («в прежние времена было дело, о древних свершениях пойдет рассказ...»), а с тонов энергичных, непосредственных,— можно подумать, что король Карл, «наш великий император», все еще жив. События трехсотлетней давности наивно переносятся в высокоразвитое феодальное общество эпохи первых крестовых походов, в общество с совершенно иным мирозерцанием, сюжет разрабатывается так, что церковная и феодальная пропаганда могла использовать его,— все это придает поэме черты живой современности. В нем можно даже ощутить нечто вроде пробуждающегося национального чувства; и во всякого рода мелочах и деталях тоже как бы оживает современность; если взять наугад совсем неброский пример — Роланд пытается внести порядок в атаку рыцарей-франков (ст. 1165):

“Seignurs barons, suef, le pas tenant!”

«Сеньоры бароны, умерьте шаг!» —

то в этом стихе отзывается взятая из современной жизни сцена упражнения феодальной кавалерии. Но все это детали, лишь на мгновение вспыхивающие ярким светом; постоянное ограничение, идеализация, упрощение, налет сказочности, на все набрасывающей свое покрывало, пока преобладают.

Итак, стиль французского героического эпоса — высокий стиль. При значительном остоянении представления о структуре происходящих событий этот стиль способен передать лишь малую часть предметной и конкретной жизни, предельно суженной временной дистанцией, упрощением перспективы и сословными ограничениями. Если еще добавить, что для эпоса само собою разумеется, разделение сфер героически-возвышенного и повседневно-практического, — это будет повторением того, о чем мы не раз уже говорили. Никакой другой социальной слой, кроме феодальной аристократии, вообще не выступает в эпосе, об экономических основах жизни не сказано ни слова. Такие тенденции умолчания выявлены здесь гораздо последовательнее, чем в германской или средневерхненемецкой героической поэзии. Это же заметно отличает французский эпос и от испанского героического эпоса, который вышел на историческую арену лишь немногим позже. И тем не менее *chanson de geste*, особенно «Песнь о Роланде», была распространена в народе; хотя в такой поэзии говорится исключительно о подвигах феодальной прослойки общества, она, несомненно, обращается и к народу. Объяснить это можно, по-видимому, тем, что идеальные представления были еще едиными, одинаковыми у всех, несмотря на огромные имущественные и правовые различия, существовавшие между слоями населения. Не было еще принципиальных различий в уровне культуры, никакие иные представления о земном идеале, помимо рыцарски героических, еще не могли выразиться в слове и не нашли нужной формы. То обстоятельство, что духовенство, прежде неблагоприятно воспринимавшее светскую поэзию, пытается теперь использовать героический эпос в своих целях, уже говорит о действенной силе эпоса, о влиянии *chanson de geste* на все слои населения, и если сюжеты поэм жили веками и если они все снова и снова разрабатывались пока, наконец, не превратились в ярмарочный товар, то это подтверждает постоянную любовь и привязанность к ним именно низших слоев общества. В XI, XII, XIII веках героический эпос был для слушателей историей; в нем жило историческое предание былых времен, иной, доступной для слушателя истории тогда не было. Лишь примерно около 1200 года появляются первые хроники, написанные на народном языке, но рассказывают они не о прошлом, а о настоящем, о пережитом самими авторами, хотя, конечно, эпический стиль продолжает оказывать на них значительное влияние. Героический эпос и на самом деле — история, по крайней мере постольку, поскольку он напоминает о реальных исторических событиях, пусть даже искажая и упрощая их, — его образы всегда выполняют свою историческую и политическую функцию. Именно с этой общественно-политической жизнью расстается куртуазный роман, но как раз поэтому он уже совершенно иначе относится к миру предметной, конкретной действительности.



## VI

### Герой куртуазного романа в поисках приключений

В начале «Ивена» Кретьена де Труа, куртуазного романа второй половины XII века, один из рыцарей короля Артура рассказывает о своем приключении. Рассказ начинается так:

- 175 Il avint, pres a de set anz  
Que je seus come paï sanz  
Aloie querant avantures,  
Armez de totes armeüres  
Si come chevaliers doit estre,  
180 Et trovai un chemin a destre  
Parmi une forest espesse.  
Mout i ot voie felenesse,  
De ronces et d'espines plainne;  
A quelqu'enui, a quelque painne  
185 Ting cele voie et cel santier.  
A bien pres tot le jor antier  
m'an alai chevauchant einsi  
Tant que de la forest issi,  
Et ce fu an Broceliande.  
190 De la forest an une lande  
Antrai et vi une bretesche  
A demie liue galesche;  
Si tant i ot, plus n'i ot pas.  
Cellepart ving plus que le pas  
195 Et vi le baille et le fossé  
Tot anvirõn parfont et le,  
Et sor le pont an piez estoit  
Sor son poing un ostor mué.  
200 Ne l'oi mie bien salué,  
Quant il me vint a l'estrier prandre,  
Si me comanda a desçandre.  
Je desçandi; il n'i ot el,  
Que mestier avoie d'ostel;  
205 Et il me dist tot maintenant  
Plus de çant foiz an un tenant,

- Que beneoite fust ia voie,  
 Par ou leanz venuz estoie.  
 A tant an la cort an antrames,  
 210 Le pont et la porte passames.  
 Anmi la cort au vavassor,  
 Cui Des doint et joie et enor  
 Tant come il fist moi cele nuit,  
 Pandoit une table; je cuit  
 215 Qu'il n'i avoit ne fer ne fust  
 Ne rien qui de cuivre ne fust.  
 Sur cele table d'un martel,  
 Qui panduz iere a un postel,  
 Feri li vavassors trois cos.  
 220 Cil qui amont ierent anclos  
 Oïrent la voiz et le son,  
 S'issirent fors de la meison  
 Et vindrent an la cort aval.  
 Li un seisirent mon cheval,  
 225 Que li buens vavassors tenoit.  
 Et je vis que vers moi venoit  
 Une pucele bele et jante.  
 An li esgarder mis m'antante:  
 Ele fu longue et gresle et droite.  
 230 De moi desarmer fu adroite;  
 Qu'ele le fist et bien et bel.  
 Puis m'afubla un cort mantel,  
 Ver d'escarlate-peonace,  
 Et tuit nos guerpirent la place,  
 235 Que avuec moi ne avuec li  
 Ne remest nus, ce m'abeli;  
 Que plus n'i queroie veoir.  
 Et ele me mena seoir  
 Et plus bel praelet del monde  
 240 Clos de bas mur a la reonde.  
 La la trovai si afeitiee,  
 Si bien parlant et anseigniee,  
 De tel sanblant et de tel estre,  
 Que mout m'i delitoit a estre,  
 245 Ne ja mes por nul estovoir  
 Ne m'an queïsse remouvoir.  
 Mes tant me fist la nuit de guerre  
 Li vavassors, qu'il me vint querre,  
 Quant de soper fu tans et ore.  
 250 N'i poi plus feire de demore,  
 Si fis lues son comandemant.  
 Del soper vos dirai briemant,  
 Qu'il fu del tot a ma devise,  
 Des que devant moi fu assise  
 255 La pucele qui s'i assist.

- Apres soper itant me dist  
 Li vavassors, qu'il ne savoit  
 Le terme, puis que il avoit  
 Herbergié chevalier errant,  
 260 Qui aventure alast querant,  
 S'an avoit il maint herbergié.  
 Apres ce me pria que gié  
 Par son ostel m'an revenisse  
 An guerredon, se je poïsse.  
 265 Et je le dis: "Volantiers, sire!"  
 Que honte fust de l'escondire.  
 Petit por mon oste feïsse,  
 Se cest don li escondeïsse,  
 Mout fu bien la nuit ostelez,  
 270 Et mes chevaus fu anselez  
 Lues que l'an pot le jor veoi ,  
 Car j'an oi mout proïié le soir;  
 Si fu bien feite ma proïiere  
 Mon buen oste et sa fille chiere  
 Au saint Esperit comandai,  
 A trestoz congié demandai,  
 Si m'an alai lues que je poi...

«Случилось это почти семь лет тому назад: один, словно крестьянин, я отправился на поиски приключений, вооруженный всяческим оружием, как подобает рыцарю; и я нашел путь вправо, через густой лес. Дорога была ужасная, вся в пнях и колючках; несмотря на все трудности, я держался этого пути и этой тропы. Почти целый день ехал я, не останавливаясь, пока не выбрался из леса, и было это дело в Броселианде. Из леса я выехал в поле и в половине валлийской мили от себя увидел башню; больше половины там, во всяком случае, не было. Я поспешил в этом направлении и увидел вокруг башни валы и рвы, высокие и глубокие; а на мосту стоял тот, кому принадлежал замок, на руке его, в перчатке, кречет. Едва успел я приветствовать его, как он уже подошел ко мне и, взявшись за стремяна, просил меня сойти с коня. Я спешился; иного не могло быть, ибо я нуждался в пристанище; и он сразу же стал, не меньше ста раз кряду, благословлять путь, которым я прибыл сюда. Меж тем мы вошли на двор, пройдя через мост и ворота. Посреди двора у рыцаря (да дарует ему бог радость и честь, как он мне в ту ночь) висела тарелка, и была она не из железа и не из дерева: а была она из чистой меди. Три раза ударил в тарелку рыцарь молотком, висевшим на столбе. Наверху в замке услышали звук, вышли и спустились во двор. Некоторые взяли под уздцы коня, которого держал добрый рыцарь, и я увидел, что ко мне приближается прекрасная и милая девушка. Я смотрел на нее внимательно — она была высокая, стройная и прямая. Она умело сняла с меня доспехи,

правильно и красиво сделала она это. Затем она набросила на меня короткий плащ, отороченный красной тканью, и все остальные разошлись, лишь я и она остались, и это радовало меня, ибо я не хотел видеть никого другого. И она повела меня на самый прекрасный лужок, какой только можно себе представить, и мы сидели там; со всех сторон окружала нас невысокая стена. И я увидел, что девушка так мила, так приятно говорит и так образованна, такой прекрасной она казалась и такой прекрасной она была, что мне очень нравилось быть там и ни за что на свете мне не хотелось бы уйти отсюда. Но наступление ночи противилось моим желаниям; за мною пришел рыцарь, ибо настало время ужина. Я не мог оставаться здесь дольше и сразу же последовал его приглашению. Об ужине скажу коротко, что он был вполне по моему вкусу, ибо передо мною сидела дева, которая заняла свое место за столом. После еды рыцарь сказал мне, что он не помнит, с каких уж пор принимает у себя странствующих рыцарей, многие нашли у него приют. Затем он попросил меня в награду за гостеприимство не миновать его замок на обратном пути, если это будет возможно. И я сказал: «С охотой, государь!» Ибо позорно было бы отказать ему, немного сделал бы я для своего хозяина, если бы отверг такой дар. На ночь мне было удобно постелено, и конь мой был оседлан, как только занялся день; ибо об этом настойчиво просил я вечером, и просьба моя была исполнена. Я поручил моего доброго рыцаря и его любезную дочь Святому Духу, распрощался и отправился в путь, как только смог...»

Дальше этот рыцарь — имя его Калогренант — рассказывает о том, как он повстречался со стадом быков и от пастуха, исполинского роста, гротескно-безобразного «виллана», узнал о том, что неподалеку расположен волшебный источник: он течет из-под прекрасного дерева, на дереве висит золотой таз; если, зачерпнув воду этим тазом, полить на тарелку из смарагда, которая находится тут же, то в лесу поднимется страшный ветер и буря, и никто еще не выходил из нее целым и невредимым. Калогренант идет навстречу такому приключению, переносит бурю и наслаждается наступившей после бури ясной погодой и веселым пением птиц; но вот появляется рыцарь, он обвиняет Калогренанта в том, что тот, вызвав бурю, причинил вред его владениям, побеждает его в поединке, и Калогренант вынужден вернуться к хозяину замка пешком и безоружным. Его снова радушно принимают и подтверждают, — да, он первый, кто остался в живых после этого приключения. Рассказ Калогренанта производит сильное впечатление на рыцарей двора короля Артура; сам король решает с большой свитой отправить к волшебному источнику, но один рыцарь, родственник Калогренанта Ивен, поспевает туда быстрее короля, побеждает и убивает рыцаря ключа и — отчасти весьма чудесным, а отчасти весьма естественным образом — завоевывает любовь его вдовы.

Хотя между этим текстом и тем, что мы разбирали в предыдущей главе, прошло лишь около семидесяти лет и хотя «Ивен» — тоже эпос феодальной эпохи, здесь с первого же взгляда можно видеть полное изменение интонации. Рассказ льется плавно, легко и, можно даже сказать, излагается с видимым удовольствием: хотя события разворачиваются без спешки, они никогда не стоят на месте, отдельные части связаны непрерывной связью. Правда, и здесь тоже нет строго организованных периодов, связь между звеньями слабая, она не продумана заранее, и союзы еще не очень четко определены в своих значениях, например, у *que* слишком много различных функций и причинные сцепления событий нередко оказываются довольно нечеткими (ср., например, ст. 231, 235 или 237). Но это не нарушает хода рассказа — напротив, если связи внутри целой конструкции несколько ослаблены, то это придает естественность тону рассказа, и рифма, которой поэт пользуется очень свободно и независимо от смысловой конструкции, нигде не приводит к резким цезурам, она нередко влечет за собою стихи-вставки и обстоятельные картины (ср. ст. 193 или 211—216), которые легко вписываются в общий стиль и усиливают впечатление наивности, свежести, неторопливой широты рассказа. Насколько более гибок, более динамичен и свободен здесь язык, чем в *chanson de geste*, насколько более ловко и умело выбалтываются здесь еще очень наивные, но уже по-настоящему изменчивые, играющие, переливающиеся линии рассказа — это можно наблюдать в каждой фразе. Возьмем для примера одну — стихи 241—246: “*La la trovai si afeitiee, si bien parlant et anseigniee, de tel sanblant et de tel estre, que mout m’i delitoit a estre, ne ja mes por nul estouvoir ne m’en queïsse remouvoir*” — «И я увидел, что девушка так мила, так приятно говорит и так образованна, такой прекрасной она казалась и такой прекрасной она была, что мне очень нравилось быть там и ни за что на свете мне не хотелось бы уйти оттуда». Эта фраза, соединенная с предшествующей посредством *la*, есть период, заключающий в себе придаточное предложение следствия; восходящая линия содержит в себе три ступени, причем третья подытоживает все сказанное в виде антитезы (*sanblant — estre*; казаться — быть), что одно уже свидетельствует о высокой культуре характеристики, оценки людей, о культуре, которая достигнута и разумеется сама собою; нисходящая линия состоит из двух частей, причем части эти старательно размежеваны: в первой выражена реальность — это чувство восхищения, поэтому употреблено изъяснительное наклонение; вторая выражает предположение и потому стоит в сослагательном наклонении, — такую утонченную конструкцию, включенную в повествование в самом его разгаре, на лету и столь гладко, едва ли можно найти в народном языке раньше, до куртуазного романа; воспользуюсь удобным случаем и замечу, что в пору, когда постепенно складывался более богатый подчинительными связями синтак-

сис и более сложное, периодическое строение фразы, образование следственных (консекутивных) связей занимало, как представляется, главенствующее положение, сохраняя его вплоть до Данте (кульминация приведенной выше фразы из «Безумного Тристана» тоже приходится на придаточное предложение следствия). В то время как другие модальные связи не были еще развиты, этот вид подчинения уже расцвел, приобрел специфические выразительные функции, которые впоследствии были вновь утрачены; по этому вопросу есть интересная работа А. Г. Хетчера («*Revue des Etudes Indo-européennes*», II, 30).

Калогренант рассказывает рыцарям Круглого стола, что семь лет назад он отправился на поиски приключений, вооруженный, как подобает рыцарю, нашел дорогу вправо, ведущую через густой лес. Тут мы недоумеваем. Дорогу вправо? Это странное обозначение места, если понимать его в абсолютном смысле, как здесь. Ведь в земной топографии «вправо» может быть лишь относительно чего-то. Следовательно, подразумевается моральный смысл, речь идет о «правом пути» — его и нашел Калогренант; и наша догадка точас же подтверждается, ибо дорога трудна и утомительна, как и положено «правому пути», и путь этот целый день ведет рыцаря через кочки и колючки и под вечер приводит к «правой цели» — к замку, где Калогренанта встречают радушно, как долгожданного гостя. Только к вечеру, выехав из леса, он, по-видимому, понял, где находится — на поле в Броселианде. Броселианда в Ареморике, на континенте, — это знаменитая страна фей из бретонских сказаний, страна с волшебным ключом и сказочным лесом. Каким же образом Калогренант, отправившийся в дорогу с Британских островов, надо полагать, со двора короля Артура, очутился в Бретани, — об этом не говорится. О том, чтобы он плыл через море, в рассказе нет ни слова, — точно так же Ивен (ст. 760 слл.) отправляется в путь из Кардуэля в Уэльсе, а все его странствие, пока он не находит «правый путь» в Броселианде, описано в совершенно неопределенных и сказочных тонах. Едва Калогренант понял, куда попал, он уже видит перед собой гостеприимный замок — на мосту стоит хозяин замка с речетом на руке, и он встречает Калогренанта с таким радушием, которое превосходит любое гостеприимство, еще раз подтверждая, что и выше речь шла о «правом пути» — “*et il me dist tot maintenant plus de çant fois an un tenant, que beneoite fust la voie, par ou leanz venuz estoie*” («и он сразу же стал, не меньше ста раз кряду, благословлять путь, которым я прибыл сюда»). Рыцаря встречают согласно рыцарскому церемониалу, изящные формы которого сложились в стародавние времена, — трижды ударяя в медный круг, хозяин созывает своих слуг, коня уводят, является прекрасная дева, дочь рыцаря. Ее обязанность — снять доспехи с гостя, накинуть ему на плечи удобный и изящный плащ, и, оставшись наедине с ним в прекрасном саду, развлекать его, пока не будет приготовлена вечер-

няя трапеза. После ужина хозяин замка рассказывает гостю, что с давних пор принимает у себя странствующих рыцарей, разъезжающих в поисках приключений; он настоятельно приглашает его еще раз посетить замок на обратном пути, но загадочным образом ничего не говорит о предстоящем Калогренанту приключении, хотя о нем знает и знает, что опасности, поджидающие его гостя у источника, вряд ли позволят ему вернуться в гостеприимный замок. Но это как будто так и полагается; по крайней мере умолчание никак не сказывается на похвалах, которые расточают гостеприимному и доблестному владельцу замка Калогренант, а потом и Ивен. Итак, поутру Калогренант выезжает из замка и только от диковатого и похожего на лешего «виллана» узнает кое-что о волшебном источнике, но только «виллан» не знает, что такое «приключение», «авантюра» (aventure),— он ведь не рыцарь, однако ему известны чудесные свойства источника, и он ничего не утаивает от Калогренанта.

Совершенно очевидно — мы перенеслись в мир волшебной сказки. Правый путь через непроходимый лес, замок, вырастающий перед героем словно из-под земли, оказанное ему гостеприимство, прекрасная дева, таинственное молчание хозяина замка, мужик-лесовик, волшебный источник — все это воздух сказки. Не менее сказочны, чем географические сведения и обозначения времени. Семь лет молчал Калогренант о своем приключении — о своей «авантюре». «Семь» — это сказочное число; атмосферу сказания придают «Песни о Роланде» называемые в ее зачине семь лет — семь полных лет (set anz tuz reïns) пробыл император Карл в Испании. Но в «Песни о Роланде» это на самом деле «полные» лета, — столько лет потребовалось императору для полного завоевания всей страны до самого моря, для захвата всех ее крепостей и городов, за исключением Сарагосы, — за те же семь лет, что прошли между приключением у источника и рассказом Калогренанта, не случилось как будто ровно ничего, по крайней мере мы ничего об этом не узнаем; когда Ивен пускается на поиски этого приключения, все осталось в том самом виде, что и в описании Калогренанта: и хозяин замка, и его дочь, и быки со своим исполинским и отвратительно-безобразным пастухом, и волшебный источник, и рыцарь, который стоит на страже его; ничто не переменилось, семь лет прошли бесследно, как то и подобает сказке, все осталось, как было. Это зачарованная сказочная страна, мы окружены ее загадками: мы слышим вокруг себя таинственный шепот и голоса. Все бесчисленные замки и крепости, все нескончаемые сражения и поединки, описанные в куртуазных романах,—все это страна сказки, все вырастает перед нами словно из-под земли; географическое положение страны остается невыясненным, как и ее социологические и экономические основы; даже моральное или символическое значение невозможно установить сколько-нибудь уверенно. Есть ли

тайный смысл у этого приключения близ источника? Это приключение, как видно, из тех, каковы положено испытывать рыцарям Круглого стола, но морально борьба с рыцарем волшебного источника, правомерность ее никак не обосновывается. В других эпизодах куртуазных романов можно распознать иногда символические, мифологические, религиозные мотивы — таково путешествие в загробный мир в «Ланселоте», таков мотив освобождения и искупления во многих местах романов, такова прежде всего тема христианской благодати в сказаниях о святом Граале, — но нигде нельзя устанавливать значения с полной четкостью, по крайней мере в куртуазных романах в собственном смысле слова это невозможно. Все таинственное, все словно вырастает из-под земли, все, что прячет свои корни и недоступно рациональному истолкованию, — все это почерпнул куртуазный роман из бретонских народных сказаний, которые он воспринял и поставил на службу рыцарскому идеалу. *Matière de Bretagne*, почва Бретани оказалась наиболее приспособленной средой, в которой мог развернуться этот идеал, — средой, более приспособленной, чем античные сюжеты, которые в эту эпоху тоже входили в обиход, но затем быстро отступили на второй план.

Феодалное рыцарство изображает в куртуазном романе себя самого, свои жизненные формы, свои идеальные представления, и в этом состоит, собственно говоря, подлинная задача куртуазного романа; образ жизни рыцарей с внешней стороны описан тоже весьма обстоятельно; в подобных описаниях рассказ выходит из туманных далей сказки и изображает вполне наглядные картинки современных нравов. В других эпизодах куртуазных романов такие картины еще пестрее и разнообразнее, но и в нашем отрывке можно наблюдать рыцарский мир в его реальности, в его существенном характере. Хозяин замка с кречетом, дворян, сбегаящая на удары в медную тарелку, прекрасная дева, снимающая доспехи с рыцаря, набрасывающая на его плечи удобное платье и развлекающая его до наступления ужина, — все это изящные картины устоявшихся нравов, это почти ритуал, — куртуазное общество предстает в обрамлении сложившегося, разработанного жизненного стиля. Обрамление это непоколебимо, оно точно так же отмежевывается от жизненных форм других слоев, как рамка в *chanson de geste*, но оно намного культивированнее и изящнее; женщинам принадлежит тут значительная роль, в быту целого общественного слоя сложилась аристократическая культура благородного, приятного, размеренного общения. А именно, она приобрела характер, на долгие времена ставший одним из наиболее специфических отличительных признаков французского вкуса, — характер изысканный, почти вычурный. Сцена с девой — ее появление, взгляд, который устремляет на нее рыцарь, снятие доспехов, беседа на лужайке — хорошо передает впечатление милого и изящного, ясного и светлого, свежего и элегантно-наив-



ного кокетства: именно Кретьен мастерски создавал подобное впечатление. И все это несмотря на то, что пример наш не относится к числу разработанных. Стилистические образцы такого рода уже весьма рано встречаются во французском языке — в *chanson de toile* и один раз даже в «Песни о Роланде», в *lesse* о Маргарите Севильской (ст. 955 слл.), но лишь куртуазная культура дала толчок их развитию, и как раз способностью самыми разнообразными средствами воспроизводить этот общительный и изящный тон объясняется чарующее впечатление, производимое поэзией Кретьена. Этот стиль во всем своем блеске проявляется тогда, когда речь идет о настоящей любовной игре. Среди сцен игры встречаются полные антитезы рассуждения о чувстве любви, рассуждения наивные на первый взгляд, но на поверку всегда проникнутые тонким изяществом; самый знаменитый пример — в начале «Клижеса», где в целом ряде чарующих сцен и аналитических монологов изображена пробуждающаяся любовь Аликсандра и Соридамор — сначала они робко прячутся друг от друга, но затем чувство прорывается наружу. Античная поэзия не знает изящного и приятного стиля такой чистоты — это творение французского средневековья. Прелесть этого стиля в его свежести, глупое кокетство, холодность, пустячность представляют опасность для него. Однако любовные эпизоды — не единственный доступный этому стилю предмет; вся бытовая, житейская сторона феодального общества у Кретьена, в более позднем авантюрном романе и в более коротком стихотворном рассказе настроена на этот лад — так в XII и даже в XIII веке. Рыцарское общество выводит себя в изящных, приятных, написанных тонкой кистью и прозрачных как хрусталь стихах, тысячи сценок рисуют нам привычки, взгляды, тон общения. Много блеска, реалистической остроты, психологической тонкости и юмора заключено в этих образах; это мир гораздо более многообразный, изменчивый, насыщенный, чем мир *chanson de geste*, хотя это по-прежнему мир лишь одного-единственного сословия. Иногда Кретьен как будто преодолевает и такую сословную ограниченность — он рисует зал в *Chastel de Pesme Avanture*, где работают триста девушек («Ивен», ст. 5107 слл.), богатый город, жители которого (*quepice* — коммуна) пытаются взять приступом замок, где находится Говен («Персеваль», ст. 5710 слл.); однако такие эпизоды — это только пестрая арена, на которой протекает жизнь рыцаря. Реализм в куртуазном романе — это весьма многообразная и остро насыщенная картина жизни одного сословия, такого слоя общества, который изолирует себя от всех остальных слоев. Роман иногда обращается к жизни других общественных слоев, но использует их как комический или гротескный стаффаж, так что сословное разграничение значительного, знаменательного и высокого, с одной стороны, и низкого, гротескного, комического — с другой, никогда не нарушается в романе; все высокое доступно лишь феодалам. Впрочем, нельзя го-

ворить о разделении стилей в собственном смысле слова, потому что куртуазный роман не знает «высокого стиля», не знает различия в степенях выражения по высоте. Удобный, поворотливый и гибкий восьмисложник с парной рифмой без труда приспособляется к любому предмету и к сколь угодно высокому или низкому чувству, мысли; ведь этот самый восьмисложник превосходно служил для самых разных целей, появляясь и в фавль, и в легендах о святых. Как только речь заходит о предметах серьезных или страшных, так сразу же в тоне рассказа, по крайней мере на наш взгляд, проскальзывает нечто трогательно-наивное, ребяческое. И действительно, стремление при свежих и ярких чувствах овладеть всем многообразием жизненных форм, применяя литературный язык, пребывавший в то время в младенческом состоянии, не отягощенный нормой, свидетельствует о смелости, сходной со смелостью ребенка, не ведающего о том, что такое опасность. Осознание проблемы различия стилей по высоте приходит лишь гораздо позднее, начиная с Данте.

Сказочная атмосфера куртуазного романа — еще одно, куда более существенное ограничение его реализма. Все пестрые и живые картины современной действительности неведомо откуда берутся, вырастая перед нами, — как мы уже говорили, они лишены какой бы то ни было реальной политической почвы; географические, экономические, социальные отношения, на которые они опираются, так и остаются невыясненными. Картины эти неожиданно выступают из самой сказки, из приключения. Поразительно реалистически описанный зал для работы в «Ивене» — о нем я только что упоминал — возник не из конкретных экономических отношений. Вот откуда он попал в роман: юный король острова Дев попал в плен к двум злобным братьям-гномам и откупился от них, обязавшись ежегодно присылать на работу к ним тридцать дев. Стремясь выразить не только внешние формы жизни, но, главное, идеальные представления феодального общества конца XII века, куртуазный роман дышит атмосферой сказки. Тем самым мы приближаемся к пониманию самой сущности феодального общества этого времени, в той мере, в которой это важно для постижения действительного мира средствами литературы.

Калогренант отправляется в путь один — ему не дано никаких поручений, он ничем никому не обязан; он ищет приключений, опасных встреч, в которых рыцарь может испытать себя. Ничего подобного мы не встретим в *chanson de geste*; здесь рыцари, странствуя, исполняют свой рыцарский долг, у них свое место в определенном политическом и историческом контексте. Легенда упрощает и искажает этот реальный контекст, но все же сохраняет его, поскольку у совершающих подвиги рыцарей есть своя функция в реальном мире — они защищают империю Карла Великого от неверных, покоряют, обращают в христианство язычников. Сам дух феодального сословия служит таким

политическим и историческим целям — воинская этика, которую исповедуют рыцари. А Калогренант в политической и исторической действительности ни к чему не призван, ни к чему не призваны и рыцари при дворе короля Артура; феодальная этика перестала выполнять политическую функцию, она уже не служит практической действительности — она стала абсолютной. Осталась цель — самоосуществление, иной цели нет. Весь дух феодализма меняется. Начинает даже выходить из моды слово, обозначавшее этос служения, мораль долга в наиболее общем его понимании; это слово — *vasselage* — особенно часто встречается в «Песни о Роланде», Кретьен употребляет его трижды в «Эреке», всего по одному разу в «Клижесе» и «Ланселоте», а позднее совсем не пользуется им. Кретьен предпочитает новое слово — *corteisie*. Длительная и весьма важная история этого слова дает полное истолкование сословных представлений о человеческом идеале. В «Песни о Роланде» этого слова еще нет; только прилагательное *curteis* встречается трижды, причем дважды прилагается к Оливьеру в сочетании *li proz e li curteis*. Очевидно, *corteisie* приобрела свое синтетическое значение лишь в куртуазной культуре, которая потому и именуется этим словом. Моменты, отраженные в этом слове, сильно изменены по сравнению с *chanson de geste*, они одухотворены — облагорожены правилами поединка, придворный этикет, культ дамы, все устремлено к одному личному и абсолютному идеалу, абсолютному в смысле идеального совершенства и бесцельности для практически-земных отношений. Личное в куртуазных доблестях не дано от природы, от рождения, — родиться в высшем сословии не значит еще, что куртуазные доблести тебе обеспечены, будут развиваться сами собой, естественно, постепенно, согласно определенным требованиям жизни. Нет, мало родиться — нужно получить особое воспитание, которое укоренит в душе эти доблести, нужно все снова и снова испытывать себя, постоянно, добровольно, неотступно — только тогда можно сохранить обретенное. Средство испытания и самоутверждения — это приключение, *aventure*, чрезвычайно своеобразная и загадочная форма события, разработанная куртуазной культурой. Конечно, и задолго до этого времени любили рисовать фантастические картины чудес и опасностей, которые поджидают каждого, кого судьба заносит в дальние, неведомые страны по ту сторону изведенного мира, существовали и не менее фантастические представления и рассказы о таинственных опасностях, которые даже и в границах обычного географического мира составляют угрозу для человека, — это воздействие богов, духов, демонов и других волшебных сил. И задолго до куртуазной культуры жил бесстрашный герой, который силой, доблестью, хитростью, с помощью богов преодолевал опасности и освобождал от таких опасностей. Но чтобы целое сословие, в пору своего расцвета, видело в преодолении подобных трудностей подлинное свое призвание, а в плане идеальных представлений и единственное

свое предназначение, чтобы усваивались самые различные традиции легенд, и прежде всего традиции бретонских сказаний, чтобы из всего этого творился чудесный рыцарский мир, специально созданный для преодоления опасностей, мир, в котором фантастические опасности и опасные встречи как бы подаются по конвейеру, — так распоряжается событиями, всем происходящим только куртуазный роман, — это совсем новое, что создано им. «Опасные встречи», именуемые «авантюрами», не опосредованы жизненным опытом, их невозможно включить ни в какую существенную или хотя бы мыслимую политическую систему, «авантюры» обычно следуют одна за другой без всякой разумной связи, сериями, длинными цепочками, но все же нельзя соблазняться современным значением слова «авантюра» и смотреть на них как на нечто совершенно «случайное», куртуазный роман как раз не имеет в виду чего-либо обособленного, стороннего, выключенного из целого с его порядком, — тех феноменов, которые Зиммель назвал однажды стоящими в стороне от подлинного смысла существования, — все, что принято связывать со словом «авантюра» в наши дни. Напротив, испытание «авантюрой» составляет подлинный смысл рыцарского идеального существования. Самая сущность человека, если человек этот — рыцарь, раскрывается в приключении, «авантюре» — вот что попыталась показать в своем анализе лэ Марии Французской Э. Эбервайн (“Zur Deutung mittelalterlicher Existenz”, Bonn und Köln, 1933, стр. 27 слл.); то же самое и в куртуазном романе. Калогренант ищет «правый путь» и, как мы видели, находит его. Это — правый путь к приключению, и уже одно то, что он искал и обрел, свидетельствует о том, что Калогренант принадлежит к числу избранных, настоящих рыцарей Круглого стола. Как настоящего, достойного «авантюры» рыцаря его и принимает у себя хозяин замка, сам тоже рыцарь, радуясь за него и благословляя найденный гостем «правый путь». Оба, и хозяин и гость, — члены одной общности, ордена, в который посвящают, совершая торжественную церемонию; члены ордена обязаны помогать друг другу, и единственное призвание владельца замка, единственный смысл жизни его в глухом лесу — гостеприимно, по-рыцарски, встречать странствующих рыцарей, ищущих приключений. Но помощь, которую оказывает он, таинственна, ибо он молчит о том, что предстоит Калогренанту; очевидно, такое умолчание входит в круг его рыцарских обязанностей. В противоположность ему мужик-виллан не умалчивает ни о чем ему известном, а известны ему лишь внешние обстоятельства приключения; что же такое сама «авантюра» — он не знает, ибо рыцарские нравы чужды ему. Итак, Калогренант — подлинный рыцарь, избранный. Но есть не одна, а много ступеней избранничества: Калогренант не способен выстоять в поединке — способен Ивен. И в «Ланселоте» и в «Персевале» иногда еще яснее и сильнее, чем в «Ивене», подчеркивается, что существуют раз-

ные степени избранничества и что нужно быть особо избранным для определенного приключения, — мотив избранничества можно распознать во всей куртуазной поэзии, где бы она ни зародилась. Таким образом, цепочка «авантюр» обретает особое достоинство — рыцарю самую судьбою предопределено пройти ряд ступеней избранничества и оправдаться, самоутвердиться в нем. В результате цепочка «авантюр» становится основанием для учения о развитии, о заданном человеку судьбой, об исполнении развития, достижении совершенства; учение это в позднейшие времена сломало сословные ограничения куртуазной культуры. Правда, нельзя забывать, что одновременно с куртуазной культурой и совсем иное движение выразило эти феномены избранничества, проходящего положенными ступенями самооправдания, — мистическое движение викторианского и цистерцианского толка; с большей строгостью и ясностью выразилась в нем и теория любви. Мистика была свободна от сословных уз и не нуждалась в «авантюре».

Мир рыцарского самоутверждения — мир приключений; он не только содержит в себе почти непрерывный ряд «авантюр», но и, прежде всего, не содержит в себе ничего, что не относилось бы к «авантюре», ничего, что не было бы ареной приключения или приуготовлением к нему; это мир, специально созданный и приспособленный для самоутверждения рыцаря. Сцена, когда Калогренант отправляется в путь, показывает это с полной ясностью. Рыцарь едет целый день и на пути своем не встречает ничего, кроме замка, где все готово к его приему. Как возможно существование подобного замка в полнейшей глуши, как согласуется это с повседневным опытом — о практических условиях и обстоятельствах не говорится ни слова. Подобная идеализация уводит далеко от подражания действительности; куртуазный роман умалчивает о функциональной стороне, об исторической реальности рыцарского сословия — из романов можно почерпнуть множество культурно-исторических деталей, касающихся этикета и внешних жизненных форм вообще, но на основе романов нельзя составить углубленного представления о действительности того времени, о реальном облике хотя бы только рыцарского сословия. Если описывается действительность, то лишь блестящая ее поверхность, а если описание не скользит по поверхности, то оно не связано с реальностью эпохи — у него тогда другие темы и другие цели. И тем не менее куртуазная поэзия содержит такую сословную этику, которая претендовала на реальную значимость в реальном земном мире, и более того — сумела обрести практическую значимость. Ибо у куртуазной этики есть свои колдовские чары, и сила этих чар, если я правильно понимаю, зависит прежде всего от двух отличительных ее свойств: во-первых, это — этика абсолютная, высоко поднятая над любой земной, рациональной сообразностью; во-вторых, покорствующим ей она дарит чувство общности с избранными — чувство принадлежности к особому кру-

гу солидарности (выражение востоковеда Хельмута Риттера). Вот почему воздействие феодальной этики, идеальных представлений о совершенном рыцаре было столь значительным и длительным. Слившиеся с этим идеалом представления о доблести, чести, верности, взаимном уважении, благородных нравах и культе дамы очаровывали людей совершенно иных культурных эпох. Поднявшиеся в позднейшие времена бюргерские, городские слои общества переняли этот идеал несмотря на то, что он не только отличался сословной исключительностью, но и был начисто лишен какой-либо практической реальности. Как только этот куртуазный этический идеал перестает быть простым этикетом, как только его приводят в связь с практическими земными делами, он уже и не удовлетворяет новым требованиям и нуждается в дополнениях, — но дополнения обычно самым жалким образом противоречили идеалу. Однако именно потому, что идеал этот так далек от любой реальности, его можно было приспособлять к любой ситуации, пока вообще существовали господствующие сословия. Получилось, что рыцарский идеал пережил все катастрофы, которые обрушивались на феодализм в течение веков. Он пережил даже «Дон Кихота» — роман, в котором Сервантес наиболее совершенно истолковал всю проблему. Первый выезд Дон Кихота, который вечером прибывает в таверну и принимает ее за замок, — превосходная пародия на выезд Калогренанта. Пародийный момент заключается в том, что Дон Кихот сталкивается не с миром, специально приспособленным для целей рыцарского самоутверждения, а с повседневным реальным миром во всей его произвольной случайности. Подробно описывая обстоятельства жизни своего героя, Сервантес в самом начале романа показал, в чем скрыты корни его помешательства. Дон Кихот — жертва такого социального расслоения, при котором он принадлежит к сословию, лишившемуся функции в обществе. Он принадлежит к этому сословию, не может выйти из него, но как рядовой его представитель он, будучи лишен богатства, связей, занятий и обязанностей, чувствует, что жизнь бессмысленно уходит, словно его связали по рукам и ногам. Быт Дон Кихота едва ли многим отличается от крестьянского быта, но он получил образование, он не должен и не смеет трудиться — именно на такого человека рыцарские романы и должны были произвести столь сильное впечатление. Его отъезд — бегство от невыносимых условий жизни, которые он слишком долго терпел; ему хочется силой вырвать у действительности роль, которая соответствовала бы его социальному положению. Разумеется, тремя веками раньше во Франции ситуация была совершенно иной. Феодальное рыцарство сохраняло решающее значение в военном деле, развитие городского населения, усиление абсолютистского централизма находились еще в самых начатках. Но если бы Калогренант действительно отправился в путь так, как он об этом рассказывает, на его пути ему встретились бы совершенно дру-

гие вещи, не те, о которых он сообщает. Во втором и третьем крестовых походах, в мире Генриха II, Людовика VII или Филиппа-Августа ничто не напоминало о куртуазном романе; куртуазный роман — не поэтическое воссоздание реальности, а бегство в сказку. Уже в самом начале, когда культура господствующего слоя достигла своего расцвета, этот слой усвоил такое настроение, такой идеал, который заслонял собою реальную общественную функцию сословия. Это сословие рисует свое существование как некую внеисторическую, свободную от цели, абсолютную эстетическую конструкцию. Конечно, бьющее ключом воображение, высокий полет этого века, вводящий из мира действительности в высокие сферы абсолютного, объяснит нам этот столь странный феномен. Однако объяснение это слишком общее, а потому и недостаточное, тем более что в куртуазном эпосе мы найдем не только приключения и не только абсолютную идеализацию действительности, но и изящные нравы и пышный церемониал. Напрашивается предположение, что уже тогда начал ощущаться столь затянувшийся кризис феодального сословия, потерявшего свою общественную функцию. И по всей видимости, Кретьен де Труа, сначала живший в Шампани, где как раз в его время торговые ярмарки приобрели важнейшее значение, а потом живший во Фландрии, где бюргерство раньше, чем где-либо к северу от Альп, приобрело экономический и политический вес, почувствовал уже, что феодальное сословие — не единственный господствующий слой общества.

Куртуазно-рыцарский роман, получив широкое распространение, оказав длительное воздействие, значительно повлиял на литературный реализм, — именно он ограничивал реализм, причем еще тогда, когда античное учение о трех стилях не успело оказать на литературу того же сдерживающего воздействия. В конце концов обе линии — античной традиции и куртуазного романа — слились и сложилось представление о высоком стиле — оно было постепенно выработано в эпоху Ренессанса. К этому мы еще вернемся в другом разделе нашей работы. Здесь же остается указать на те характерные влияния, которые оказывал рыцарский идеал и которые препятствовали полному охвату действительности в поэзии. Речь идет, как уже было сказано раньше, не о стилистических явлениях в более узком смысле — высокий стиль поэтического языка еще не был создан в куртуазном эпосе, совсем напротив, куртуазный роман не воспользовался и теми элементами возвышенного, которые заключены были в героическом эпосе с его паратакссом. Стиль куртуазного романа — не столь уж возвышенный, скорее, это — неторопливое, ничем не скованное повествование, и оно способно вобрать в себя любое содержание. Те же тенденции к размежеванию стилей, которые обнаружили позднее, целиком и полностью восходят к античному влиянию, а не к воздействию куртуазно-рыцарского романа. Тем сильнее сказались ограничения в содержании.

Это — ограничения, сословные по своей природе; лишь рыцари, представители куртуазного общества, достойны приключения, лишь с ними могут случаться вещи серьезные и значительные. Кто не принадлежит к этому сословию, может служить лишь стаффажем на картине, выступая по преимуществу в комической, гротескной и презренной роли. Ни в античности, ни в более древнем героическом эпосе средневековья это обстоятельство не бросается в глаза так, как здесь, где речь идет о сознательной изоляции, о культивировании породы в замкнутых рамках общества сословной солидарности. Но только очень скоро заявили о себе тенденции к тому, чтобы основывать солидарную общность не на сословном происхождении, а на качествах личности, на благородстве и добронравии. Подход к этому заметен уже в наиболее значительных произведениях куртуазного эпоса — они рисуют весьма углубленный психологический образ рыцаря, образ, основанный на идее личного избранничества, на зрелом, сложившемся характере. Позднее, когда культурные слои городского происхождения, прежде всего в Италии, усвоили и преобразовали куртуазный идеал, представление о благородстве все теснее связывалось с личностью человека; личное благородство не раз полемически противопоставлялось понятию благородства, основанному лишь на происхождении человека. Но представление о благородстве не стало от этого менее исключительным; по-прежнему оно относилось к слою избранных, образовавших уже чуть ли не тайный союз; при этом многообразно переплетались мотивы сословные, мистические, политические, социальные, воспитательные. Но, главное, это углубление идеала, перенос его в область души, отнюдь не повлекло за собой сближения поэзии с земной действительностью — напротив, всякое соприкосновение с действительностью мира делалось все более фиктивным, все более освобождалось от цели, и это было вызвано отчасти именно углублением рыцарского идеала. Однако фиктивность и свобода от целей, качества, с самого начала заключенные в характере куртуазного идеала — что нам, кажется, удалось показать, — определяли его отношение к действительности; из принципов куртуазной культуры вытекает то необычайно живучее представление, что все благородное, великое и значительное не имеет ничего общего с низменной действительностью. Это умонастроение более патетическое, и оно с большей силой увлекает за собой умы и души, чем, скажем, античные формы ухода от действительности — те, например, которые предлагает человеку этика стоицизма. Правда, существует такая античная и притом гораздо более волнующая и увлекательная форма ухода от реального мира, как платонизм. Нередко пытались доказывать причастность различных течений платонизма к образованию куртуазного идеала; впоследствии куртуазный идеал и платонизм великолепно дополняли друг друга: самый известный пример — «Придворный» («Il Cortegiano») графа Кастильоне. Однако



созданная куртуазной культурой специфическая форма ухода от действительности, форма, конструирующая иллюзорный мир сословного или сословно-личного испытания и самоутверждения, — построение своеобразное и неповторимое, средневековое построение, невзирая на налет платонизма.

Со всем сказанным тесно связан особый выбор предметов и тем в куртуазном эпосе, выбор, который на протяжении длительного времени оказывал определяющее влияние на европейскую поэзию. Всего лишь два предмета достойны рыцаря — это военные подвиги и любовь. Ариосто, превративший иллюзорность этого мира в мир светлой иллюзии, очень полно выразил эту тематику в первых двух стихах своей поэмы:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,  
Le cortesie, l'audaci imprese oi canto...

Я воспеваю рыцарей и дам,  
Любовь, учтивость, подвиги и брань...

Кроме подвигов и любви, в куртуазном мире не может быть ничего, и даже эти подвиги и эта любовь — особенные. Это не события и не чувства, которых какое-то время может и не быть, они связаны с самой личностью совершенного рыцаря, они входят в его определение, так что он ни минуты не может жить без приключения и поединка и ни минуты не может жить, не испытывая действия любовных чар, — если бы смог, он перестал бы быть рыцарем. И вновь наилучшее, наиболее отчетливое истолкование этой фиктивной жизненной формы — или поворот ее в сторону веселого, комического, или пародирование, — Ариосто или Сервантес. О подвигах мне уже ничего не осталось добавить — читатель поймет, почему я, вслед за Ариосто, предпочитаю слово «подвиг», а не «война», ибо ведь речь идет о деяниях, совершаемых на каждом шагу и вообще не относящихся к сфере прагматической политики. И о куртуазной любви — одна из наиболее излюбленных тем в истории литературы Средних веков — я могу сказать сейчас лишь самое необходимое. Прежде всего напомним, что классическая форма куртуазной любви, — когда возлюбленная — это госпожа рыцаря, а рыцарь стремится снискать ее благосклонность своими смелыми подвигами и, можно сказать, полнейшей рабской преданностью. Напомню, что это классическая форма, и она сразу же приходит на ум, стоит заговорить о куртуазном романе, но она не единственная и даже не преобладающая среди всех тех форм, что встречаются в куртуазном эпосе в пору его расцвета. Достаточно вспомнить Тристана и Изольду, Эрека и Эниду, Аликсандра и Соридамор, Персевала и Бланшефлор, Окассена и Николетту — ни одна из этих самых знаменитых влюбленных пар не подходит целиком под схему, а некоторые не подходят и вовсе. И на самом деле, в куртуазном эпосе перед нами прежде всего изобилие самых разных, чрезвычайно кон-

кретных, пропитанных действительностью любовных историй — они порою заставляют читателя совершенно позабыть о фиктивном мире, в котором протекает их действие. Платоническая схема — рыцарь добивается милости неприступной госпожи, которая вдохновляет его из своего далека, — схема, идущая из провансальской лирики и достигающая совершенства в итальянском «новом стиле», — поначалу отнюдь не господствует в куртуазном эпосе. И в описании душевного состояния влюбленных, в передаче их речей, в живописании красоты, во всем обрамлении любовных эпизодов заключено такое изящно-чувственное искусство, но галантность не так уже часто гиперболизирована, ибо галантность требует совершенно иного по высоте стиля — иного по сравнению со стилем куртуазного эпоса. Фиктивность и ненатуральность еще не заложены в любовных историях самих по себе, скорее, они заключены в функции, которую любовные истории выполняют в целом. Уже в куртуазном романе любовь нередко служит непосредственным поводом для свершения героических деяний; такая роль ее напрашивалась сама собою, коль скоро отсутствовала практическая мотивировка действий каким-то политическим или историческим контекстом. Любовь, неотъемлемая от идеала рыцарского совершенства, существенное его содержание, служит эрзацем иных мотивировок, неизвестных куртуазному роману. И тем самым получает объяснение фиктивное расположение событий, композиция сюжета, при которой самые выдающиеся подвиги рыцарь совершает главным образом ради того, чтобы удостоиться благосклонности дамы, но этим объяснено и столь знаменательное для европейской поэзии возведение любви как поэтического предмета в самое высокое достоинство. Античная поэзия за любовь обычно закрепляла лишь средний стиль; ни в трагедии, ни в большом эпосе любовь не выступала основной темой. Любовь — в центре куртуазной культуры, и это привело к созданию образов высокого стиля, который постепенно складывался в литературе на народных языках. Любовь стала предметом высокого стиля (что подтверждает Данте в своем сочинении «О народном красноречии» — «De vulgari eloquentia», II, 2) и нередко была предметом наиболее значительным. Параллельно происходил процесс одухотворения любви — он приводит к мистике или к галантной культуре, одинаково далеким от конкретной действительности мира. Одухотворению любви больше способствовали провансальские поэты и итальянский «новый стиль», чем куртуазная эпическая поэма. Но и куртуазный эпос сыграл значительную роль в возвышении любви, он ввел любовь в сферу сословно-героическую и слил ее с этой сферой.

В итоге мы приходим к выводу, что куртуазная культура была решительно неблагоприятна для становления поэтического искусства, которое охватывало бы действительность во всей ее глубине и широте; но в XII—XIII веках существовали и другие силы, способные дать пищу такому развитию.

## VII

### Адам и Ева

...Adam vero veniet ad Evam, moleste ferens quod cum ea locutus sit Diabolus, et dicet ei:

Di moi, muiller, que te querroit  
Li mai Satan? que te voleit?  
*Eva.* Il me parla de nostre honor.  
*Adam.* Ne creire ja le traïtor!  
Il est traître, bien le sai.  
*Eva.* Et tu coment?  
*Adam.* Car l'esaiaïl:  
*Eva.* De ço que chalt me del veer?  
Il te fera changer saver.  
*Adam.* Nel fera pas, car nel crerai  
De nule rien tant que l'asai.  
Nel laisser mais venir sor toi  
Car il est mult de pute foi.  
Il volt traïr ja son seignor,  
E soi poser al des halzor.  
Tel paltonier qui ço ad fait  
Ne voil vers vus ait nul retrait.

Tunc serpens artificiose compositus ascendet juxta stipitem arboris vetite. Cui Eva propius adhibebit aurem, quasi ipsius ascultans consilium. Dehinc accipiet Eva pomum, porriget Ade. Ipse vero nondum eum accipiet, et Eva dicet ei:

Manjue, Adam, ne sez que est;  
Pernum ço bien que nus est prest.  
*Adam.* Est il tant bon?  
*Eva.* Tu le saveras;  
Nel poez saver sin gusteras.  
*Adam.* J'en duit!  
*Eva.* Fai le!  
*Adam.* Nen frai pas.  
*Eva.* Del demorer fai tu que las.  
*Adam.* Et jo le prendrai.

*Eva.* Par ço saveras e mal e bien.  
 Jo en manjerai premirement.  
*Adam.* E jo après.  
*Eva.* Seurement.  
 Tunc commedet Eva partem pomi, et dicet Ade:  
 Gusté en ai. Deus! quele savor!  
 Unc ne tastai d'itel dolçor,  
 D'itel savor est ceste pome!  
*Adam.* De quel?  
*Eva.* D'itel nen gusta home.  
 Or sunt mes oil tant cler veant,  
 Jo semble Deu le tuit puissant.  
 Quanque fu, quanque doit estre  
 Sai jotrestut, bien en sui maistre.  
 Manjue, Adam, ne faz demore;  
 Tu le prendras en mult bon'ore.  
 Tunc accipiet Adam pomum de manu Eve, dicens:  
 Jo t'en crerai, tu es ma per.  
*Eva.* Manjue, nen poez doter.  
 Tunc commedat Adam partem pomi...

«...Адам пусть подойдет тогда к Еве, опечаленный тем, что с нею разговаривал Дьявол, и пусть скажет ей:

Скажи мне, жена, чего надо было от тебя  
 Проклятому Сатане? Чего хотел он от тебя?  
*Ева.* Он говорил мне о нашей выгоде.  
*Адам.* Не верь предателю!  
 Он — предатель, это я хорошо знаю.  
*Ева.* А откуда?  
*Адам.* Я испытал!  
*Ева.* Но разве это мешает мне видеть его?  
 Он еще наведет тебя на другие мысли.  
*Адам.* Не наведет, ибо не поверю  
 Ничему, чего сам не испытал. Не допускай  
 его к себе,  
 Ибо он большой наглец. Он хотел предать  
 своего господина  
 И поставить себя на высоту Бога. Я не хочу,  
 чтобы такой подлец имел с тобой дело.

Тут Змий, искусно сделанный, пусть поднимается вверх по стволу дерева. Ева пусть приблизит ухо к нему, как бы выслушивая его совет. После чего пусть Ева возьмет в руки яблоко и передаст Адаму. Он же сначала не возьмет его, а Ева скажет:

Ешь, Адам, ты ведь не знаешь, что это:  
Возьмем это благо, оно приготовлено для нас.

*Адам.* Так ли оно хорошо?

*Ева.* Ты узнаешь. Не узнаешь, не попробовав.

*Адам.* Я боюсь!

*Ева.* Ешь!

*Адам.* Не буду.

*Ева.* Что за трусость!

*Адам.* Хорошо, я возьму.

*Ева.* Ешь же!

Тогда узнаешь добро и зло.

Я буду есть первая.

*Адам.* А я потом.

*Ева.* Хорошо.

Тут пусть Ева откусит и скажет Адаму:

Я попробовала. Боже, какой вкус!

Никогда не ела ничего такого сладкого,

Такой вкус у этого яблока!

*Адам.* Какой?

*Ева.* Такого еще не пробовали люди.

Мои глаза видят теперь так ясно,

Я кажусь себе богом всемогущим.

Что было и что будет,

Я знаю все и всем владею.

Ешь, Адам, не медли,

Сейчас самый подходящий миг.

Тогда пусть Адам возьмет яблоко из рук Евы, говоря:

Тебе поверю, ты мне подобна.

*Ева.* Ешь и не сомневайся.

Тогда пусть Адам съест кусок яблока...»

Этот разговор между Адамом и Евой происходит в «Мистерии об Адаме», рождественской игре конца XII века; она дошла до нас в единственной рукописи; от самых ранних времен литургической, или из литургии возникшей, драмы до наших дней сохранилось немного, и в этом немногом «Мистерия об Адаме» — одна из самых старых пьес, написанных не на латыни, а на народном языке. Грехопадению отводится в пьесе самое обширное место (после чего представляется еще смерть Авеля и процессия пророков, возвещающих явление Христа). Сцена грехопадения начинается с попытки дьявола соблазнить Адама. Потерпев неудачу, дьявол перекидывается на Еву, и тут добивается большего. Потом он скрывается в преисподней, так что Адам едва успеваает заметить его, и, когда дьявол исчезает, начинается сцена, которую мы приводим. Такого разговора между Адамом и Евой нет в Книге Бытия, как нет и попытки дьявола соблазнить Адама. Книга Бытия передает в форме разговора лишь сцену между Евой и Змием, то есть, согласно весьма старинному пре-

данию, самим дьяволом (ср. «Апокалипсис», 12, 9). Продолжение же там — простой рассказ: “vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum, et pulchrum oculis, aspectuque delectabile; et tulit de fructu illius, et comedit; deditque viro suo, qui comedit” («И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно... и взяла плодов его, и ела; и дала также мужу своему, и он ел», Кн. Бытия, 3, 6). Из этих последних слов и возникла наша сцена.

Сцена распадается на две части: в первой, в разговоре между Адамом и Евой о нежелательности общения с дьяволом, еще нет речи о яблоке, во второй Ева срывает с дерева яблоко и соблазняет Адама, уговаривая попробовать его. Разделены эти части появлением Змия, «искусно сделанного» (*artificiose compositus*), который нашептывает Еве какие-то слова, — какие, не сказано, но мы можем представить себе, что это за слова, потому что, выслушав их, Ева сразу же протягивает руку к яблоку, срывает его, протягивает Адаму и, поскольку он противится, говорит ему: «Ешь, Адам!» Эти слова — «Ешь, Адам!» (“*Manje, Adam!*”) — делаются ее мотивом, который повторяется снова и снова. Итак, Ева обрывает первый разговор о дьяволе, не отвечает Адаму на его последние слова, а создает совершенно иную ситуацию, ставит Адама перед свершившимся фактом, и он должен тем сильнее поразить Адама, что до тех пор между ними не было и речи о яблоке. Очевидно, все это проделано по наущению Змия, и этим объясняется, почему он вмешивается в происходящее именно теперь: ему уже не нужно переубеждать Еву и уговаривать ее помочь в осуществлении его замысла — ее согласия он добился раньше, в предыдущей сцене, когда Ева решила отведать яблока и угостить им Адама. Появление Змия в самый разгар беседы может служить только одной цели — подсказать Еве, как вести себя в настоящую минуту, именно прервать разговор, по мнению дьявола бесполезный и опасный, и перейти к сути дела. А бесполезен и рискован разговор для дьявольских замыслов тем, что Ева явно не может переубедить Адама — наоборот, возникает опасность, что и сама она начнет колебаться.

Разберем первую часть сцены, диалог о нежелательности общения с дьяволом. Адам требует от жены ответа, как какой-нибудь французский крестьянин или горожанин, который, придя домой, замечает что-то, что ему отнюдь не по нраву: жена занята разговором с субъектом, о котором он по собственному опыту знает много дурного и с которым не желает иметь общего. «Жена (*muiller*), — обращается он к ней, — чего он хотел от тебя? Что ему нужно от тебя?» Ева отвечает ему так, чтобы произвести на него впечатление: «Он говорил о нашей выгоде» — таков тут, по-видимому, смысл слова *bonor*; это слово уже в *chanson de geste* приобрело вполне материальное значение. «Не верь ему, — энергично заявляет Адам, — он предатель, это хорошо известно». Еве тоже все известно, только ей не приходит в го-

лову, что это предательство. Нравственного сознания, как у Адама, у нее нет, наоборот, она наивна, по-детски смела в своем любопытстве — она грешит, играя. Адам дает недвусмысленную оценку дьяволу и его козням, его слова приводят Еву в смущение, и ей приходится прибегнуть к лицемерному вопросу, который своей дерзостью прикрывает замешательство, — вопрос этот в подобных ситуациях тысячи раз задавали люди ребячливые, импульсивные, живущие своими инстинктами: «Откуда ты знаешь?» Вопрос бесполезный, Адам слишком хорошо сознает свою правоту: «Я знаю по опыту!» Эти слова отнюдь не могла бы произнести Ева, как предположил недавно один из исследователей текста, ибо только Адам осознал свой опыт, и — его интонация звучит в энергичной реплике. Ева же отнюдь не поняла, что в разговоре с ней дьявол совершил предательство, она в своем ребяческом любопытстве не постигла сути нравственной проблемы. Она и теперь не понимает существа дела и не хочет понять; она давно уж решила попытаться счастья с другой стороной, с дьяволом. Но она чувствует, что не может серьезно возражать Адаму, когда тот утверждает, что дьявол — предатель. Поэтому она не продолжает ту линию поведения, которую начала вопросом «Откуда ты знаешь?», а, напротив, осмеливается наполовину нагло, наполовину робко открыть свои подлинные мысли: «Почему это должно мешать мне видеть его? Он еще переубедит тебя!» (*changer saver* соотнесено с *bien le sai*, знанием о предательстве дьявола, которое есть только у Адама). Но с этими словами она попала совсем не по адресу, и они только понастоящему рассердили Адама: «Нет, это ему не удастся, я не поверю ни одному его слову!» И авторитетно, как человек, который в своем доме хозяин и, по существу, вполне прав, он ясно обосновывает свою точку зрения и запрещает Еве общаться с дьяволом («с негодяем, который сделал такое, ты не должна заниматься разговорами»); помня о той роли, которую определил ему бог по отношению к жене: «Разумно управляй ею» (“*Tu la governe par raison*”, V, 21). Тут дьявол видит, что дела его совсем плохи, и вмешивается в происходящее.

Я подробно разобрал этот кусок, потому что текст в рукописи несколько запутан в том, что касается распределения реплик между персонажами, а кроме того, С. Этьен (“*Rotapia*”, 1922, р. 592—595) предложил такое чтение стихов 280—287, которое принято и в издании Шамара (Париж, 1925) и которое мне решительно непонятно. Эта редакция выглядит так:

280     *Adam.* Ne creire je le traïtor!  
               Il est traître.  
            *Eva.*                    Bien le sai.  
            *Adam.* E tu coment?  
            *Eva.*                    Car l’asaiai.  
                                   De ço que chalt me del veer?  
            *Adam.* Il te ferra changer saver.

*Eva.* Nel fera pas, car nel crerai  
De nule rien tant que l'asai.  
*Adam.* Nel laisser mais...

*Адам.* Не верь предателю!  
Он — предатель.

*Ева.* Это я хорошо знаю.

*Адам.* А откуда?

*Ева.* Я испытала.

Но разве это мешает мне видеть его?

*Адам.* Он еще наведет тебя на другие мысли.

*Ева.* Не наведет, ибо не поверю

Ничему, чего сама не испытала.

*Адам.* Не допускай его к себе...

Мне такое распределение реплик представляется невозможным. Реплики действующих лиц совсем перемешались, тогда как у них совершенно различная интонация. Ева не может говорить: "bien le sai" («Я хорошо это знаю»), и Адам не может спрашивать, откуда она это знает, и Ева не может сослаться на свой опыт; а вымарывать из диалога энергичную реплику Адама: «Этого никогда не удастся дьяволу», истолковывая ее как успокоительное заверение Евы в ответ на опасения Адама, кажется мне большой ошибкой. Этьен в обоснование своего понимания текста приводит ответ Евы — «Что же помешает мне видеть его?» (De ço que chalt me del veer?) на слова Адама «Я знаю это по своему опыту» (как понимали их прежние издатели и я тоже), отличающийся, по его мнению, «непостижимой неловкостью» (d'une maladresse inconcevable). Ведь Ева этим своим ответом дает Адаму понять, что она состоит в заговоре с искусителем, — «убедив Адама в том, что она находится в союзе с дьяволом, она, начиная со следующей сцены, станет уговаривать его принять из ее рук то, что он отказался принять из рук ее союзника» (ayant ainsi convaincu Adam de sa complicité avec le tentateur elle réussirait dès la scène suivante à le persuader d'accepter d'elle ce qu'il avait refusé de son compère!). А это будто бы совершенно невероятно. А потому столь же невероятно, чтобы Ева говорила: «Сатана наведет тебя на другие мысли», — ибо сатана вообще не вмешивается в ход событий (n'intervient plus)! Ведь Ева соблазняет Адама! Таким образом, Этьен видит в Еве весьма ловкую дипломатку, которая стремится успокоить Адама и заставить его позабыть о сатане-искусителе, по отношению к которому у него почему-то сложилось предубеждение, — или же по крайней мере старается дать ему понять, что она не полагается на сатану слепо, а хочет обождать, исполнится ли обещанное им.

Уж не говоря о том, что подобные слова Евы едва ли в состоянии успокоить Адама, не говоря и о том, что отсутствие сатаны отнюдь не может служить возражением против слов Евы,



что он, быть может, наведет еще Адама на иные мысли,— не говоря об этих незначительных эстетических изъянах, концепция Этьена свидетельствует о том, что он не понял значения, которое отводится в пьесе вмешательству Змия, и значения небывалого потрясения, которое испытывает Адам, когда Ева, следуя наущению дьявола, срывает плод с дерева,— а это и есть ключ ко всей сцене. Почему Змий вмешивается в действие? Потому что он чувствует, что иначе дело не сдвинется с места. Ева же действительно ведет себя неловко, очень неловко, но эту неловкость нетрудно объяснить. Без особой помощи со стороны дьявола она просто слабая женщина, верно, грешащая чрезмерным любопытством, ею целиком и полностью может управлять ее муж, которому она во всем уступает,— бог ведь и создал ее из ребра мужа; он наказал Адаму направлять шаги ее, а Еве — слушаться Адама и служить ему. Перед Адамом Ева робеет, она ему рабски покорна, она смущена; она чувствует, что не может проявить себя при нем, не может противиться ясно выраженной разумной мужской воле. И лишь Змий все меняет, он переворачивает вверх дном установленное богом,— у него жена главенствует над мужем, и это ведет к падению обоих.

Змий преуспевает во всем этом, подавая Еве совет не продолжать отвлеченный спор, а поставить Адама перед свершившимся и неожиданным для него фактом. Уже раньше, когда дьявол говорил с Евой, он наставлял ее: “*Primes le prem, Adam le done!*” («Возьми первой и дай Адаму!»). Теперь Змий напоминает ей об этом правиле. На Адама следует напасть не там, где он крепок, а там, где он слаб. Бравый человек, этот французский мещанин или крестьянин. В обычной жизни он надежен и уверен в себе: он знает, что ему делать и чего не делать, бог дал ему ясные предписания, и его благопристойность зависит от уверенности, хранящей его от неисчислимых бедствий. Он знает и то, что жена — в его руках, ему не страшны ее минутные капризы, ребяческие и пустячные, как ему кажется. Но вот внезапно происходит нечто неслыханное, и вся система его жизни оказывается подорванной. Жена, только что лепетавшая по-детски бездумно, неразумно и сбивчиво, жена, которую он только что наставил на путь истинный своими серьезными словами, так что она не смогла ему ничего ответить, неожиданно проявляет своенравие и полную независимость от его воли, совершает поступок, представляющийся ему самым ужасным,— она срывает яблоко с дерева и делает это так, как будто совершает самый легкий и естественный поступок, и подступает к нему, четырежды повторяя: «Ешь, Адам!» Невозможно преувеличить ужас, с которым Адам отвергает предложенное ему яблоко,— латинская ремарка выражает это словами “*Ipse autem pondum eum accipiet*” («Он же пока не возьмет»). Но это уже не прежняя уверенность, Адам слишком потрясен, и роли переменяются: теперь Ева овладела ситуацией. Несколько бессвязных слов, которые остается ему произнести, показывают, что он сбит с толку. Он

колеблется между страхом и желанием — не то чтобы желанием отведать яблока, но желанием утвердить себя в этой ситуации, — побойтся ли он, мужчина, содеянного женщиной! И когда он преодолевает наконец свой страх и берет яблоко, он заявляет весьма трогательно: «что делает жена, сделаю и я, доверюсь ей» (*jo t'en sergai, tu es ma reg*, «Я тебе поверю, ты мне подобна») — «опасно-сострадательный» (*pernicieuse misericors*), как говорит однажды Бернард Клервоский (PL 183, 460). Теперь видно, насколько заблуждается Этьен, когда удивляется тому, что Еве, в союзе с дьяволом, удается соблазнить Адама, хотя сам дьявол в этом не преуспел, — только ей (с помощью дьявола) и могло это удалиться, ибо лишь она связана с Адамом, связана с ним в подлинном смысле слова, связана так, что любой ее поступок отдается в нем отзвуком, потрясая его. Она — *sa reg*, «подобна ему», а не дьявол; уж не говоря о том, что соблазн немыслим без свершившегося факта — плод сорван и предложен Адаму, и это мог сделать только человек, а не дьявол. И далее, во второй части сцены, в то время как Адам в замешательстве и как будто полностью утратил самообладание, Ева, как говорят спортсмены, находится в великолепной форме. Дьявол научил ее, как одержать верх над Адамом, показал, чем она превосходит его — беззастенчивостью поведения, отсутствием нравственного чувства; с безрассудной смелостью подростка она нарушает поставленные границы, как только выходит из-под власти мужа (V, 36). И вот она стоит перед Адамом, соблазнительница с яблоком в руке, она играет смущенным и сбитым с толку Адамом. Настаивая, обещая, смеясь над его страхами, она увлекает его все дальше и дальше, и наконец в голову ей приходит новая гениальная мысль — попробовать первой! Она так и поступает и, вдохновенно восхищаясь вкусом и действием плода, снова обращается к нему — “*Manjue, Adam!*”, — и тут ему уже некуда отступить, он берет в руки яблоко, произнося те трогательные слова, которые мы уже приводили; и снова, в последний раз, она говорит: «Ешь, Адам!» — и тогда все свершается.

Драматически изложенное событие — исходная точка христианской драмы искупления, для поэта и для слушателей сюжет величайший по значению и наиболее возвышенный. Но изложение по своему характеру — народно; возвышенное событие древнейших времен должно предстать перед глазами всякого зрителя как современная, всегда возможная, доступная для представлений каждого, интимно близкая история; оно должно глубоко вращаться в жизнь и чувствования любого француза в настоящее время. Адам говорит и действует, как любой слушатель, не иначе, — так поступаю я, так мой сосед. Когда честный и ограниченный муж совершал неразумные и роковые по своим последствиям поступки под влиянием жены, соблазненной обещаниями какого-нибудь авантюриста, события в доме горожанина или в крестьянской избе едва ли разворачивались существ-

венно иначе. Разговор Адама и Евы, этот первый всемирно-исторический диалог мужчины и женщины, превращается тут в событие самой примитивной, самой обыкновенной действительности; при всей своей возвышенности он становится событием, излагаемым в простом, низком стиле.

В античной теории высокий, возвышенный стиль речи именовался *sermo gravis* или *sublimis* — стиль тяжелый, возвышенный, низкий стиль — *sermo remissus* или *humilis* — стиль смиренный; их надлежало строжайшим образом разграничивать. В христианстве, напротив, оба стиля слиты, особенно же в очеловечении и в страстях Христовых — здесь осуществлены и объединены и *sublimitas* и *humilitas*, и притом сверх всякой меры.

Это — очень старый христианский мотив, и он пробуждается к новой жизни в богословской и особенно в мистической литературе XII века; его нередко можно встретить у Бернарда Клервоского и в школе Сен-Виктора, причем оба понятия, и *humilitas* и *sublimitas*, нередко выступают в своем антитетическом противопоставлении как в приложении к Христу, так и безотносительно к чему-либо. “*Humilitas virtutum magistra, singularis filia summi regis,* — так говорит Бернард Клервоский (Epist. CDLXIX, 2, PL 182, 674), — *a summo coelo cum coelorum domino descendens... Sola est humilitas quae virtutes beatificat et perennat, quae vim facit regno coelorum, quae dominum majestatis humiliavit usque ad mortem, mortem autem crucis. Verbum enim Dei in sublimi constitutum ut ad nos descenderet, prior humilitas invitavit*” «Смирение — наставница добродетелей, едиnorodная дочь царя небесного, с наивысшего неба нисходящая с Господом небес... И единым смирением блаженны и вечны добродетели, и единое смирение придает силы царству небесному и Господа славы смирило к смерти, к смерти крестной. Ибо глагол Божий, в вышних утвержденный, первым призвало смирение, да снизойдет к нам».

И в проповедях святого все снова и снова встречается это противопоставление *humilitas* — *sublimitas*, когда он говорит о вочеловечении Иисуса, и когда по поводу слов евангелиста Луки (3, 23) «и был, как думали, Сын Иосифов» он восклицает: “*O humilitas virtus Christi! O humilitatis sublimitas! quantum confundis superbiam nostrae vanitatis!* («О смирение, добродетель Христова! О смирения возвышение! Сколь поразило гордную тщеславия нашего!») (In eph. Domini sermo, 1, 7; PL 183, 146), и когда говорит о страстях Христовых и вообще о явлении Христа как предмете подражания: “*Propterea, dilectissimi, perseverate in disciplina quam suscepistis, ut per humilitatem ad sublimitatem ascendatis, quia haec est via et non est alia praeter ipsam. Qui aliter vadit, cadit potius quam ascendit, quia sola est humilitas quae exultat, sola quae ducit ad vitam. Christus enim, cum per naturam divinitatis non haberet quo cresceret vel ascenderet, quia ultra deum nihil est, per descensum quomodo cresce-*

ret invenit, veniens incarnari, pati, mori, ne moreremur in aeternum...” — «И потому, возлюбленные, укрепляйтесь в восприятии учения, дабы, смиряясь, взойти к высотам, ибо таков путь, и несть другого, кроме него. Кто идет другим, падает, а не взойдет, ибо единое смирение возносит, единое ведет к жизни. Ибо Христос, по божественной природе не имея чем вознестись, ибо ничто сверх бога, снизойдя, обрел чем вознесется, грядый воплотиться, страдать, умереть, да не умрем во веки веков...» (In ascens. Dom. 2, 6; PL 183, 304). Вот самое прекрасное и наиболее характерное для мистического стиля Бернарда место — из комментария на «Песнь песней»: “O humilitas o sublimitas! Et tabernaculum Cedar, et sanctuarium Dei; et terrenum habitaculum, et coeleste palatium; et domus lutea, et aula regia; et corpus mortis, et templum lucis; et despectio denique superbis, et sponsa Christi. *Nigra est, sed formosa, filiae Jerusalem: quam etsi labor et dolor longi exilii decolorat, Species tamen coelestis exornat, exornant pelles Salomonis. Si horretis nigram, miremini et formosam; si despicitis humilem, sublimem suspicite.* Ноч ipsum quam cautum, quam plenum consilii, plenum discretionis et congruentiae est, quod in sponsa dejectio ista, et ista celsitudo secundum tempus quidem eo moderamine sibi pariter contemperantur, ut inter mundi huius varietates et sublimitas erigat humilem, ne deficiat in adversis; et sublimem humilitas reprimat, ne evanscat in prosperis? Pulchre omnino ambae res, cum ad in ivicem contrariae sint, sponsae tamen pariter cooperantur in bonum, subserviunt in salutem”

«О смирение, о возвышение! И шатры Кидарские и святыня Господня; и земное обиталище и дворец небесный, и дом тленный и зал царский, и тело смерти и храм света, и презрение гордым и невеста Христова. «Дщери Иерусалимские! черна я, но красива»: и если печаль и страдания долгого изгнания опаляют кожу, взгляд столь небесный украшает, украшают завесы Соломоновы. Ужасаетесь черной, восхищайтесь прекрасной; и презираете смиренную, убоитесь вознесшуюся. Сколь же предумозрительно, сколь полно совета, полно различения и совпадения, что презренное это в невесте и небесное это согласно времени направлением его равно друг другу современяются и соразмеряются, так что среди непостоянства мира сего и возвышенное воздвигает смиренного, дабы не погиб среди козней, и смиренное давит вознесшегося, дабы не пропал в земных благах? И вообще прекрасны обе, пусть взаимно противоположны, словно супруги трудятся обе ради блага и служат друг другу во спасение».

Эти важные места говорят о самом предмете, не о его литературном изображении; sublimitas и humilitas — здесь этические и богословские, а не эстетические и стилистические категории; но в этом последнем смысле их антитетическое слияние подчеркивалось уже во времена отцов церкви как своеобразная черта Священного писания — особенно Августином (см. выше).

При этом исходили из слов Писания, что бог утаивает от мудрых и разумных и открывает младенцам (Ев. от Матф., 11, 25; Ев. от Луки, 10, 21), и из того обстоятельства, что Иисус первыми призвал не высокопоставленных и высокообразованных людей, а рыбаков и мытарей и всякий мелкий люд (см. также I Посл. к Кор. 1, 26 слл.); стилистическая проблема стала актуальной тогда, когда по мере распространения христианства книги Священного писания и вообще вся христианская литература столкнулась с эстетической критикой высокообразованных язычников, которые ужасались мысли, что сочинения, написанные, по их разумению, на невозможном, безграмотном языке, без малейшего знания стилистических категорий, будто бы содержат величайшую истину. Успех такой критики не был несущественным, поскольку отцы церкви куда больше, чем самые первые христианские писатели, заботились о том, чтобы приспособиться к античной стилистической традиции. Но критика открыла им глаза на подлинное и неповторимое величие Священного писания, в котором, как стало очевидно, создан совершенно новый тип возвышенного, не исключавшего низкую обыденность, но содержащего ее в себе, так что в стиле Писания, равно как и в его содержании, было достигнуто непосредственное соединение самого низкого и самого высокого. Этот ход мысли сопровождался и другим,—связанным с трудностью истолкования и сокровенностью многих мест Священного писания. Говоря простым языком, словно обращаясь к детям, Писание в то же время содержит загадки и тайны, которые проясняются лишь для немногих. Однако и эти тайны изложены не горделивым стилем образованных людей, так, чтобы уразуметь их могли только высокообразованные и кичащиеся своим знанием книжники, оно открыто всем кротким и верующим душам. Августин, описавший свое восхождение к постижению Священного писания в «Исповеди» (особенно III, 5 и VI, 5), так определяет в письме Волюзиану (СХХХVII, 18) эту общедоступность Священного писания: *ea vero quae (sacra scriptura) in mysteriis occultat, nec ipsa eloquio superbo erigit, quo non audeat accedere mens tardiuscula et inerudita quasi pauper ad divitem; sed invitat omnes humili sermone, quos non solum manifesta pascit, sed etiam secreta exerceat veritate, hoc in promptis quod in reconditis habens* («Даже то, что (Священное писание) окружает тайнами, не воздвигает надменным красноречием, к которому не осмелится приблизиться ум медлительный и неученый, словно бедняк к богачу, но всех призывает оно смиренной речью и не только питает их открытой, но и поверяет тайной истиной, и так в вещах непосредственных и в вещах сокровенных»); или в первой главе сочинения «О Троице» (“De Trinitate”): *Sacra scriptura parvulis congruens nullius generis rerum vitavit, ex quibus gradatim ad divina atque sublimia noster intellectus velut nutritus assurgeret* («Священное писание, будучи рассчитано и на детей, не избегало названий любых вещей (явный намек на античное размеже-

вание стилей), от которых как бы ступенями наш ум, словно взлелеянный, поднимается к вещам божественным и возвышенным»). Среди многих сходных, варьирующих эту тему мест из Августина упомяну лишь одно, поскольку в нем описано доступное смиренным, простым душам уразумение; это место из "Enarrationes in Psalmos" и относится к словам 146 псалма "Suscipiens mansuetos Dominus" («Смиренных возвышает господь»): "Conticescant humanae voces, requiescant humanae cogitationes; ad incomprehensibilia non se extendant quasi comprehensuri, sed tamquam participaturi" («Умолкнут голоса человеческие и утихнут рассуждения человеческие; к непостижимому протянутся не как намеревающиеся постигнуть, но как собирающиеся приобщиться»),— в этих словах прекрасно объединяются осознание конкретно-чувственного совместного обладания истиной и мистический смысл, разумеется, с полемической направленностью против «надменного» интеллектуального желания все уразуметь. Петр Ломбардский, мастер сентенций, почти буквально переписывает это место в своем «Толковании на псалмы», в середине XII века, а полный поворот в сторону мистики можно найти у святого Бернарда, который целиком основывает уразумение Писания на углубленном размышлении о жизни и страстях Христовых: *Beati qui noverunt gustu felicitis experientiae, quam dulciter, quam mirabiliter in oratione et meditatione scripturas dignetur Dominus revelare* («Блаженны, кто отведали вкус счастливого опыта, сколь сладостно, сколь изумительно удостаивает Господь откровения через молитву и рассуждение Писания», *In feria II Paschaeis sermo*, 20).

Речь во всех этих местах идет о нескольких мыслях, многообразно связанных между собой. Священное писание обращается к тем, у кого простая и верующая душа; нужно обладать простой душой, чтобы «приобщиться» к Писанию, которое не стремится сообщить рациональное уразумение, но именно приобщает; темное и сокровенное, что содержит Писание, изложено тоже не в «высоком стиле» (*eloquio superbo*), но простыми словами, так что каждый может словно «по ступеням» (*quasi gradatim*) восходить от наипростейшего к божественному и возвышенному, или же, как говорит Августин в «Исповеди», нужно читать Писание, как дети: *verum tamen illa erat, quae cresceret cum parvulis* («Ибо таково Писание, что растет с детьми»). И мысль, что всем этим Священное писание отличается от творений великих языческих писателей древности, тоже была жива на всем протяжении Средних веков; еще во второй половине XIV века Бенвенуто д'Имола так комментирует стих Данте, где речь идет о словах Беатриче,— «и начала говорить сладостно и ясно» (*e cominciòmmi a dir soave e piana*, «Ад», 2, 56): «и верно говорит, что божественная речь сладостна и ясна, не высокомерна и надменна, как речь Вергилия и поэтов» (*et bene dicit, quia sermo divinus est suavis et planus, non altus et superbus sicut sermo Virgilii et poetarum*),— хотя Беатриче, возвеститель-

нице божественной мудрости, приходится как раз сказать много темного и трудного для понимания.

Христианский театр средневековья целиком связан с этой традицией. Как живое изображение библейской истории, которое с самого начала сочеталось в богослужении с драматическими элементами, он широко раскрывает объятия, чтобы принять в свое лоно простых, неграмотных людей, чтобы от конкретного и повседневного повести их к сокровенному и истинному. Таковы и скульптуры средневековых соборов; по известной теории Э. Маля, в них запечатлелось решающее воздействие мистерии, религиозной драмы. О целях литургического или, в более широком плане, христианского театра у нас есть свидетельства, относящиеся к самому раннему времени. Святой Этельвольд, епископ Винчестерский, живший в X веке, описывает пасхальную церемонию в драматической форме — ее некоторые клирики используют *ad fidem indocti vulgi ac neofitorum circumrogandam* — «для укрепления в вере неученого люда и новообращенных»; он рекомендует ее для подражания (цит. по E. K. Chambers, *The mediaeval stage*, II, 308). В XII веке Сюгер из Сэн-Дени глубже и обобщеннее выражает эту мысль в стихе, который нередко цитируют: *Mens hebes ad verum per materialia surgit* («Тупой ум восходит к истине через материальное»).

Вернемся к нашему тексту, к сцене между Адамом и Евой. Эта сцена на смиренном языке, *humili sermone*, обращается к простым и нищим духом, она располагает возвышенное событие в повседневности, так что оно сейчас же становится в глазах зрителей событием современной им жизни. Но она не забывает и о том, что предмет — возвышенный, и от простой реальности ведет прямо к самой величайшей, сокровенной и божественной истине. «Мистерия об Адаме» начинается с литургического чтения Библии — Книги Бытия; чтение выливается в респонзориум, хор отвечает чтенцу; затем следуют драматические события грехопадения, и вот выступает сам господь бог; события доводятся до убийства Авеля; целое завершает процессия ветхозаветных пророков, возвещающих явление Христа. Итак, сцены, в которых получает выражение повседневная жизнь, современная действительность, житейский быт (самые лучшие из них — это сцена между дьяволом и Евой и сцена, разобранная у нас), — два раздела, отличающиеся примерной чистотой, равные по своему достоинству самым совершенным пластическим творениям в Шартре, Париже, Реймсе или Амьене, вставлены в оправу библейской всемирной истории, ее дух, дух фигурального истолкования истории, проникает их навсозвезд. Это значит, что всякое событие, взятое в своей повседневной действительности, одновременно оказывается звеном всемирно-исторической цепи, где все звенья сопряжены одно с другим и потому должны быть поняты как ежечасные, каждовременные, или как сверхвременные. Начнем с самого бога, который, сотворив мир и человека,

выходит на сцену,— он вводит Адама и Еву в рай и объявляет им свою волю. Он именуется в тексте *figura*; слово это можно истолковать просто как обозначение клирика, который должен был исполнять (фигурировать) эту роль,— его не смели называть «Богом», тогда как других исполнителей именовали просто «Адамом», «Евой» и т. д. Но с большей вероятностью можно истолковать это обстоятельство действительно фигурально, аллегорически. Ибо хотя у бога в реальном сюжете игры об Адаме только одна функция — законодателя и судьи, преследующего нарушение запрета, все равно в нем аллегорически и фигурально уже присутствует Спаситель: ремарка, говорящая о его выходе, звучит так: “*Tunc veniet Salvator indutus dalmatica, et stantur choram eo Adam et Eva... Et stent ambo coram Figura...*” («Тогда пусть выйдет Спаситель в белой рясе, и встанут рядом с ним Адам и Ева... И пусть стоят рядом с Фигурой...»). Итак, бога сначала именуют Спасителем, лишь затем «Фигурой», так что мы вправе дополнить — «Фигура Спасителя» (*figura salvatoris*). Это надвременное аллегорическое понимание вновь воспроизводится позже. Когда Адам вкусил от яблока, им сразу же овладело глубочайшее раскаяние, он предаётся отчаянному самобичеванию, причем в конце концов упреки обращаются и против Евы, кончается этот монолог так:

- 375 Par ton conseil sui mis a mal,  
De grant haltesce sui mis a val.  
N'en serrai trait por home né,  
Si Deu nen est de majesté.  
Que di jo, las? por quoi le nomai?  
380 Il me aidera? Corocé l'ai.  
Ne me ferat ja nul aïe,  
For le filz que istra de Marie.  
Ne sai de nus prendre conroi,  
Quant a Deu ne portames foi.  
381 Or en soit tot a Deu plaisir!  
N'i ad conseil que de morir.

«Твой совет вверг меня в беду, с большой высоты я упал в глубину. Из нее не выйдет ни один смертный, если только не сам Бог в своем величии. Но что говорю? Зачем я назвал Его? Разве Он поможет мне? Я прогневил Его. Никто не поможет мне, только Сын, что выйдет из чрева Марии. Ни от кого не будет нам защиты, потому что мы не были верны Богу. Пусть все будет, как угодно Богу! Мне осталось лишь умереть».

Из этого текста, особенно же из слов о сыне, который выйдет из чрева Марии (*for le filz que istra de Marie*), ясно, что Адаму уже заранее известна вся всемирная история в ее христианском истолковании или по меньшей мере пришествие Христа, искупление первородного греха, только что совершенного Адамом. В самом отчаянии Адам уже знает, что исполнится некогда благодать, и это исполнение — будущее, и притом исто-



рически вполне определенная часть будущего, но тем не менее это и настоящее, о котором всегда существует знание; ведь в боге нет различения времен, ибо все для него существует сейчас, так что, как выражает эту мысль Августин, богу свойственно не предвѣдение, а просто вѣдение. Когда дело идет о таких нарушениях временной определенности — будущее как бы вступает в настоящее, — нужно очень и очень остерегаться видеть в таком явлении лишь средневековую наивность. Хотя и это не неверно, ибо на деле те драмы дают сильно упрощенное, приспособленное для простейшего понимания обозрение времен, но обозрение все же одновременно выражает в высшей степени своеобразную высокую и сокровенную истину, именно аллегорическую, фигуральную конструкцию всемирной истории. Любая сцена, любой раздел средневековой драматической игры, выросшей из богослужения, — часть единой всегда одной и той же цепи: это великая драма, начало которой составляет сотворение мира и грехопадение, кульминация которой — вочеловечение Христа и страсти Христовы; ожидаемый в грядущем конец, которого еще недостает драме, — это второе пришествие Христа и Страшный суд. Полосы времени между плюсами действия заполняются отчасти аллегорическим предвосхищением, отчасти подражанием Христу. До пришествия Христа лица и события Ветхого завета, времени Закона, аллегорически возвещают о явлении Христа, — вот в чем смысл процессии пророков; после вочеловечения и страстей Христовых приходят святые; они стараются подражать Христу всей своей жизнью, как и вся христианская церковь, невеста Христова, ждущая возвращения жениха. В этой великой драме в принципе содержатся все события мирового исторического свершения, все подъемы и падения человеческого существования, все вершины и все спады стилистического выражения, — у всего есть тут нравственно и эстетически вполне обоснованное право на существование. Нет почвы для размежевания возвышенного и низменно-повседневного, ибо ведь уже в жизни и в страданиях Христа возвышенное и низменное сопряглись неразрывной связью. Нет почвы и для стремления к единству места, времени или действия, ведь есть только одно место — мир, и есть только одно время — сейчас, и оно с самого начала и всегда — сейчас; и есть только одно действие — это грехопадение и искупление человека. Конечно, не каждый раз бывает представлено все течение всемирной истории; в раннюю эпоху существовали лишь фрагментарные пьесы — пасхальные или рождественские игры, выросшие из богослужения; но целое всегда соосмысливается и фигурально выражается; начиная с XIV века в мистериях выступает целый цикл истории.

Итак, реализм повседневности — это существенный элемент средневекового христианского искусства, особенно драматического. В полную противоположность феодальной поэзии куртуазного романа, который из действительности сословного суще-

ствования уводит в мир сказания и в мир приключения, здесь происходит обратное движение — от давней легенды и ее аллегорического истолкования в повседневную реальность современного мира. В нашем тексте реалистический элемент остается еще в границах домашних сцен, разговоров между женщиной и льстивым соблазнителем, между мужем и женой и т. д. По крайней мере элементов грубого реализма и фарсового комизма еще совсем нет. Только мечущиеся по сцене черти, должно быть, давали повод для грубых шуток («в промежутке пусть черти носят по сцене с соответствующими движениями» — *interea Demones discurrunt per plateas, gestum facientes competentem*), однако впоследствии многое меняется — буйно разрастается грубейший реализм и возникают такие формы смешения стилей, непосредственного столкновения страстей и дикого фарса, которые кажутся нам странными и неподобающими. Когда началось движение в этом направлении, нельзя установить точно, но, наверное, это произошло раньше, чем то заметно по сохранившимся до наших дней драматическим текстам. Ибо жалобы на грубость литургических игр (их осуждение и запрещение — иной вопрос, который не приходится рассматривать в нашем контексте) слышны уже в XII веке, например у Херрада из Ландсберга (цитируется у Чамберса в его книге о средневековом театре, II, 98, прим. 2). Весьма вероятно, что уже в ту пору заявили о себе подобные тенденции, ибо это вообще была пора, когда реализм народного мировосприятия вновь проснулся. Традиция античного мима, существовавшая в глубине, ниже уровня литературы, далее привычка к более критическому и более остроумному наблюдению жизни, которая, очевидно, стала, начиная с XII века, складываться и в низших слоях общества, — все это повело к расцвету народного комического рассказа, дух которого, по-видимому, скоро проник и в религиозную драму, — ведь публика тут и там была одна; и, насколько можно судить, низшее духовенство нередко разделяло вкусы народа. Из сохранившихся образцов христианской драмы явствует, во всяком случае, одно — элемент реализма, а прежде всего гротеска и фарса, все сильнее заявлял о себе, так что уже в XV веке он достиг кульминации своего развития и доставил предостаточно аргументов для нападков представителей противоположного направления, исходившего из гуманистического вкуса и более сурового умонастроения Реформации (начиная уже с Виклефа), — это движение, которому христианские мистерии казались пошлыми и непристойными, в конце концов и одержало верх.

О комическом рассказе, фавль, шванке мы не будем говорить, поскольку здесь реализм остается в границах чистого комизма, он беспроблемен. Мы перечислим, однако, сцены мистерий, которые давали повод для особенно заметного развития в направлении реализма. Ряд таких сцен начинается с рождения Иисуса в хлеву, в Вифлееме, — тут появляются не только бык и осел, но иной раз и повивальные бабки и крестьяне (разговоры

соответствующие), тут между Иосифом и служанками происходят порою весьма острые стычки. И возвешение пастухам, и прибытие трех волхвов, и избиение младенцев — все реалистически разукрашивается. Еще сильнее бросаются в глаза, еще невыносимее для вкуса в позднейшие времена острые сцены во время страстей господних — грубые, иной раз фарсовые разговоры, которые ведут между собой солдаты, в то время как на чело Иисуса возлагают терновый венец, как его бичуют, во время несения креста, в сцене распятия (бросают жребий из-за одежды; сцена с Лонгином и т. д.). Среди событий, связанных с воскресением Христа, — это в первую очередь три Марии, которые приходят к лавочнику (*unguentarius*), чтобы купить благовония, — рыночная сценка, и ученики Иисуса, наперегонки бегущие ко гробу господню (по Ев. от Иоанна, 20, 3—4), — развлечение, щекочущее нервы. Магдалина в расцвете ее греховной жизни изображается порой пространно и с точными деталями, а в процессии пророков попадают такие фигуры, которые служат удобным предлогом для гротескных ситуаций (Валаам с ослицей!). Наше перечисление очень неполно — есть тут и беседы ремесленников (например, в сцене Вавилонского столпотворения), которые рассуждают о работе и жалуются на дурные времена, есть шумные и неприличные сцены в таверне, изобилуют грубые насмешки и непристойности. Все это в конце концов приводит к злоупотреблениям и беспорядку. Верно, что пестрый мир современной жизни начинает занимать все большее место, однако утверждения о последовательном обмирщении христианской драмы страстей основаны на недоразумении. Ведь «мир» с самого начала принципиально заключен в эту драму, и поэтому в принципе не важно, «больше» или «меньше» тут мира, — настоящее обмирщение наступает тогда, когда оправа, рамка, разрушается, когда светское, мирское действие обретает самостоятельность. А это бывает лишь тогда, когда человеческие действия изображаются серьезно и помимо той христианской всемирной истории, которая определена грехопадением, страстями Христовыми и Страшным судом, когда наряду с этой возможностью восприятия и изображения человеческой истории, которая пока притязает на то, чтобы считаться единственно значимой и истинной, появляются и другие способы ее постижения. Перенос событий в современную среду и перевод их в современное житейское окружение — нам это кажется анахронизмом — тоже вполне в порядке вещей. Кроме того, в игре об Адаме и Еве на это только дан намек, поскольку Адам и Ева говорят, как говорили простые французы в XII веке (*tel paltonier qui çо ad fait — «этакий негодяй, этакий дубина»*); позднее и в других драмах это гораздо заметнее. Во фрагменте французской пасхальной драмы начала XIII века (она тоже дошла до нас в одной рукописи, я пользуюсь текстом Фёрстера-Кошвица, стр. 214 слл.) в сценах с Иосифом из Аримафеи и слепым Лонгином, исцелившимся кровью Христовой, солдат Пилата называют *chivalers*

(«кавалерами») и обращаются к ним, именуя их *vaissal* («вас-салами»). Весь тон разговоров между действующими лицами, между Пилатом и Иосифом, между Иосифом и Никодимом — это совершенно недвусмысленный и трогательным образом обиходный во французской бытовой среде XIII века тон, а поскольку совершающиеся события аллегорически ежечасны, вневременны, это прекрасно отвечает цели — переносу их в привычный народный быт, в жизнь народа. Весьма скромные и наивные начатки размежевания стилей тоже, впрочем, можно встретить, — они сами собой складываются уже в наиболее старинных литургических драмах, уже в секвенции *Victimae paschali*, которую нередко привлекают для освящения истории возникновения драмы. Здесь после первых стихов, стихов скорее догматического содержания, совершенно неожиданно начинается диалог: “*Dic nobis Maria...*” («Скажи нам, Мария...») Нечто подобное сказывается и в переходах от латыни к старофранцузскому языку и обратно в некоторых пьесах, относящихся к началу XII века, например в “*Sponsus*” (“*Romania*”, 22, 177 слл.). В нашей «Игре об Адаме» некоторые, особо торжественные, места переданы строфами из десятисложников, рифмованных по четыре, — они звучат более весомо, чем обычные попарно рифмуемые восьмисложники. К гораздо более позднему времени относятся места из «Мистерии Ветхого завета» (“*Mistère du vieil Testament*”), которые приводит Фердинанд Брюно в своей «Истории французского языка» (т. I, стр. 526 слл.). Здесь бог и ангелы говорят на французском языке, очень приближенном к латыни, ремесленники же и мошенники и, кроме того, Валаам со своей ослицей говорят на весьма наперченном обиходном наречии. Но все подобные явления недостаточно разошлись между собой, чтобы производить впечатление настоящего разделения стилей, — напротив того, обе стилистические сферы благодаря этому сближаются. И такое тесное соседство обеих сфер, при котором стили смешиваются, не ограничивается литературой христианской драмы, а наблюдается во всей средневековой христианской литературе (в некоторых странах, например в Испании, и значительно позднее), если только она предназначена для широких кругов. Особенно отчетливо это явление должно было сказаться в проповедях, выдержанных в народном стиле, в нашем распоряжении имеются в достатке лишь образцы гораздо более поздних времен. В них столкновение аллегии и острого реализма при использовании Писания сказывается весьма гротескным образом. По этому вопросу можно прочитать поучительную статью Э. Жильсона о технике средневековой проповеди — “*La Technique du sermon médiéval*” в сборнике его статей “*Les idées et les lettres*” (Paris, 1932, стр. 93 слл.)

В начале XIII века в Италии появляется человек, примерным образом воплощающий в себе это смешение возвышенного и смиренного, *sublimitas* и *humilitas*, экстатического слияния с богом и смиренно-конкретной обыденности, — причем уже не

раздельны действие и выражение, содержание и форма, — этот человек Франциск Ассизский. Самая его суть, основа той мощи, с которой он выступил, — это воля, направленная на радикальное и жизненно-практическое подражание Христу. Подражание Христу, с тех пор как в Европе не стало мучеников веры, приобрело здесь по преимуществу характер мистическо-созерцательный; Франциск же обратил его на практическую, обыденную, народную жизнь. Каким бы мистиком, самозабвенно погружающимся в созерцание, он ни был, для него и для его сподвижников все определяла жизнь среди простого люда, народа, среди самых малых мира сего — быть среди них самыми малыми и презренными, самыми малыми и всем покорными (*sint minores et subditi omnibus*). Франциск не был богословом, и образованность его, весьма незаурядная, облагороженная поэтическим даром, была образованностью народной — непосредственной и чувственно доступной; и смирение его было не таково, чтобы ему приходилось страшиться прямого выступления на народе или даже откровенного спектакля. Внутренний импульс перешел у него во внешнюю форму: его существо, его восприятие мира стали общественным событием, и начиная с того дня, когда, на глазах епископа и целого города Ассизи, он вернул бранящему его отцу свои одежды, дабы отрешиться от всего земного, и кончая тем днем, когда, умирая, он велел положить себя на голую землю, «чтобы в тот последний час, когда мог еще гневаться на врага — на дьявола, — нагой боролся с нагим», — говорил Фома из Челано (*ut hora illa extrema, in qua poterat adhuc hostis irasci, nudus luctaretur cum nudo, Legenda secunda, 214*), — все, что ни делал он, было игрой на сцене. И эти сцены, разыгрываемые им, были насыщены такой мощью, что все, кто видел их или хотя бы слышал о них, неудержимо увлекались вслед за ним. И великий святой XII века, Бернард Клервоский, был ловцом душ, и его красноречие было захватывающим, и он тоже был врагом человеческой разумности, «мудрости по плоти» (*sapientia secundum carnem*), и, однако, насколько аристократичнее, насколько учнее и риторичнее его манера выражения! Я хочу показать это на одном примере: возьмем два письма сходного содержания. В одном (№ 322, PL 182, 527—528) Бернард благословляет молодого дворянина, по доброй воле оставившего свет и ушедшего в монастырь; он восхваляет его мудрость, дар неба, и благодарит господу, который наградил его такой мудростью, он воодушевляет его и укрепляет в борьбе с грядущими искушениями, напоминая о помощи Христа:

...*Si tentationis sentis aculeos, exaltatum in ligno Serpentem aeneum intueri (Num., 21, 8; Ioan., 3, 14); et suge non tam vulnera quam ubera Crucifixi. Ipse tibi erit in matrem, et tu eris ei in filium; nec pariter Crucifixum laedere aliquatenus poterunt clavi, quin per manus eius et pedes ad tuos usque perveniant. Sed inimici hominis domestici eius (Mich, 7, 6). Ipsi sunt qui non te diligunt,*

sed gaudium suum ex te. Alioquin audiant ex puero nostro: si diligeretis me, gauderetis utique, quia vado ad patrem (Ioan., 14, 28). "Si prostratus", ait beatus Hieronymus, "jaceat in limine pater, si nudato sinu, quibus te lactavit, ubera mater ostendat, si parvulus a colle pendeat nepos, per calcatam transi patrem, per calcatam transi matrem et siccis oculis ad vexillum crucis evola. Summum pietatis est genus, in has parte pro Christo esse crudelem" Phreneticorum lacrymis ne movearis, qui te plangunt de gehennae filio factum filium Dei. Heu! Quatenus miseris tam dira cupido (Verg. Aen., 6, 721)? Quis tam crudelis amor, quae tam iniqua dilectio? Corruptunt bonos mores colloquia mala (I Cor., 15, 33). Propterea, quantum poteris, fili, confabulationem hospitum declinato, quae, dum aures implent, evacuunt mentem. Disce orare Deum, disce levare cor cum manibus; disce oculos supplices in caelum erigere, et Patri misericordiarum miserabilem faciem repraesentare in omni necessitate tua. Impium est sentire de Deo, quod continere possit super te viscera sua, et avertere aurem a singultu tuo vel clamore. De caetero spiritualium patrum consillis haud secus quam majestatis divinae praeceptis acquiescendum in omnibus esse memento. Hoc fac, et vives; hoc fac, et veniet super te benedictio, ut pro singulis quae reliquisti centuplum recipias, etiam in praesenti vita. Nec vero credas spiritui suadenti nimis id festinatum, et in maturiorem aetatem differendum fuisse. Ei potius crede qui dixit: Bonum est homini, cum portaverint jugum ab adolescentia sua. Sedebit solitarius, levavit enim se supra se (Thren. 3, 27—28). Bene vale. Studeto perseverantiae, quae sola coronatur"

«Если чувствуешь жало искушения, устрями взор свой на медного змия, вознесенного на кресте (Кн. Чисел, 21, 8; Ев. от Иоанна, 3, 14), и питайся не столько от ран, сколько от сосцов Распятого. И будет он тебе матерью, и будешь ты ему сыном; и не смогут гвозди ранить Распятого иначе, нежели пройдут до рук твоих и ног твоих. Но враги человеку — домашние его (Кн. пророка Михея, 7, 6). Ибо они не тебя любят, но удовольствие свое от тебя. Иначе слушали бы слова юноши нашего: «Если бы вы любили меня, то возрадовались бы... иду к Отцу» (Ев. от Иоанна, 14, 28). «Если на порог отец твой лег,— говорит блаженный Иероним,— если, обнажив грудь, мать твоя явит сосцы свои, коими вскормила тебя, если племянник твой, ребенок, виснет на тебе,— поправши, перешагни через отца, поправши, перешагни чрез мать, и с сухими глазами спешу к хоругви креста. Ибо есть высший род милосердия — быть тут жестоким ради Христа». Да не тронут тебя слезы глупцов, плачущих, что из сына геенны стал сыном Божиим. Увы! Злая, видно, тоска влечет несчастных... (Вергилий, «Энеида», VI, 721). Что за жестокая любовь, что за неправая привязанность? Худые сообщества развращают добрые нравы (I Посл. к Кор., 15, 33). Посему, насколько можешь, избегай разговоров с хозяевами твоими, сын мой, ибо они, наполняя слух, опустошают душу. Учись мо-

литься Богу, учишь сердце свое подпирать руками, учишь очи свои поднимать горе, молясь, и лицо свое, молящее о милосердии, обращать во всех печалях к Отцу милосердному. Неблагодарно думать, что может затворить от тебя Бог лоно свое и отворотить слух свой от вздохов и стонов твоих. В остальном помни, что во всем должно следовать советам духовных отцов, словно повелениям божественного величия. Поступай так, и будешь жив; поступай так, и сойдет на тебя благодать, и за все, что оставил, получишь сторицею уже в этой жизни. И не верь духу, уговаривающему, что слишком поспешил и что можно было дожидаться большей зрелости. Больше верь сказавшему: «Благо человеку, когда он несет иго в юности своей; сидит уединенно и молчит, ибо Он наложил его на него» (Плач Иерем, 3, 27—28). Оставайся, и учишь постоянству, ибо одно постоянство увенчивается».

Несомненно, текст живой и захватывающий, и некоторые из высказанных здесь мыслей, если не ошибаюсь, есть сугубое достоинство самого Бернарда — о родственниках, которые любят не тебя, а свое удовольствие от тебя, или обещание вознаграждения сторицею уже в этой жизни. Но как продуманно составлено целое, каких знаний требует оно для своего уразумения, сколько тут риторических форм! Правда, нужно учитывать, что аллегорические намеки на тексты Священного писания были понятны без всяких объяснений в кругу цистерцианцев: медный змий — аллегория Христа; кровь из ран Христовых — питающее млеко; приобщение к крестным мукам; боль от пронзающих руки и ноги Христа гвоздей; экстатическое утешение в слиянии с богом, *unio rassionalis*, в причастности к страстям господним. Аллегорическая манера толкования и мышления укоренилась, видимо, и в народе, ибо подобными приемами пользуются и в проповедях. Но насыщенность текста словами Писания, их соединение в в целую цепочку, цитаты из Вергилия и Иеронима — все это придает частному письму вполне литературный вид. В умении пользоваться риторическими вопросами, антитезами и анафорами Берnard не уступает Иерониму; напротив, он еще превосходит его, заостря риторические фигуры своего первоисточника (ср. PL, т. 54, стр. 46—47, и выше в нашей книге). Я перечислю антитезы и анафоры, которые особенно бросаются в глаза. Встречаются следующие антитезы: «не столько раны, сколько сосцы» (*non tam vulnera quam ubera*), «он тебе будет матерью, ты ему сыном» (*ipse tibi in matrem, tu ei in filium*), «его руки и ноги — твои руки и ноги»; «не тебя, а удовольствие свое от тебя» (*non te, sed gaudium suum ex te*); в цитате из Иеронима — «милосердие — жестокость» (*pietas — crudelis*); далее — «сын геенны — сын Божий» (*Filius gehennae, filius Dei*); «жестокая любовь — неправая привязанность» (*crudelis amor, iniqua dilectio*); «наполняющая уши, опустошает душу» (*dum aures implent, evacuant mentem*) Примеры анафор: они начинаются с великолепного в своем роде места из Иеронима: *si prostratus, si nudato, si parvulus —*

per calcatum, per calcatam, et siccis oculis, а затем слово берет сам Бернард: quis tam crudelis amor, quae... disce orare, disce levare, disce erigere, hoc fac et vives, hoc fac et veniet. Сюда же относится и игра слов, как, например: patri misericordiarum miserabilem faciem repraesentare («обращать лицо свое, молящее о милосердии, к отцу милосердному»).

А теперь послушаем Франциска Ассизского. Есть два частных письма, которые с большей или меньшей уверенностью приписываются ему. Одно письмо — “Ad quendam ministrum” («К послушнику») — относится к 1223 году, другое написано любимому ученику последних лет его жизни, брату Льву (Пекорелле) из Ассизи. Оба письма приходятся, таким образом, на последние годы жизни, ибо Франциск умер в 1225 году. Возьму первое письмо; тут речь идет о конфликте внутри ордена по вопросу о том, как надлежит поступать с братьями, совершившими смертный грех; я приведу первую часть письма, наиболее общего содержания (по «Аналектам к истории Франциска Ассизского», изданным Г Бёмером, Тюбинген и Лейпциг, 1904, стр. 28):

Fratri N. ministro. Dominus te benedicat. Dico tibi sicut possum de facto anime tue, quod ea, que te impediunt amare Dominum Deum, et quicumque tibi impedimentum fecerint sive fratres sive alii, etiamsi te verberarent, omnia debes habere pro gratia. Et ita velis et non aliud. Et hoc sit tibi per veram obedientiam Domini Dei et meam, quia firmiter scio, quod illa est vera obedientia. Et dilige eos, qui ista faciunt tibi, et non velis aliud de eis, nisi quantum Dominus dederit tibi. Et in hoc dilige eos et non velis quod (pro te?) sint meliores christiani. Et istud sit tibi plus quam heremitorium. Et in hoc volo cognoscere, si diligis Deum et me servum suum et tuum, si feceris istud, scilicet quod non sit aliquis frater in mundo, qui peccaverit, quantumcumque potuerit peccare, quod, postquam viderit oculos tuos, unquam recedat sine misericordia tua, si querit misericordiam, et si non quereret misericordiam, tu queras ab eo, si vult misericordiam. Et, si millies postea appareret coram oculis tuis, dilige eum plus quam me ad hoc, ut trahas eum ad Dominum, et semper miserearis talibus...

«Брату М., послушнику. Господь да благословит тебя. Скажу тебе, насколько сумею, о деле души твоей, что все, что мешает тебе любить Господа Бога и кто бы тебе ни мешал, будь то братья, будь то другие, даже если тебя бьют, все должен ты считать благодатью. И именно так желай и не иначе. И пусть это будет тебе истинным послушанием Господу Богу и мне, ибо твердо знаю, что это истинное послушание. И люби тех, кто так поступает с тобой, и не желай иного от них, кроме того, что даст тебе Бог. И в том люби их и не желай, чтобы были лучшими христианами (для тебя? — только в одной из шести сохранившихся рукописей). И пусть это будет для тебя большим, чем эремиторий. И хочу познать в том, любишь ли ты Бога и меня, слугу Его и твоего, если будешь так поступать, именно, что не будет ни одного брата на свете, который грешил сколько только мог, что, уви-



девши глаза твои, не ушел бы без жалости твоей, а если бы не искал жалости, то ты бы искал, не желает ли он жалости. И если после этого еще тысячу раз покажется на глаза твои, люби его больше, чем меня, чтобы ты влек его к Господу, и всегда жалея таких...»

Франциск не толкует в своем письме Писание и не пользуется риторическими фигурами; синтаксис тороплив, неловок, и целое изложено без расчета; все предложение начинается с «и» (*et*). Но спешивший написать эти строки человек был, очевидно, так захвачен своей темой, так преисполнен ею, чувствовал в себе такую всецело захватившую его потребность высказаться и понятно объяснить свою мысль, что грамматическое сочинение, паратакис, становится оружием красноречия. Все эти начинающиеся с *et* продолжения, словно могучие волны прибоя, зарождаются в сердце святого и стучатся в сердце брата монаха; с самого начала так и сказано — «как могу», «насколько сумею» (*sicut possum*) и — «о деле души твоей» (*de facto anime tue*). Ибо “*sicut possum*” выражает и смирение («как умею») и полнейшую отдачу всех своих сил, а *de facto anime tue* означает, что речь тут идет об определенном, конкретном вопросе, но вместе с тем и о спасении души того, кто должен решать этот вопрос; о том, что это дело — между «мною» и «тобою», об этом Франциск ни на мгновение не забывал, пока писал свое письмо; он знает, что тот, другой, получатель письма, любит его и восхищается им, и он всякий миг пользуется этой любовью, чтобы увлечь его на правый путь (*ut trahat eum ad Dominum*): «И хочу познать в том, любишь ли ты Бога и меня, слугу Его и твоего» (*et in hoc volo cognoscere si diligis Deum et me servum suum et tuum*) — такими словами закликает он его, и он приказывает ему больше, чем его самого, Франциска, в этот момент, любить закоренелого грешника, даже если он еще тысячу раз появится перед ним. Содержание письма — это до крайних пределов доводимый урок: не избегать зла и не противодействовать злу; Франциск отнюдь не увещевает ученика покинуть мир, а, напротив, закликает его вмешаться в самое пекло его мук, страстно страдать от зла мира; и ничего иного нельзя себе пожелать — «так желай и не иначе» (*et ita velis et non aliud*). Франциск доходит при этом до такой крайности, которая кажется почти уже сомнительной с точки зрения моральной теологии, ибо он пишет: «и в том люби их и не желай, чтобы были лучшими христианами» (*et in hoc dilige eos et non velis quod sint meliores Christiani*), ибо вправе ли я, ради своего собственного испытания страданиями, подавлять в себе желание, чтобы ближний мой сделался лучшим христианином? Лишь в покорности злу поверяется, по убеждению его, сила любви и послушания: «ибо твердо знаю, что таково истинное послушание» (*quia firmiter scio quod illa est vers obedientia*). Это — нечто большее, нежели размышления в одиночестве, вдали от мира: «И пусть это будет для тебя большим, чем эремиторий» (*et istud sit tibi plus quam heremitorium*).

Крайности такого взгляда отражаются и в языке, во множестве указательных местоимений, смысл которых — вот *это*, именно *это*, а не *то*, в многочисленных линиях, начинающихся на *quicumque, etiamsi, quantumcumque, et si millies*, у которых одно значение — «и даже если...».

Непосредственность выражения, совершенно необычная для литературы, родственная устной речи, служит, следовательно, опорой весьма радикальному содержанию. Правда, сами мысли не новы, ибо страдание в миру и покорность злу с самого начала считались в христианстве одним из основных мотивов; но центр тяжести здесь смещен; страдания и покорствование — не патетическое мученичество, а беспрестанное самоунижение в повседневной жизни. Будучи крупным политиком церкви, Бернард занимался мирскими делами, но уходил от них в одиночество созерцания, для Франциска же мир — это сцена, на которой разыгрывается подражание Христу. Правда, его мирские дела — не те выдающиеся политические события, в которых Бернард играл руководящую роль, а повседневная суматоха, все происходящее между людьми, внутри ордена или просто в гуще народа. Нищенские ордена, особенно же орден, учрежденный Франциском, гнали братьев в повседневную людскую жизнь, в народ, и размышление в уединении у Франциска Ассизского и его преемников, не теряя своего великого религиозного значения, нисколько не лишало орден его явно выраженного житейского характера.

Когда Франциск появлялся среди народа, то, как мы уже говорили, его поведению была всегда присуща некая особенная проникновенность, наглядность, даже театральность. Об этом рассказывалось много анекдотов. Некоторые из них в более поздние времена производят впечатление какого-то гротескного фарса. Например, рассказывают, что, распевая и проповедуя на рождественском празднике в Гречьо, в хлеву, где находились бык, осел и колыбель (*praesepium*), он, выговаривая слово «Вифлеем» (*Bethlehem*), подражал бляению ягненка. После болезни, во время которой его кормили лучше, чем обычно, он, вернувшись в Ассизи, приказал одному из братьев водить его по городу на веревке, накинутаой на шею, и кричать: «Глядите на обжору, он набил себе брюхо курятиной, а вы и не знали!» Но такие сцены в свое время и на своем месте отнюдь не казались фарсом; слишком заметное, яркое, броское, преувеличенное никого не смущало, но воспринималось как наглядное, примерное изъяснение святости, непосредственно постижимое, для всякого понятное, взывающее к сравнению, к самопроверке, к сопереживанию. Наряду с такими действующими на воображение сценами есть и другие рассказы, свидетельствующие о необычайной чуткости и снисходительности, о значительной психологической одаренности. Проявляется она чисто инстинктивно: в решающие минуты Франциск всегда знает, что происходит в сердце другого, — он всегда попадает в цель, всегда волнует и потрясает.

Всюду эта внезапность, броскость — непосредственная натура, оставляющая сильное, незабываемое впечатление, воздействующая как образец. Приведу еще один анекдот, превосходно характеризующий его манеру поведения (по сравнительно незначительному и обыденному поводу); он рассказан в “*Legenda secunda*” Фомы из Челано (*S. Francisci Assisiensis vita et miracula... auctore Fr. Thoma de Celano... recensuit P. Eduardus Alenconiensis, Romae, 1906, p. 217—218*).

*Factum est quodam die Paschae, ut fratres in eremo Graecii mensam accuratius solito albis et vitreis praepararent. Descendens autem pater de cella venit ad mensam, conspicit alto sitam vaneque ornatam; sed ridenti mensae nequaquam arridet. Furtim et pedetentim retrahit gressum, capellum cuiusdam pauperis qui tunc aderat capiti suo imponit, et baculum gestans egreditur foras. Exspectat foris ad ostium donec incipiant fratres; siquidem soliti erant non exspectare ipsum, quando non veniret ad signum. Illis incipientibus manducare, clamat verus pauper ad ostium: Amore domini Dei, facite, inquit, ellemosynam isti peregrino pauperi et infirmo. Respondent fratres: Intra huc, homo, illius amore quem invocasti. Repenti igitur ingreditur, et sese comedentibus offert. Sed quantum stuporem credis peregrinum civibus intulisse? Datur petenti scutella, et solo solus recumbens discum ponit in cinere. Modo sedeo, ait, ut frater Minor...*

«Случилось в один из дней пасхи, что братья в эремитории близ Гречью накрыли стол лучше обычного, со скатертями и стаканами. Когда отец спустился из своей кельи к столу, он видит суетно украшенный стол; но приятному столу он не отвечает приятностью. Незаметно и потихоньку он удаляется, надевает на голову шляпу подошедшего тут нищего, берет в руки посох и выходит за дверь. За дверями он ждет, когда братья приступят к трапезе; они привыкли не дожидаться его, когда он не приходит на зов. Начинают есть, и тогда настоящий нищий восклицает за дверями: «Ради Бога, подайте милостыню бедному и больному паломнику!» Братья отвечают: «Войди, во имя Того, кого призвал!» Он быстро входит и оказывается перед едящими. Но в какое же оцепенение привел их этот чужестранец! Дают ему, по просьбе его, миску, и, севши на пол, он ставит ее в золу. «Вот теперь, — говорит, — ем, как монах-минорит...»

Повод, как сказано, незначительный, но какая же гениальная режиссерская мысль — взять шляпу и посох нищего и отправиться нищенствовать среди нищих! Можно представить себе, как поражены и пристыжены братья, когда он садится во прах со своей миской и говорит: «Вот теперь я сижу, как минорит...»

Формы жизни и выражения, присущие святому, распространились и в ордене и создали своеобразную обстановку; орден во всем хорошем и во всем дурном стал чрезвычайно популярным. Преизбыток яркой, острой выразительности превратил монахов

ордена сначала в сочинителей, а затем и в объект шуток, в персонажей смешных сценок, остроумных, а весьма часто и непристойных анекдотов. Более грубая разновидность реализма в эпоху позднего средневековья нередко связана как раз с деятельностью и манерой поведения францисканских монахов. Их влияние в этом направлении прослеживается вплоть до Возрождения (см. статью Этьена Жильсона «Рабле-францисканец» в сборнике “Les idées et les lettres”, стр. 197 слл.). К этой теме мы еще вернемся. С другой стороны, свойственная Франциску выразительность и энергия оказали такое воздействие, что повседневные явления и поступки людей стали изображаться еще более непосредственно, с еще большим жаром; это особенно заметно в популярной религиозной поэзии, в которой под влиянием францисканского и других народно-экстатических движений на протяжении всего XIII века разрабатывалась тема страстей — Мария у креста как живое драматическое, человеческое событие. Самая известная из этих пьес, переиздававшаяся в многочисленных антологиях, принадлежит яркому поэту-мистiku Якопоне да Тоди. Он был предшественником Данте (родился в 1230 году). Якопоне да Тоди вступил в орден францисканцев и примкнул к его радикальному крылу, к так называемым спиритуалам. У его «Страстей» — форма диалога; тут говорят вестник, дева Мария, толпа и, наконец, сам Христос. Приведу начало текста по Э. Монаки (“Crestomazia italiana dei primi secoli”, Città di Castello, 1912, стр. 479):

- Nunzio.* Donna del paradiso,  
 lu tuo figliolo é priso / Jesu Christo beato.  
 Accurre, donna e vide / che la gente l'allide,  
 credo che llo s'occide / tanto l'on flagellato.
- Vergine.* Como essere purria, / che non fe mai follia  
 Christo la spene mia, / hon l'avesse pilgliato?
- Nunzio.* Madonna, ell'è traduto, / Juda si l'à venduto,  
 Trenta dinar n'à uto, / facto n'à gran mercato.
- Vergine.* Succurri, Magdalena; / jonta m'è adosso pena;  
 Christo figlio se mena / como m'è annuntiato.
- Nunzio.* Succurri, donna, ajuta, / ch'ai ae tuo figlio se sputa  
 e la gente llo muta, / onlo dato a Pilato.
- Vergine.* O Pilato, non tare, / l figlio mio tormentare;  
 ch'io te posso mostrare / como a torto è accusato.
- Turba.* Crucifi, crucifige / homo che si fa rege  
 secondo nostra lege / contradice al senato.
- Vergine.* Prego che m'entennate, / nel mio dolor pensate,  
 forsa mo ve mutate / da quel ch'ete parlato.
- Nunzio.* Tragon fuor li ladroni, / che sian sui compagni.
- Turba.* De spine si coroni, / ché rege s'è chiamato!
- Vergine.* O filglio, filglio, filglio! / filglio, amoroso filglio,  
 filglio chi dà consilglio / al cor mio angustiato?

O figlio, occhi jocundi, / figlio, co non respundi?  
figlio, perché t'ascundi / dal pecto o se' lactato?  
*Nunzio.* Madonna, ecco la croce / che la gente l'aduce,  
ove la vera luce / dej' essere levato...

«*Вестник.* Госпожа рая, Твой сын схвачен, Иисус Христос блаженный. Поспеши, госпожа, и узри, как издеваются над ним люди; боюсь, они убьют Его, так бичевали они Его.

*Дева.* Как могло то случиться, ибо никогда не делал зла Христос, надежда моя, что его схватили?

*Вестник.* Госпожа, его предали, Иуда его продал, за это получил он тридцать сребреников, большую торговлю он сделал из этого.

*Дева.* Помогите мне, Магдалина, беда меня постигла; Христа уводят, как мне сказали.

*Вестник.* Помогите, госпожа, приди на помощь, ибо они плюют в лицо Твоему сыну и уводят его прочь, они предали его в руки Пилата.

*Дева.* О Пилат, не пытай моего сына, ибо я могу показать тебе, как несправедливо его обвинили.

*Толпа.* Распни, распни человека, он сказал, что он царь, по нашему закону это противно сенату.

*Дева.* Молю вас, выслушайте меня, подумайте о моей боли, быть может, вы перемените свое мнение.

*Вестник.* Они выводят разбойников, которые будут его товарищами.

*Толпа.* Венчайте его терновым венцом, того, кто назвал себя царем!

*Дева.* О сын, сын, сын, сын! любезная лилия, сын, кто подаст совет моему скорбному сердцу? О сын мой, светлые очи, почему не отвечаешь? Сын мой, почему скрываешься ты от груди, что вскормила тебя?

*Вестник.* Госпожа, се крест, люди его несут, на нем будет воздвигнут истинный свет...»

Этот отрывок, точно так же как рассмотренный в начале старофранцузский текст, события возвышенной и священной истории целиком и полностью переносит в современную итальянскую и в každoвременно-вневременную действительность. Народный элемент здесь сказывается прежде всего в языке, причем я имею в виду не только диалектальные формы, но и «популярность» в социальном смысле (например, *jonta m'è adosso pena* в устах святой Девы). Он проявляется, далее, в более свободной разработке библейского сюжета, причем Марии отводится здесь гораздо более значительная и активная роль, чем даже в Евангелии от Иоанна, так что создается возможность драматически показать ее страх, ее боль и печаль и тесно сблизить разные места действия и разных персонажей — Мария прямо обращается к Пилату, тут же вносят и крест, Магдалина, которую Мария призывает на помощь, и Иоанн, которому (далее в тексте) Иисус поручает свою мать, — это друзья и соседи Марии, они

окружают ее, составляя с ней одну группу. Наконец, элемент народности речи проявляется в непоследовательности и анахронизме изложения, о чем мы уже говорили, разбирая старофранцузское изображение грехопадения. Здесь, с одной стороны, Мария — мать, в своей безысходной тоске предающаяся жалобам и мольбам; но вестник называет ее «госпожой рая» (*donna del paradiso*), и все грядущее уже предсказано ей.

Оба эти текста, по времени отстоящие один от другого примерно на сто лет, весьма родственны во всем, что касается повседневного народного мира, в который они переносят свои сюжеты; но очевидны также и существующие между ними принципиальные стилистические различия. В поэме Якопоне едва ли что-либо осталось от чарующей, ясной свежести «Игры об Адаме», зато она пылка, непосредственна, трагична. Дело не в различии сюжетов, не в том, что тема Якопоне — жалоба матери. Вернее говоря, не случайно итальянская народная религиозная поэзия XIII века наиболее прекрасные свои произведения создала, разрабатывая именно этот эпизод. Свободное излияние, даже драматический вскрик боли, страха, мольбы — все, что у Якопоне пробивает себе путь через нагромождение звательных и повелительных форм, через настоятельные вопросы, невозможны, как мне кажется, ни на каком другом народном языке Европы в XIII столетии. Здесь видна такая сценическая свобода от внутренних торможений, столь сладкое и горячее доверие к чувству, здесь настолько исчезает всякая робость в речах, произносимых на людях, во всеуслышание, что по сравнению со всем этим выглядят неловкими, затрудненными в движениях и действиях другие создания средневековья — более ранние и большая часть из созданных в то же время. Не могут сравниться с таким созданием даже тексты провансальского языка, который почти с самого начала, с Гильома де Пуату, пользовался большой свободой выражения, — ему столь великие трагические темы неведомы. Было бы неверным утверждать, что свободой драматического выражения итальянский язык обязан святому Франциску, ибо, несомненно, свобода эта заложена в характере самого народа. Однако с полным правом можно сказать, что Франциск, сам большой поэт и в показе своих глубин следующий своему инстинкту великолепный актер, первым пробудил к жизни драматические энергии итальянского чувства и итальянского языка.

## VIII

### Фарината и Кавальканте

“O Tosco che per la città del foco  
vivo ten vai così parlando onesto,  
24 piacciati di restare in questo loco.

La tua loquela ti fa manifesto  
di quella nobil patria natio  
27 a la qual forse fui troppo molesto”

Subitamente questo suono uscio  
d'una de l'arche; però m'accostai,  
30 temendo, un poco più al duca mio.

Ed el mi disse: “Volgiti: che fai?  
Vedi là Farinata che s'è dritto:  
33 de la cintola in su tutto 'l vedrai”

I'avea già il mio viso nel suo fitto;  
ed el s'ergera col petto e con la fronte  
36 com' avesse l'inferno in gran dispetto.

E l'animose man del duca e pronte  
mi pinser tra le sepulture a lui,  
39 dicendo: “Le parole tue sien conte”

Com'io al piè de la sua tomba fui,  
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,  
42 mi dimandò: “Chi fur li maggior tui?”

Io ch'era d'ubidir desideroso,  
non gliel celai, ma tutto gliel'apersi;  
45 ond'ei levò le ciglia un poco in soso.

Poi disse: “Fieramente furo avversi  
a me e a miei primi e a mia parte,  
48 si che per due fiata li dispersi”

“S’ei fur cacciati, ei tornar d’ogni parte”  
rispuosi lui “l’una e l’altra fiata;  
51 ma i vostri non appreser ben quell’arte”

Allor surse a la vista scoperchiata  
un’ombra lungo questa infino al mento:  
54 credo che s’era in ginocchie levata.

Dintorno mi quardò, come talento  
avesse di veder s’altri era meco;  
57 e poi che il sospecciar fu tutto spento

piangendo disse: “Se per questo cieco  
carcere vai per altezza d’ingegno,  
60 mio figlio ov’è? perchè non è ei teco?”

E io a lui: “Da me stesso non vegno:  
colui ch’attende là, per qui mi mena,  
63 Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno”

Le sue parole e’l modo de la pena  
m’avean di costui già letto il nome;  
66 però fu la risposta così piena.

Di subito drizzato gridò: “Come  
dicesti? non viv’elli ancora?  
69 non fiere li occhi suoi il dolce lome?”

Quando s’accorse d’alcuna dimora  
ch’io facea dinanzi a la risposta  
72 supin ricadde, e più non parve fora.

Ma quell’altro magnanimo a sui posta  
restato m’era, non mutò aspetto,  
75 nè mosse collo, nè piegò sua costa;

E, “Se”, continuando al primo detto,  
“egli han quell’arte”, disse, “mal appresa,  
78 ciò mi tormenta più che questo letto...”

22 «Тосканец, ты, что городом огня  
Идешь, живой, и скромненько примерно,  
Прошу тебя, побудь вблизи меня.  
25 Ты, судя по наречию, наверно,  
Сын благородной родины моей,  
Быть может, мной измученной чрезмерно».  
28 Нежданно грянул звук таких речей  
Из некоей могилы; оробело  
Я к моему вождю прильнул тесней.



- 31 И он мне: «Что ты смотришь так несмело?  
Взгляни, ты видишь: Фарината встал.  
Вот: все от чресл и выше видно тело».
- 34 Уже я взгляд в лицо ему вперял;  
А он чело и грудь вздымая властно,  
Казалось, Ад с презреньем озирает.
- 37 Меня мой вождь продвинул безопасно  
Среди огней, лизавших нам пяты,  
И так промолвил: «Говори с ним ясно».
- 40 Когда я стал у поднятой плиты,  
В ногах могилы, мертвый, глянув строго,  
Спросил надменно: «Чей потомок ты?»
- 43 Я, повинувшись, не укрыв ни слога,  
Но в точности поведал обо всем;  
Тогда он брови изогнул немного,
- 46 Потом сказал: «То был враждебный дом  
Мне, всем моим сокровным и клеветам;  
Он от меня два раза нес разгром».
- 49 «Хоть изгнаны,— не медлил я ответом,—  
Они вернулись вновь со всех сторон;  
А вашим счастья нет в искусстве этом».
- 52 Тут новый призрак, в яме, где и он,  
Приподнял подбородок выше края;  
Казалось, он коленопреклонен.
- 55 Он посмотрел окрест, как бы желая  
Увидеть, нет ли спутника со мной;  
Но умерла надежда, и, рыдая,
- 58 Он молвил: «Если в этот склеп слепой  
Тебя привел твой величавый гений,  
Где сын мой? Почему он не с тобой?»
- 61 «Я не своею волей в царстве теней, —  
Ответил я,— и здесь мой вождь стоит;  
А Гвидо ваш не чтит его творений».
- 64 Его слова и казни самый вид  
Мне явственно прочли, кого я встретил;  
И отзыв мой был ясен и открыт.
- 67 Вдруг он вскочил, крича: «Как ты ответил?  
Он их не чтит? Его уж нет средь вас?  
Отрадный свет его очам не светел?»
- 70 И так как мой ответ на этот раз  
Недолгое молчанье предваряло,  
Он рухнул навзничь и исчез из глаз.
- 73 А тот гордец, чья речь меня призывала  
Стать около, недвижим был и тих  
И облик свой не изменил нимало.
- 76 «То, — продолжал он снова,— что для них  
Искусство это трудным остается,  
Больнее мне, чем ложе мук моих...

Этот эпизод из X песни Дантова «Ада» начинается с того, что Вергилий и Данте идут по узкой тропинке между открытыми гробами, из которых наружу вырывается пламя. Они разговаривают; Вергилий объясняет, что в гробах лежат еретики и безбожники, и обещает Данте исполнить его не до конца им высказанное вслух желание — вступить в беседу с кем-либо из обитателей гробов. Не успевает Данте ответить, как снизу, из одного гроба доносится голос, он звучит мрачно, на «о» — «О Tosco!» («О, тосканец!»). Данте в испуге отступает. Один из осужденных на вечные муки встал во весь рост в гробу и обращается к идущим мимо; Вергилий называет его имя — это Фарината дель Уберти, вождь гибеллинов, флорентийский полководец, умерший незадолго до рождения Данте. Данте становится в ногах могилы, и начинается разговор, который, однако, через несколько стихов столь же неожиданно прерывается (ст. 52), как прежде разговор Данте и Вергилия, — в беседу вмешивается обитатель другого гроба, которого Данте сразу же узнает по его позе и словам. Этот человек — Кавальканте де Кавальканти, отец поэта Гвидо Кавальканти, друга юности Данте. Сцена, происходящая между Данте и Кавальканте, очень короткая (ст. 21): Кавальканте падает в свой гроб, и Фарината продолжает прерванный разговор.

На тесном пространстве примерно в 70 стихов происходит, как мы видим, трехкратная перемена: четыре явления — каждое полномерно и насыщено содержанием — плотно связаны одно с другим. Ни одно из них не служит задачам подготовки слушателя к последующему, даже относительно спокойный разговор Данте и Вергилия, который мы здесь не привели; хотя их беседа представляет читателю и самому Данте новую сцену, на которой развернется действие, — шестой круг Ада, но диалог содержит и особое, самостоятельное психологическое развитие. В резком противоречии к созерцательному покою и душевной кротости, разлитой в этой вводной части эпизода, находится чрезвычайно драматизированное второе явление — оно начинается с того, что внезапно раздаются звуки голоса и во весь рост поднимается в гробу тело, Данте чувствует испуг, а Вергилий подбадривает его словами и жестами. В этой сцене перед нами вырастает — подобно телу, стремительно и резко поднимающемуся из гроба — превышающая нормальные человеческие размеры (и в духовном смысле) фигура Фаринаты, — смерть и адские муки не коснулись его; Фарината — тот же, что при жизни. Тосканское наречие в устах Данте заставило его подняться и остановить проходивших мимо учтивыми словами, в которых выражена гордость и независимость. Когда Данте приближается к нему, Фарината спрашивает его, какого он рода, чтобы удостовериться, с кем имеет дело — с представителем ли знатного семейства, с другом или недругом; услышав, что Данте — потомок гвельфов, с суровым удовлетворением заявляет, что он дважды изгонял из города эту враждебную ему партию; еще и теперь судьба Флорен-

ции и судьба гибеллинов — единственное, что заботит его. Данте собирается ответить ему — изгнание гвельфов не принесло пользы гибеллинам, в конце концов они сами оказались на чужбине, но слова его перебивает Кавальканте, который поднялся в своей могиле: он услышал Данте и узнал говорящего; из могилы выглядывает его голова, озирающаяся по сторонам, посаженная на тело куда меньшее, чем огромное тело Фаринаты, рядом с Данте он рассчитывает увидеть своего сына и, не находя его, испуганный, раздражается вопросами. Из них видно, что и он сохранил свой прежний характер и прежние чувства, — он по-прежнему ценит земную жизнь, верит в величие человеческого духа и прежде всего восхищенно любит своего сына Гвидо. Возбужденно и почти с мольбой задает он свои нетерпеливые вопросы; этим он резко отличается от Фаринаты, несгибаемого, всегда владеющего собой; ложно заключив из слов Данте, что сын его умер, Кавальканте падает в могилу; после чего, не обращая внимания на происходящее и никак на него не реагируя, Фарината дает ответ на последние, обращенные к нему слова Данте, и этот ответ прекрасно характеризует его сущность: если, как ты говоришь, изгнанным гибеллинам не удалось вернуться в город, это для меня худшая мука, чем лежать на этом одре.

Изложение здесь значительно более сжато, чем в любом из отрывков, которые мы разбирали, и не только сказано на этом тесном пространстве больше, и не только сказанное весомее и драматичнее, но оно многообразнее; здесь речь идет не об одном событии, а о трех различных событиях, из которых последнее, сцена с Фаринатой, перебивается вторым и оказывается расчлененным на две части. Значит, здесь нет единства действия в общепринятом смысле; но целое складывается и не так, как в гомеровской сцене, которую мы анализировали в первой главе; у Гомера упоминание зарубцевавшейся раны Одиссея дает повод для пространного, подробного рассказа, для отступления, которое уводит далеко в сторону, — у Данте темы и предметы сменяются быстро, без переходов; слова Фаринаты внезапно, *subitamente*, перебивают разговор Данте и Вергилия; слова “*Allor surse*”, которыми начинается стих 52, разрывают посередине сцену с Фаринатой, а стих 73 (*ma quell'altro magnanimo*) столь же неожиданно продолжает ее. Единство действия опирается на единство сценической площадки — физически-моральный ландшафт шестого круга Ада, куда помещены еретики и безбожники, а быстрая смена отдельных, самостоятельных, не связанных одно с другим событий основана на общей структуре «Божественной комедии», где показано странствие одного человека и его проводника через мир, обитатели которого не могут покинуть отведенных им мест. Однако, несмотря на быструю смену явлений, нельзя говорить о том, что сочинительные связи, паратаксис, господствуют в речевом стиле поэмы; в каждой отдельной сцене в изобилии наличествуют различные синтаксические средства, а где сцены, как в нашем случае, с резкостью про-

тивопоставлены одна другой, для целей противопоставления применяются разнообразные, весьма искусные выразительные средства, которые следует расценивать скорее как средства внезапного переключения, чем как средства сочинительной связи; явления примыкают одно к другому не как глыбы, и не нанизываются в цепочку на одной ноте — вспомним латинскую легенду о святом Алексее и даже «Песнь о Роланде», — но всякий раз подчеркивают своеобразную тональность той или иной сцены, и благодаря этому явления четко выделяются на общем фоне и ясно противоплагаются одно другому. Чтобы лучше уяснить их взаимоотношение, рассмотрим внимательнее те места, где происходит смена явлений. Фарината перебивает занятых разговором путников словами: “O Tosco che per la città del foco vivo ten vai...” («Тосканец, ты, что городом огня идешь, живой...») Это — обращение, звательный падеж с предшествующим междометием и последующим определительным предложением, необычайно весомым и насыщенным смыслом. И затем тоже весомое и несущее бремя сдержанной учтивости предложение, выражающее просьбу, Фарината не говорит: «Тосканец, остановись...», а он говорит (буквально): «О, тосканец, ты, что ты... прошу, остановись на этом месте».оборот речи «о ты, что ты...» (o tu che tu) звучит торжественно, он ведет свое происхождение от высокого стиля античного эпоса; Данте живо слышит его — многое из Вергилия, Лукана, Стация навсегда осталось в его памяти; не думаю, чтобы этот оборот был применен до Данте в поэзии на каком-либо средневековом народном языке. Но Данте пользуется им своеобразно, словно заклинанием, как, быть может, пользовались им лишь в античных молитвах, а что касается придаточного предложения, Данте достигает здесь предельной сжатости, на какую только способен; чувства Фаринаты, его отношение к проходящим мимо запечатлены тремя оборотами: per la città del foco ten vai — «городом огня идешь», vivo — «живой», così parlando onesto — «говоря столь скромно», и в этой сжатости столько динамизма, что сам Вергилий, учитель, доведись ему действительно услышать подобные слова, наверное, испугался бы не менее, чем Данте в поэме. У Вергилия придаточные предложения, присоединяемые к звательному падежу, прекрасны и гармоничны без изъяна, но они ни в коей мере не образуют такой четкой формулы (ср., например, в «Энеиде»: “O fortunati quibus iam moenia surgunt!” — «О счастливые, для кого уж возводятся крепкие стены!», I, 437; “vos o quibus integer aevi / sanguis, ait, solidaeque suo stant robore vires, / vos agitate fugam” («О вы, у кого не тронула старость крови, и силы крепки, и тела выносливы ваши, вы и бегите!», II, 638; этот последний пример интереснее ввиду своей риторической пространности. Нужно не пройти и мимо того, что антитеза «городом огня» — «живой» выражена лишь местом слова «живой» (vivo) во фразе, но тем больше она впечатляет. За обращением, занимающим целых три стиха, следует

терцина, в которой Фарината открывает пришельцам, что он земляк Данте, и только теперь наступает черед предложения «Нежданно грянул звук таких речей...» и т. д. Его, вообще говоря, следовало бы ожидать раньше, как предварение неожиданного события, а теперь, после всего происшедшего, оно воспринимается более или менее спокойно, кажется простым объяснением ситуации; декламатор мог бы при чтении его понизить голос. Стало быть, не может идти и речи о ровном, паратактическом подключении сцены с Фаринатой к беседе двух странников; во первых — об этом нельзя забывать, — сцена незаметно предвосхищается уже словами Вергилия (ст. 16—18), во-вторых, в ней совершается столь могучее, насильственное, чрезмерное внедрение в происходящее иной сферы — сферы иной в пространственном, моральном, психологическом и эстетическом смысле, — что ко всему предшествующему эта сцена находится не в отношении механического сцепления и простой последовательности, но в живой связи — как динамическое противоборствование, бурное извержение чего-то такого, что раньше едва ощущалось; события не разделены на мелкие части, не разбиты на парцеллы, как говорили мы, анализируя «Песнь о Роланде» и «Святого Алексея», но в своей противоположности одна другой и благодаря своей противоположности все сцены проникнуты единой жизнью.

Второй раз смена явлений наступает в стихе 52 на словах *Allor surse...*; этот переход по видимости более прост и не столь замечателен: что может быть более естественным, нежели начать рассказ о внезапном событии словами: «Тут случилось...»? Но если задаться вопросом, где в средневековых народных языках до Данте встречается подобный оборот речи, который так же резко и драматично перебивал бы действие словом «тут», то, наверное, придется искать долго — мне ни одно такое место не известно. Правда, слово *alloga* в начале фразы нередко встречается в итальянском языке и до Данте, но значение его гораздо более слабое; это *alloga* встречается, например, в сборнике «Новеллино», но резкость цезуры, очевидно, чужда всему повествовательному стилю до Данте и не соответствует историческому сознанию того времени, чужда она и стилю французского эпоса, где в подобном смысле, только значительно более слабо выражено, встречаются выражения *ez vos* или *atant ez vos* (см. «Песнь о Роланде», 413 и многие другие места); но даже крайне драматические перипетии действия изображаются гораздо более медлительно и неподвижно, что можно видеть, например, у Виллеардуина, который описывает, как престарелый и слепой венецианский дож во время осады Константинополя, когда никто не решался покинуть корабль, под страхом смертной казни велит высадить его на берег первым, со знаменем святого Марка в руках, и вся эта сцена начинается со слов: *og porgez oir estrange pgoese*, — представьте, что Данте вместо *alloga* (тут) написал бы пространно: «Тут случилось нечто чудесное...» Старофранцузское *ez vos* наводит нас на верный след в поисках латинского оборо-

та, соответствующего такому внезапному, резко перебивающему действию «тут»; этим соответствием будет не *tum* и не *tunc*, а скорее уж *sed* или *iam*, но настоящим соответствием, в полном смысле слова будет *esse* (*ce*), или, еще лучше, *et esse* (*и ce*) Но такой оборот встречается не столько в высоком стиле, сколько у Плавта, в письмах Цицерона, у Апулея и т. д., прежде же всего в Вульгате; когда Авраам берет в руки нож, чтобы принести в жертву своего сына Исаака, говорится: *et esse Angelus Domini de caelo clamavit, dicens: "Abraham, Abraham"* («И се Ангел Господень воззвал к нему с неба и сказал: Авраам! Авраам!» Кн. Бытия, 22, 11). Мне кажется, что подобный речевой оборот, такой резкий перебой, слишком жесткий, чтобы происходить из классической латыни,—но он как раз вполне отвечает высокому стилю библейского языка; заметим, что Данте в другом случае использует это библейское *et esse* буквально — там, где, неожиданное событие перебивает, пусть и не столь драматично, ход действия («Чистилище», 21, 7: *ed esse, si come ne scrive Luca... si apparve...*— «И вдруг, как по слову Луки, явился...»; по Ев. от Луки, 24, 13: *et esse duo ex illis* — «и вот двое из них...»). Тем не менее я не хочу безоговорочно утверждать, что именно Данте ввел в высокий стиль этот языковой жест — «тут», резко перебивающее развитие, и что этот оборот проник в его слух из библейской латыни; и все же одно очевидно — это драматически решительное «тут» еще не разумелось само собою в ту эпоху, когда писал Данте, этот оборот не был в распоряжении каждого, как теперь, и воспользовался им Данте радикальнее, чем кто-либо до него, если говорить о Средних веках. К тому же необходимо еще учитывать и глагол *surse* (поднялся) с его звучанием и значением; этим словом Данте пользуется и в другом месте, тоже в смысле «неожиданно выпрямиться во весь рост», и там оно тоже производит сильнейшее впечатление своим звучанием («Чистилище», 6, 72—73: *e l'ombra tutta in se romita surse vêr lui...*— буквально: «тень, вся замкнутая в себе, встала в его сторону...»). Итак, слова *allog surse* в стихе 52 ничуть не менее весомы, чем те слова Фаринаты, которые перебивают действие в первый раз; это *allog* относится к тем средствам грамматического сочинения, благодаря которым между связываемыми членами устанавливается динамическое отношение; разговор с Фаринатой прерван, Кавальканте после последних услышанных им слов не может ждать конца разговора, он уже не владеет собой,— весь его вид, его попытки найти что-то своими взглядами и движениями, слова, произносимые сквозь слезы, слишком поспешное отчаяние, когда он падает назад на дно могилы,— все это составляет резкий контраст спокойному, уверенному тону Фаринаты, который снова начинает говорить, когда сцена меняется в третий раз (ст. 73 слл.). Эта третья перемена — *ma quell'altro magnanimo* («а тот гордец великодушный...») — гораздо менее драматична, чем первая; тут звучит спокойствие, гордость, внушительность; Фарината

один царит во всей сцене. Но это лишь усиливает противоположность этой сцены всему, что было до тех пор. Данте называет Фаринату «великодушным» — *magنانimo*, аристотелевским термином, который ожил для него благодаря Фоме Аквинскому или, еще вероятнее, благодаря Брунетто Латини, — этим же словом он характеризует, еще раньше, и Вергилия; вне всякого сомнения, Данте сознательно противопоставляет Кавальканте и Фаринату — три синтаксически совершенно одинаково построенных оборота выражают незыблемость Фаринаты: *non mutò aspetto, nè mosse collo, nè piegò sua costa* — буквально «не изменял выражения лица, не поворачивал шеи, не двигался телом», но они не просто характеризуют Фаринату, а и противопоставляют всю его позу поведению Кавальканте, что может расслышать в равномерно построенных оборотах тот слушатель, который не успел позабыть неразмеренные, восходящие интонации жалобы в вопросах Кавальканте (для этих вопросов — см. стихи 58—60 и 67—69 — образцом послужили, по-видимому, жалобы Андромахи в «Энеиде», III, 310, то есть жалобы женщины).

Итак, как бы резко ни прерывались события одно другим, не может быть и речи о паратаксисе, преобладании сочинительных связей, — одна линия живого движения пронизывает собой все целое, нигде не прерываясь. Данте располагает богатыми стилистическими средствами, которые не были известны до него народным литературам Европы, и не просто пользуется этими средствами по отдельности, а приводит их в непрерывную связь. Слова ободрения, которые произносит Вергилий (ст. 31—33), — это простые предложения, грамматически не связанные: повелительная форма, короткий вопрос, еще повелительная форма с дополнением и с определительным придаточным оборотом, фраза в будущем времени с наречным определением, по смыслу своему выражающая призыв. Но они быстро следуют одна за другой, отчетливо выражены, внутренне соразмерны, и это придает им такую энергию, какая бывает присуща живой разговорной речи: «Ну, повернись же! Что пришло тебе в голову?» и т. д. А наряду с этим тончайшие дифференциации мысли, наряду с обычным причинным *però* появляется *onde*, значение которого колеблется между временным и причинным, затем *forse che* с его предположительно причинным значением, по мнению некоторых комментаторов, — со значением ослабленным в знак учтивости; есть самого разного вида связи — временные, сравнительные, выражающие разные ступени предположения, — все это при небывалой гибкости в использовании разных глагольных форм и порядка слов. Стоит обратить внимание хотя бы на то, с какой легкостью Данте синтаксически разрабатывает сцену появления Кавальканте, так что единая динамическая линия охватывает на одном дыхании три терцины. Единство конструкции опирается на три колонны — на глаголы *surse, guardò, disse*; на первый глагол опираются подлежащее, наречные определения и стоящее обособленно *credo che*, о чем еще придется сказать;

на *quando* опираются два первых стиха второй терцины с условным предложением, а третья строка тяготеет уже к *disse* и устремлена к прямой речи Кавальканте, в которой достигает своей высшей точки все движение, начатое энергично, затем затихающее, а со стиха 57 вновь нарастающее. Если среди читателей этого исследования будут люди, плохо знакомые со средневековой литературой на народных языках, то им может показаться удивительным, что я подчеркиваю и превозношу как нечто совершенно необычайное такие синтаксические конструкции, которыми без всякого труда пользуется в наши дни любой мало-мальски одаренный писатель и которыми пользуются в самых обычных письмах люди, обладающие известной культурой речи. Однако, если сравнивать с тем, что было раньше, язык Данте — какое-то почти непостижимое чудо. По сравнению с прежним, а раньше тоже были великие поэты, Данте достигает невиданного богатства, наглядности, силы и гибкости выражения, он знает и использует больше форм, постигает и схватывает самые разнообразные явления с небывалой уверенностью и твердостью — в результате складывается твердое убеждение: этот поэт благодаря своему языку заново открыл мир. Очень часто возможно установить или предположить, откуда почерпнуты такие-то формы выражения; но источников этих так много и Данте слышит их так свежо и ново и пользуется ими так точно и своеобразно, что разыскивать источники — значит только умножать свое восхищение его языковым гением. За что ни возьмись, всюду в нашем тексте рассыпаны удивительные вещи, такие, каких никак нельзя себе представить до Данте в народных языках. Возьмем вещь совершенно незаметную — предложение *da me stesso non vegno* («не сам по себе сюда я пришел», буквально: «не от себя самого»). Можно ли представить себе столь краткое и полное выражение этой мысли у более раннего автора, пишущего на народном языке, можно ли вообще вообразить себе столь четкую конструкцию мысли и слово *da* (от) в этом значении? Данте же неоднократно применяет *da* в этом смысле: *da me non venpi* («я здесь не сам собой», «не сам по себе пришел»; «Чистилище», 1, 52); *buona da sè* («добрая сама по себе»; «Чистилище», 19, 143); *ma dimmi quel che tu da te pensi* («скажи мне, как ты мыслишь сам по себе», «а сам ты мыслишь как»; «Рай», 2, 58). Значение «сам по себе», «по внутреннему побуждению», «от себя самого» развилось, по всей видимости, из значения «от», «из» — в пространственном смысле, «откуда»; Гвидо Кавальканти в канцоне “*Donna mi prega*” пишет: *Amore "non è vertute ma da quella vene"* — Любовь «не добродетель, но идет от добродетели». Конечно, нельзя утверждать, что Данте создал новый оттенок смысла, ибо даже если бы в более старых текстах и не было ни одного примера подобного употребления, то он мог быть утрачен, а если такого примера и на самом деле нет, то слово могли употреблять так в разговорной речи, — и это, последнее, верно, как показывает одно



место у Лиутпранда из Кремоны. Но, несомненно, Данте, создавая или перенимая у других этот короткий оборот речи, придал ему немислимую прежде энергию и глубину; кроме того, это выражение находится в противоречии сразу к двум риторическим описательным формам, которые встречаются в этом же месте: *per altezza d'ingegno* (буквально: «посредством величия гения»), *colui ch'attende là* (тот, кто слушает здесь); такие обороты позволяют избежать прямого названия имени; в первом случае это продиктовано высокомерием, во втором — чувством почтения.

Этот оборот, «сам по себе» (*da me stesso*), по-видимому, идет из разговорной речи, и вообще оказывается, что Данте отнюдь не пренебрегал просторечными оборотами. “*Volgiti! che fai?*” («Повернись же! Что с тобой?») — такие слова, да еще в устах Вергилия, да еще после торжественного тона, в котором выдержано обращение Фаринаты, не может не производить впечатления естественно рождающейся, совсем не стилизованной речи, какой она бывает всегда, в повседневном общении; немногим иначе обстоит дело и с твердо поставленным и решительно лишенным любых украшений вопросом: *che fur li maggior tui?* («Кто были твои предки?»), и с другим вопросом: “*come dicesti? egli ebbe?*” («Как сказал ты? Он был?») в устах Кавальканте? Если читать дальше, то встретится место, где Вергилий спрашивает Данте: “*perchè sei tu si smarrito?*” («Отчего ты так смущен?», 10, 125). Все названные места, если вырвать их из контекста, в котором они существуют у Данте, вполне мыслимы в обычной беседе, в самом низком стиле. А рядом с такими местами — высокопатетические языковые образования, и в античном понимании стиля вполне возвышенные; в целом стиль, несомненно, тяготеет к возвышенному; если бы мы не знали этого по недвусмысленным и подчеркнутым высказываниям самого поэта, мы в каждой строке поэмы, на каком бы просторечном языке ни была она написана, почувствовали бы торжественность (*gravitas*) дантовской интонации, которая выдержана столь последовательно, что ни на миг нельзя усомниться, в каком стиле написана поэма в целом. Нет сомнения, что именно античные поэты подсказали Данте образцы высокого стиля — притом ему первому; во многих местах своих сочинений, в самой «Божественной комедии» и в трактате «О народном красноречии» (“*De vulgari eloquentia*”) Данте говорит, сколь многим обязан им высокий стиль его речи; он говорит это, впрочем, и в выбранном нами отрывке, ибо таково одно из толкований очень спорного стиха, гласящего, что Гвидо Кавальканти презирал Вергилия, — почти все комментаторы понимают этот стих в эстетическом смысле. Но одновременно нельзя отрицать и того, что понятие возвышенного у Данте весьма существенно отличалось от его античных предшественников, — это касается и языкового выражения, и в не меньшей мере самой предметной сферы. Предметы, которые описаны в «Божественной комедии», ее темы — это, если

исходить из античной меры, чудовищная смесь возвышенного и низкого: среди действующих лиц поэмы есть персонажи только что ушедшей в прошлое, почти еще современной истории, а между ними есть много случайных лиц, ничем не прославивших свое имя,—несмотря на то что в «Рае» (17, 136—138) сказано: «...Тебе явили в царстве торжества /И на горе, и в пропасти томленья/. Лишь души тех, о ком живет молва»,— и изображаются они в свойственной им низко-реалистической жизненной сфере во всей ее полноте, без всяких оговорок, и, как хорошо известно читателю, Данте вообще не знает ограничений, а точно и буквально изображает обиденные, гротескные и отвратительные явления; все, что само по себе отнюдь не может считаться возвышенным в античном смысле, становится возвышенным у Данте — благодаря тому, как вводит он предметы в поэму, каким языком о них говорит. О смешении разных стилей языка у Данте речь уже шла; стоит еще вспомнить стих «Рая» (17, 129): «И пусть скребется, если кто лишавый», в одном из самых торжественных мест поэмы (!),— чтобы осознать, какой дистанцией разделены Вергилий и Данте. Многим видным критикам было не по себе, когда они видели, что в поэме Данте возвышенное так близко действительности дня; для них и для целых эпох, в которых господствовал классицистический вкус, неприемлема была «противная, часто даже отвратительная громадность» Данте — это слова Гёте из «Анналов на 1821 год» (*widerwärtige, oft abscheuliche Großheit*); все это нетрудно понять. Ибо нигде противонаправленность двух традиций — античной тенденции к разжевыванию стилей и христианской к их смешению — не называется так, как у Данте с его могучим темпераментом: обе традиции — античная, которую Данте стремится усвоить, и христианская, от которой он не может отстать,— живут в его сознании; смешение стилей, как никогда, близко к тому, чтобы сломать стиль. Образованные люди в период поздней античности воспринимали как ломку стиля и библейские книги; так же гуманисты позднейших времен смотрели на труд своего величайшего предтечи — поэта, который первым стал читать античных поэтов ради самой их поэзии, который первым усвоил их интонацию, который первым задумал и осуществил идею блестящего, благородного народного языка (*volgare illustre*), идею большой поэзии на народном языке; гуманисты не могли иначе отнестись к сделанному Данте — и именно потому, что он сделал все это. Более ранней средневековой литературе, например христианской драме, можно было простить мешанину стилей — поскольку это было наивное творчество; оно, казалось, не претендовало на высокое поэтическое достоинство, его оправдывали народные цели и народный дух, по крайней мере это служило ей извинением; такая поэзия вроде как не была достойна серьезного внимания и оценки. Но у Данте уже не приходилось говорить о наивности или безыскусности поэзии; что дантовская поэзия стремится к высочайшим целям, свидетельствуют недвусмыслен-

ные и неоднократные заявления самого поэта; о том же, помимо ссылок на образец поэзии — на Вергилия, помимо столь частых обращений к музам, Аполлону, к богу, свидетельствует и напряженное, конфликтное, драматическое, отношение Данте к своему труду, сказывающееся в столь многих местах его поэмы, и, наконец, главное — тон любого стиха, любой строки. Не удивительно, что поразительный, колоссальный факт существования «Божественной комедии» пришелся не по душе многим гуманистам, воспитанным в духе гуманизма людям в более позднее время.

Сам Данте, рассуждая о том, как определить стиль своей поэмы, проявляет известную неуверенность. В сочинении “*De vulgari eloquentia*”, «О народном красноречии», где речь идет о канцонах и где как будто никак не отразилась еще работа над «Божественной комедией», Данте предъявляет совершенно иные требования к высокому и трагическому стилю, чем те, которым отвечает его «Комедия», — эти требования уже, если говорить о выборе предметов, и, что касается лексики и композиции, они энергичнее проводят размежевание стилей. Данте находился тогда под влиянием поэзии, чрезмерно искусной и рассчитанной на избранный круг посвященных — поэзии поздних провансальцев, поэзии итальянского «нового стиля»; с этой поэтической практикой он связывал античную теорию трех стилей, которая вела призрачное существование у средневековых теоретиков риторического искусства. Полностью Данте никогда не смог освободиться от этих воззрений — иначе он не назвал бы свою великую поэму «Комедией», ясно противопоставляя это название Вергилиевой «Энеиде» — «высокой трагедии» (*alta tragedia*, «Ад», 20, 113); итак, Данте как будто и не претендует на высокое трагическое достоинство своей великой поэмы; то обоснование слова «комедия», которое он дает в десятом абзаце письма к Кан-Гранде, это подтверждает. Трагедия и комедия, говорит Данте, различаются, во-первых, ходом действия: в трагедии действие начинается спокойно и благородно, а приводит к ужасному концу; в комедии, наоборот, начало — печальное, а конец — счастливый; во-вторых же, они различаются стилем, *modus loquendi: elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter* — он «приподнят и возвышен в трагедии; в комедии сдержан и низок», и поэтому его произведение следует именовать «комедией», поскольку начало тут дурно, а конец — счастливый, а во-вторых, по стилю, по *modus loquendi: remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule communicant* — «сдержан стиль и смиренен, ибо это народное наречие, на котором говорят простолюдники». Поначалу можно подумать, что эти слова связаны с тем, что автор избрал для поэмы итальянский язык, — в таком случае стиль уже потому низкий, что «Комедия» написана по-итальянски, а не на латыни; но таких слов никак нельзя было ждать от Данте, защищавшего достоинство народного языка в своей книге о красноречии и своими канцонами положившего начало поэзии высокого стиля на народном

языке, — тем более что к тому времени, когда было написано письмо к Кан-Гранде, Данте уже завершил работу над «Божественной комедией», поэтому многие современные исследователи понимали слово *locutio* не в смысле «язык» или «наречие», а в смысле «способ выражения», как если бы Данте хотел сказать, что способ выражения здесь соответствует не возвышенному итальянскому языку, «языку блистательному, осевому, придворному и правильному» (*vulgare illustre, cardinale, aulicum et curiale*), чтобы воспользоваться его собственными словами (“*De vulgari eloquentia*”, I, 16), а обыденному и случайному народному языку. Во всяком случае, и здесь Данте не настаивает на высоком трагическом стиле своего произведения, а в лучшем случае претендует на «средний» стиль, но и это он выражает лишь весьма нечетливо, цитируя то место из «Поэтического искусства» Горация, где говорится, что и комедия иногда пользуется трагическими тонами, и трагедия — комическими. В целом же он заявляет, что его произведение — низкого стиля, хотя он только что говорил о множественности смыслов «Комедии» — что уж никак не отвечает низкому стилю — и хотя он не раз называет словами *cantica sublimis* (возвышенная песнь) ту часть «Божественной комедии», которую, посылая свое письмо, он посвящает Кан-Гранде, — «Рай», и именуя сюжет ее (*materia*) «удивительным» (*admirabilis*). Эта неуверенность остается и в «Комедии», но здесь берет верх сознание того, что предмет и форма поэмы могут притязать на самое высокое поэтическое достоинство. Мы перечислили уже все места, которые свидетельствуют об ясном осознании уровня и существа стиля в «Божественной комедии». Однако, хотя Данте избирает Вергилия своим проводником, хотя он призывает Аполлона и муз, он избегает называть свою поэму возвышенной в античном смысле; чтобы подчеркнуть своеобразие ее возвышенного строя, он находит особые слова: *il poeta sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra* — «священная поэма, отмеченная небом и землей»; («Рай», 25, 2—3). Трудно поверить, что, завершив «Божественную комедию» и найдя такие слова для ее характеристики, Данте стал бы высказываться о ней в педантическом, школьном духе, как в только процитированном месте письма к Кан-Гранде, подлинность которого не раз подвергалась сомнению; однако, несмотря на все, такое высказывание вполне правдоподобно, поскольку в эпоху Данте был еще очень велик авторитет античной трагедии, замутненной ее школьно-педантической систематизацией, и была еще весьма ощутима склонность к жестким, абсурдным, на наш теперешний взгляд, теоретическим установкам. Комментаторы поэмы — современники Данте, или, вернее говоря, представители следующего за ним поколения, — за немногими исключениями, высказывались о стиле тоже в вполне школьном духе; так, замечания Боккаччо, блестящие, свидетельствующие уже о подлинно гуманистическом знании античной поэзии, все же не удовлетворительны, и Боккаччо старается не затрагивать существо проб-

лемы; исключением был прежде всего Бенвенуто д' Имолы: объяснив суть классической теории трех стилей (высокого — трагического, среднего — полемически-сатирического и низкого — комического), он продолжает так: *Modo est hic attente notandum quod sicut in isto libro est omnis pars philosophiae, ut dictum est, ita est omnis pars poetriae. Unde si quis velit subtiliter investigare, hic est tragoedia, satyra et comoedia. Tragoedia quidem, quia describit gesta pontificum, principum, regum, baronum, et aliorum magnatum et nobilium, sicut patet in toto libro. Satyra, it est reprehensoria; reprehendit enim mira biliter et audacter omnia genera viciorum, nec parcat dignitati, potestati vel nobilitati alicuius. Ideo convenientius posset intitulari satyra quam tragoedia vel comoedia. Potest etiam dici quod sit comoedia, nam secundum Isidorum comoedia incipit a tristibus et terminatur ad laeta. Et ita liber iste incipit a tristi materia, scilicet ab Inferro, et terminatur ad laetam, scilicet ad Paradisum, sive ad divinam essentiam. Sed dices forsan, lector: cur vis mihi baptizare librum de novo, cum autor nominaverit ipsum Comoediam? Dico quod voluit vocare librum Comoediam a stylo infimo et vulgari, quia de rei veritate est humilis respectu litteralis (sic), quamvis in genere suo sit sublimis et excellens... (Benvenuti de Rambaldis de Imola Comentum super D. A. Comoediam... curante Jacobo Philippo Lacaita. Tomus Primus, Florentiae, 1887, p. 19).*

«Особо нужно отметить, что в этой книге содержится всякая часть философии, и точно так же говорится, что в ней содержится всякая часть поэзии. Откуда следует, если кто хочет изучить это во всех тонкостях, здесь есть и трагедия, и сатира, и комедия. Трагедия — ибо описывает деяния пап, принцев, королей, баронов и других знатных людей и дворян, что явствует из всей книги. Сатира значит порицание: ибо чудесно и дерзко порицает все виды пороков, не щадя достоинства, власти и благородства кого бы то ни было. Поэтому гораздо более подходило бы ей наименование сатиры [быть может, здесь вспоминается такой жанр, как сирвента, чем трагедии или комедии. Можно также сказать, что это комедия, потому что, согласно Исидору, комедия начинается с печальных вещей, а кончается веселыми. И эта книга тоже начинается с печального, то есть с Ада, а кончается веселым, то есть Раем, достигая божественной сущности. Но, может быть, ты скажешь, читатель: зачем хочешь заново окрестить книгу, если сам автор назвал ее Комедией? Отвечу: автор пожелал назвать книгу Комедией по причине ее низкого и народного стиля, ибо на самом деле у нее смиренный вид как у сочинения, хотя по роду своему она возвышенна и блистательна».

Бенвенуто с его темпераментом прорубает себе прямой путь сквозь заросли школьной теории: книга Данте содержит в себе все поэтические жанры, как и всякую науку; автор назвал ее комедией, потому что стиль низкий и народный; все равно она по-своему уже относится к возвышенному роду поэзии.

Само обилие тем и предметов заставляет совершенно по-новому ставить вопрос о высоком стиле «Божественной комедии». У провансальцев и у итальянских поэтов «нового стиля» единственной значительной темой была высокая любовь; если Данте в своей книге о красноречии насчитывает три такие темы — воинскую доблесть, любовь, добродетель (*salus, venus, virtus*), — то все темы в больших канцонах почти всегда подчинены Любви или облечены в форму аллегии Любви. В «Божественной комедии» осталась нетронутой сама основа — благодаря образу Беатриче, но только эта основа обнимает тут огромное, небывалое пространство. И, помимо всего прочего, «Божественная комедия» еще и энциклопедически-всеобъемлющая дидактическая поэма, где в своей целокупности представлено физико-космологическое, этическое и историко-политическое мироздание; далее, «Божественная комедия» — это творение искусства, воспроизводящее реальную действительность, так что в ней выступают все мыслимые области реального: прошлое и настоящее, возвышенное величие и презренная подлость, история и легенда, трагическое и комическое, человек и пейзаж; наконец, «Комедия» — это история развития и спасения отдельного человека, Данте, а потому она представляет собой аллегорическое изображение истории спасения человечества в целом. В ней выступают образы античной мифологии — иногда, но далеко не всякий раз, в виде фантастических, демонических существ; аллегорические персонификации и символические животные позднеантичного и средневекового происхождения; ангелы, святые и блаженные как носители особых значений в мире христианства; здесь являются Аполлон, Люцифер и Христос, Фортуна и Ницета, Медуза — эмблема низших кругов Ада, Катон Утический — страж Чистилища. Но из всего этого в плане борьбы за высокий стиль наиболее ново и проблемно одно — непосредственный порыв, увлекающий поэта к современной жизни, конкретной действительности, не просеянной через решето эстетических норм и никак не упорядоченной; благодаря тому, что действительность постигается конкретно, возникают непосредственные, непривычные для высокого стиля языковые явления, которые послужили камнем преткновения для классицистов с их вкусом. И все это реалистическое богатство поэзии Данте не заключено в пределах одной линии развития, одного сюжета, — сменяют друг друга огромное множество действий, различающихся по уровню стиля.

И тем не менее складывается убедительное единство поэмы. Оно основано на тождестве предмета, а предмет — «состояние душ после смерти» (*status animarum post mortem*); будучи всеобъемлющим, этот предмет — окончательный божий приговор — не может не быть упорядоченным единством в совершенном, заключительном смысле — как умозрительная система, как практическая действительность и как эстетическая конструкция; он должен представить единство божественного порядка даже в более ясной и в более актуальной форме, чем представляет его

земной мир и что бы то ни было совершающееся в мире; однако запредельность, оставаясь не завершённой вплоть до Страшного суда, тем не менее не являет в той мере, что земной мир, развитие, потенцию и предварительность, но являет исполненный акт божественного замысла. Этот единый характер запредельности, как изображает ее нам Данте, наиболее непосредственно постижим как моральная система, как распределение душ между тремя царствами, у каждого из которых свое внутреннее членение, система эта в целом соответствует аристотельско-томистской этике; в Аду грешники распределяются прежде всего по мере их злой воли, а затем по тяжести проступков; кающиеся в Чистилище — по мере их дурных влечений, от которых они должны очиститься; блаженные в Раю — в зависимости от того, насколько удостоились они лицезреть бога. Но в эту моральную систему вплетаются иные порядки — физико-космологический и историко-политический; учение о душе, которое лежит в основании морального миропорядка, — это одновременно физиологическая и психологическая антропология; и еще многими другими путями моральный порядок в глубине своей связан с физическим. Таков и историко-политический порядок; общность блаженных в белой розе Эмпирея — это и цель всего спасения, которой руководствуются все историко-политические теории; эта цель — мера оценки всех историко-политических событий; в самой поэме это находит свое постоянное выражение, в некоторых случаях весьма развернутое (символические сцены на горе Чистилища, в земном раю); итак, три системы миропорядка — моральная, физическая и историко-политическая — всегда наличествуют, всегда ошутимы и потому предстают как единая и единственная конструкция.

Чтобы практически понять теперь, каким образом единый строй потустороннего мира проявляется и как единство высокого стиля, вернемся к нашему тексту. Земная жизнь Фаринаты и Кавальканте закончилась; изменчивости их земных судеб тоже положен конец; они находятся в окончательном и неизменном состоянии, в котором в будущем произойдет лишь одна-единственная перемена, а именно: их души обретут свои тела в день воскресения, в день Страшного суда. Пока же перед нами души, отделенные от тела; но душам этим Данте придает нечто вроде тени тела, так что их можно узнавать, эти души могут произносить слова и физически страдать (ср. «Чистилище», 3, 31 слл.). О земной жизни они теперь только вспоминают; помимо этого, как объясняет Данте именно в этой песне «Ада», им присуще известное, выходящее за пределы земного, ведение прошлого и будущего; словно дальнозоркие, они с отчетливостью видят совершавшиеся или грядущие события, — следовательно, те, что насколько отстоят по времени от настоящего и сдвинуты в прошлое или в будущее; поэтому они могут предсказывать грядущее, но не видят настоящего — происходящего на земле сейчас; вот почему так озадачен Данте, когда Кавальканте спрашивает у него, жив ли его сын, — он тем более поражен неведением Ка-

вальканте, что другие души пророчествовали ему о грядущем. Значит, своим земным прошлым эти души обладают во всей полноте — в воспоминании, хотя жизнь их и кончилась; и хотя они находятся в таком положении, которое не только практически — они лежат в горящих гробах, — но и принципиально — беспеременною его во времени и пространстве — отличается от всякой мыслимой земной ситуации, они не кажутся мертвыми, мертвецы, они воспринимаются как живые. Здесь мы подходим к тому удивительному, можно даже сказать, парадоксальному, что называют реализмом Данте. Подражание действительности — это подражание чувственному опыту земной жизни, но ведь к наиболее существенным чертам земной жизни относится ее историчность, событийность, изменчивость, развитие; какую бы свободу в передаче материала ни признать за воспроизводящим действительность поэтом, одного он не может делать — отнимать у действительности этого ее свойства изменяться, своего, в котором заключено само ее существо. Но обитатели трех дантовских царств пребывают в неизменчивом существовании, в «не ведающем перемен бытии» (*dies wechsellöse Dasein* — именно этими словами пользуется Гегель в своих «Лекциях по эстетике», — одна из лучших страниц когда-либо написанных о Данте), и тем не менее у Данте целый «живой мир человеческих действий и страданий, конкретнее — индивидуальных деяний и судеб, погружается в это не ведающее перемен бытие». Посмотрим, исходя из нашего текста, как это осуществляется у Данте. Форма существования обоих обитателей гробов, место, к которому привязано это их существование, окончательны и вечны, но притом не лишены истории. В Ад сходили Эней и Павел — и Христос; по Аду идут теперь Данте и Вергилий; Ад — местность, пейзаж, а по этой местности движутся адские духи; на наших глазах тут разыгрываются сцены, происходят события, даже превращения. Вечно привязанные к своему месту души проклятых с их телами-тенями обладают внешним обликом, они свободны выражать себя в слове и жесте, могут даже до известной степени двигаться, можно сказать, у них есть свобода для известных изменений в границах неизменчивости; мы оставили земной мир, мы находимся на вечном месте, и тем не менее и здесь мы наталкиваемся на конкретные явления и события. Эти явления и эти события отличаются от того, что бывает и совершается на земле, и тем не менее они, очевидно, находятся с этими земными явлениями и событиями в необходимой и твердо определенной связи. Реальность явлений Фаринаты и Кавальканте запечатлена в том положении, в котором они находятся, и в их высказываниях. Их положение — они лежат в горящих гробах — выражает приговор, вынесенный богом целой категории грешников, — они относятся к еретикам и безбожникам; но в словах их с полной энергией проявляется их личная сущность. Как раз в образах Фаринаты и Кавальканте это особенно явно — оба они грешники одной категории и



находятся в одинаковом положении; будучи индивидами с различным характером, с разными жизненными судьбами — в былом земном существовании они самым решительным образом отличены друг от друга. Вечная, неизменчивая судьба у них — одна, но только в том смысле, что они терпят одно наказание, только в объективном смысле, ибо принимают они его с разным чувством; Фарината ни малейшего внимания не уделяет своему теперешнему положению, Кавальканте в своем заточении предается скорби, оплакивая ясный свет небес; и оба они во всей полноте развития являют в словах и движениях своих сущность, какой наделен каждый из них, — и эта сущность не может быть иной и не проявляется иначе, чем та, что была у них в земной жизни. Больше того: если жизнь земная уже прекратилась, так что в ней не осталось ничего ни изменять, ни развивать, а страсти и влечения, которые волновали некогда эту жизнь, еще по-прежнему делятся и существуют, не разряжаясь в действии, то возникает небывалое накопление, аккумуляция человеческой сущности; тогда становится зримым необычайно приумноженный, раз и навсегда утвержденный для вечности — в колоссальных масштабах — облик индивидуальной сущности, столь чисто и столь четко запечатленный, как никогда того не бывало и не могло быть в земном существовании. Несомненно, это тоже относится к приговору, произнесенному над ними богом; бог не только распределил души по категориям, не только разделил их между областями трех царств, но он всякому приуготовил особенное вечное положение, не разрушив индивидуальную форму всякого, но, напротив, утвердив ее своим вечным приговором, — приговор как раз и состоит в завершении внутренней сущности всякого, лишь теперь эта внутренняя сущность открыта, лишь теперь она стала зримой. Фарината в самом пекле более велик, могуч и благороден, чем когда-либо в жизни, ибо не было в его жизни такого случая — показать всю силу своего сердца; а если мысли его и желания, не претерпев ни малейшего изменения, все еще вращаются вокруг Флоренции и гибеллинов, достоинств и пороков своей былой земной деятельности, то и это — продолжение его земного существа, и в нем, во всем величии и во всей безнадежности и напрасности этой былой и все еще делящейся сущности, тоже, несомненно, — приговор, произнесенный над ним богом. С этой же безнадежной тщетностью длит свою земную сущность Кавальканте; наверное, никогда в своей жизни не ощущал он с такой силой свою веру в человеческий дух, свою любовь к сладостному свету и к своему сыну Гвидо, наверное, никогда не умел он выразить ее так сильно, как теперь, когда все усилия уже напрасны. Можно подумать еще и о том, что для душ мертвых это странствие Данте по Аду — единственная, навеки последняя возможность говорить с живым; такое обстоятельство, которое заставляет многих придать предельную силу выражения своим речам, — оно вводит в неизменчивость вечной судьбы краткий миг исторического драматизма.

Наконец, положению обитателей Ада присущ еще особым образом ограниченный и особым образом расширенный круг знания; они лишились созерцания бога, созерцания, которого в разной степени удостаиваются все существа на Земле, в Чистилище и в Рае, а вместе с этим они лишились и всякой надежды; они знают прошлое земного хода вещей и знают его будущее, тем самым им известна и вся тщетность сохраненной ими индивидуальной сущности, которая никогда уже не волеется в божественную общность; они страстно взволнованы настоящим положением земных дел, совершенно от них скрытым. Очень впечатляет в этом отношении, помимо Кавальканте и Фаринаты, Гвидо да Монтефельтро (в 27-й песне), с великим трудом говорящий сквозь пламенное острие своей головы, — его длинное заклинание, мольба, проникнутая жалобой и воспоминаниями, чтобы Вергилий остановился и дал ему ответ, — достигает своей кульминации в словах “*dimmi se i Romagnuoli han pace o guegga!*” («Скажи: в Романье мир или война!», стр. 28).

Итак, Данте взял с собой в запредельный мир историчность земного существования; правда, у его мертвецов отнята реальность настоящего, реальность земных дел с их переменчивостью, но воспоминание о земном, самое интенсивное участие к земным делам волнуют их так, что весь ландшафт запредельного преисполнен земным; в Чистилище и в Рае это чувствуется не так сильно, потому что там взор обращен не назад, к земной жизни, как в Аду, а вперед и ввысь, так что по мере восхождения взор все более сливает воедино земное существование и его божественную цель; но это земное существование нигде не прерывается, ибо повсюду оно является основой божественного приговора, почвой вечного положения, в котором оказывается душа; и повсюду это положение означает не только то, что душа входит в ту или иную группу кающихся или блаженных, но оно означает сознательное запечатление и выявление былой земной сущности человека и того особого места, которое отведено ему в божественном замысле миропорядка; в том-то и заключается божественный приговор, что некогда земной характер предстает в своем совершенном осуществлении — на своем раз и навсегда отведенном ему месте. И повсюду души умерших пользуются достаточной свободой, чтобы изъявить и выразить свою сокровенную и особую сущность; иногда это стоит им немало труда, ибо иной раз сам вид наказания и покаяния, а то и само светлое сияние их блаженства препятствует им выявиться и высказаться, но тем сильнее вырывается наружу их сущность, преодолев стоявшие на их пути препятствия.

Эти мысли содержатся на той странице книги Гегеля, которую я назвал, — я положил их в основу своего исследования реализма Данте, изданного 15 лет назад (“*Dante als Dichter der irdischen Welt*”, 1929). В прошедшие годы я задавал себе вопрос: на каком видении истории основан этот отраженный в неизменчивую вечность реализм Данте; вместе с ответом на

этот вопрос я надеялся получить более четкие сведения и об основах высокого стиля Данте, ибо суть высокого стиля Данте как раз и состоит в том, что характерно-индивидуальное, а иной раз и жуткое, безобразное, гротескное и обыденное укладывается в строй божественного приговора, превосходящего в своем достоинстве все возвышенное, что есть на земле. Явно, представление Данте о том, как протекает история, не тождественно общераспространенным в современном мире взглядам на исторический процесс, а именно: история для Данте — не только земное развитие, система происходящих на земле событий, но Данте видит постоянную связь между этой земной историей и божественным замыслом, к цели которого неукоснительно движется все земное совершение. Это надо понять не только в том смысле, что человеческое общество в целом в своем поступательном движении приближается к концу мира и завершению царства божия, так что все происходящее расположено на одной горизонтали в направлении будущего, но и в смысле постоянной каждодневной, независимо ни от какого поступательного движения осуществляемой связи любого земного события и любого земного явления с божественным замыслом; это значит, что все земное, всякое явление, тысячами вертикальных нитей, непосредственно сопряжено со спасительным Промыслом. Ибо целокупное творение есть беспрестанное умножение и излучение божественной любви *Non è se non splendor di quella idea che partorisce amondo il nostro Sire.* — «Лишь отблеск Мысли, коей Всемогущий Своей Любовью бытие дает» («Рай», 13, 53—54), буквально: «Ничто иное, как сияние той идеи, которую порождает, в любви, наш Господь»; и это движение любви, исходящее из бога вне-временно, оно ежечасно и каждодневно активно во всяком явлении. Конец спасительной истории, белая роза Эмпирея, общность избранных в созерцании не скрытого более лика божьего, это не только твердая надежда на будущее, но этот конец уже изначально завершен в боге и заранее явлен людям в аллегорической фигуре — как Христос в Адаме; вне времени, или же во всякое время, совершается в Рае торжество Христа и увенчание Марии, и во всякое время душа, любовь которой не отвращена к ложной цели, восходит к своему возлюбленному Христу, обручившемуся с нею своей кровью.

В «Божественной комедии» есть немало таких земных явлений, сопряженность которых с божественным замыслом спасения получает и весьма точное теоретическое развитие; среди таких явлений наиболее важно для политической истории и одновременно наиболее удивительно в этой связи для современного читателя одно: Римская империя, согласно Данте, — конкретно земное провозвещение царства божия. Уже схождение Энея в нижний мир допускается ввиду будущей светской и духовной победы Рима («Ад», 2, 13 сл.); Риму с самого начала определено мировое господство; Христос является в мир, когда исполнились сроки, когда вся Вселенная покоится в мире в руках Ав-

густа; Брут и Кассий, убийцы Цезаря, рядом с Иудой казнятся в пасти Люцифера; третий римский император, Тиберий, — законный судья человека Христа, отмщающий первородный грех; император Тит — законный исполнитель мести иудеям; римский орел — птица божия, а Рай назван однажды тем «Римом, где римлянин — Христос» — *quella Roma onde Cristo è Romano* (ср. «Рай», 6; «Чистилище», 21, 82 сл.; «Ад», 34, 61; «Чистилище», 32, 102 и т. д. и многие места «Монархии»); кроме того, и роль Вергилия в поэме можно понять, только усвоив эти предпосылки. Это напоминает аллегорию земного и небесного Иерусалима и вообще задумано как аллегория, как фигура. Точно так же, как при иудейско-христианском методе толкования, последовательно проведенном апостолом Павлом и отцами церкви по отношению к Ветхому завету, Адам понимается как фигура Христа, Ева — как фигура церкви, вообще всякое явление и всякое событие Ветхого завета — как фигура, полностью осуществленная лишь в пришествии и событиях жизни вочеловечившегося Христа, как фигура, согласно обычному выражению, лишь теперь «исполненная», так и здесь всемирное владычество империи Рима предстает как земная аллегория небесного исполнения в царстве божием. В моей упомянутой выше статье об аллегории мне, надеюсь, удалось доказать, что «Божественная комедия» в целом опирается на аллегорическое воззрение. На примере трех наиболее значительных образов «Комедии» — Катона Утического, Вергилия и Беатриче — я пытался показать, что их явление в запредельном мире — исполнение их земного явления, а это последнее — аллегория их явления в запредельности. Я подчеркивал, что структура аллегорической фигуры оставляет у обоих ее полюсов — фигуры и исполнения — характер конкретной исторической действительности, в отличие от иных символических аллегорических форм, так что, хотя фигура и исполнение взаимно «означают» друг друга, их смысловая наполненность отнюдь не исключает их реальности. Событие, которое подвергается аллегорическому истолкованию как фигура, сохраняет свой буквальный исторический смысл, не превращается в простой знак, остается событием. Уже отцы церкви, особенно Тертуллиан, Иероним и Августин, успешно защищали от течений аллегорического спиритуализма фигуральный реализм, — реальный характер истории должен был принципиально сохраниться в неприкосновенности. Течения, которые как бы изнутри вымывают реальный характер исторических событий и видят в них лишь внеисторические знаки и значения, перелились из поздней античности в Средние века; средневековый символизм и аллегоризм, как известно, бывает нередко крайне абстрактным, и в «Божественной комедии» есть немало следов абстрактного аллегоризма. Но то, что решительно преобладает в христианской жизни высокого средневековья, — это фигуральный реализм, расцвет которого можно найти в проповедях, гимнах, в изобразительном искусстве и в театральных мистериях (ср. предыдущую

главу), — таким реализмом пронизаны все воззрения Данте. Запредельность — это, как мы сказали выше, акт исполнения божественного замысла. По сравнению с этим исполнением все земные события в целом — фигуральны, потенциальны, требуют своего исполнения; это же можно сказать и о всякой душе — только теперь, в загробном мире, душа обретает свое исполнение, подлинную реальность своего облика; земная роль человека — быть фигурой грядущего исполнения, в исполнении душа обретает кару, покаяние или вознаграждение. Представление о том, что земной человеческий облик есть нечто предварительное, нечто такое, что нуждается в своем дополнении до целого в загробном мире, соответствует и томистской антропологии, если верно утверждение Э. Жильсона: «Некая черта удерживает нас несколько поодаль от границ нашего собственного определения; ни один из нас не осуществляет во всей полноте человеческую сущность или хотя бы полную идею своей индивидуальности» (*Une sorte de marge nous tient quelque peu en deçà de notre propre définition; aucun de nous ne réalise plénièrement l'essence humaine ni même la notion complète de sa propre individualité.* — “*Le thomisme*”, 3e éd., Paris, 1927, p. 300). Вот именно это самое — «полную идею своей индивидуальности» — обретают благодаря божественному приговору души в потустороннем мире Данте, причем они обретают эту полноту как актуальную реальность, что соответствует и аллегорически-фигуральному воззрению, и аристотелевски-томистскому понятию формы. Отношение, в котором мертвецы Данте находятся к своему земному прошлому, отношение исполненной аллегорической фигуры, легче всего показать в тех случаях, где исполняются не только характер и сущность, но и значение, распознаваемое уже в земной фигуре, — таков Катон Утический, который у подножия горы Чистилища, будучи стражем вечной свободы избранных, исполняет, то есть приводит к совершенному осуществлению, свою земную и на Земле только фигуральную роль защитника земной политической свободы («Чистилище», 1, 71 слл.; *libertà va cercando*, — «искал свободы»; см. “*Archiv. Roman.*”, XXII, 478—481); здесь, в этом случае, фигуральное толкование разрешает загадку, связанную с появлением Катона в таком месте, где удивительно встретить язычника, но такое отношение можно устанавливать весьма редко; однако на основе примеров, где оно может быть установлено, можно в принципе понять, как представлял Данте индивида — здесь и там, в этом и в загробном, запредельном мире. У характера и функции человека есть определенное место в божественной идее мирового строя — как она фигурально провозвещается на земле и исполняется в потустороннем мире.

И сущность аллегии (фигуры), и сущность исполнения, как мы сказали, одинаково заключены в реально-исторических явлениях и событиях; сущность исполнения — в еще большей степени, значительно интенсивнее, ибо, в сравнении с фигурой, исполнение — «более совершенная форма» (*forma perfectior*).

Этим можно объяснить поразительную реалистичность дантовского загробного мира. Когда мы говорим — «этим можно объяснить», то мы, конечно, не забываем о поэтическом гении, способном производить на свет такие образы; говоря словами старых комментаторов, которые, вслед за Боэцием, различали побудительную, материальную, формальную и финальную причины поэтического творения, «побудительная причина в этом творении есть Данте Алигьери из Флоренции, знаменитый богослов, философ и поэт» — *causa efficiens in hoc opere, velut in domo facienda aedificator, est Dantes Allegherii de Florentia, gloriosus theologus, philosophus et poeta* (Пьетро Алигьери, сходно с этим также уже Якопо делла Лана). Однако тот особый вид, в котором складывался реалистический гений Данте, мы объясняем фигурально-аллегорическим воззрением на мир; это воззрение помогает понять, что запредельный мир вечен и тем не менее он — явление, что запредельный мир неизменно-всеременен и все же преисполнен истории. Это воззрение позволяет нам понять, что этот реализм потустороннего отличается от чисто земного реализма. В загробном мире человек не связан по рукам и ногам каким-либо земным действием или конфликтом, как во всяком чисто земном воспроизведении человеческих событий; он связан там, скорее, вечностью ситуации, в которой он находится, то есть суммой и результатом всех своих поступков, — она же открывает ему и то, что было решающим и главным в его жизни и существе; этим воспоминание направляется на безрадостный и бесплодный для обитателей Ада, но каждый раз верный путь, обнажающий то решающее и главное, что было в их жизни. Находясь в таком положении, души мертвецов заговаривают с живым Данте; здесь нет уже напряженного ожидания еще не открытого будущего, — будущего, которое существенно для любой земной ситуации и для ее художественного воспроизведения, в особенности для драматического, серьезного, проблемного; один лишь Данте во всей «Божественной комедии» может чувствовать эту напряженность. Множество доигранных до конца драм складываются в одну-единственную большую драму, в которой речь идет о Данте самом и о человечестве; каждая из драм — лишь пример обретения вечного блаженства или его утраты, лишь образец (*exemplum*). Но страсти, муки и радости остались, они находят выражение в позе, жестах, словах умерших; перед Данте все драмы разыгрываются еще раз, заново небывало сжато, иной раз в нескольких стихах, как история Пии де Толомеи («Чистилище», 5, 130), и в них разворачивается, на внешний взгляд клочковато и рассыпано, и все же везде в пределах единого замысла, история флорентийская, итальянская и всемирная. Нет уже напряженности ожидания, нет развития, этих примет земного совершенства, и, однако, волны истории докатываются до загробного мира — воспоминание о земном прошлом, интерес к земной действительности настоящего, забота о будущем земного мира; повсюду это фигурально-аллегорически

сохраненное в безвременности вечности временное протекание земного. Всякий мертвец воспринимает свое положение в потустороннем мире как продолжающийся еще, как еще разыгрываемый всчасо последний акт его земной драмы.

Данте говорит Вергилию в первой песне поэмы: тебе одному обязан я прекрасным слогом, которым я прославился. Это верно; и вернее, если сказать это о «Божественной комедии», а не о ранних произведениях и канцонах. В целом мотив странствия по нижнему миру, отдельные мотивы, много языковых конструкций заимствовал Данте у Вергилия; и даже изменение его взглядов на стиль, происшедшее в период после написания трактата “De vulgari eloquentia”, могло совершиться лишь на основе античных образцов, и особенно Вергилия: это изменение повело его от лирико-философской темы к большому эпосу и тем самым к широкому изображению человеческих дел, человеческой истории. У Данте, первого из всех, кого мы знаем, был непосредственный подход к Вергилию-поэту; на Вергилии воспитано его чувство стиля, его представление о возвышенном — и в большей степени, чем на средневековой теории; благодаря Вергилию он сумел разорвать слишком еще узкие рамки провансальской и современной итальянской поэзии «высокого слова» (*suprema constructio*). Но когда он приступил к своему высокому творению, — оно стояло под знаком Вергилия, — другая, более современная, более живая традиция всецело овладела им, его высокая поэма стала соединением, смешением стилей и фигуральной аллегорией, причем смешение стилей основывалось на фигуральном воззрении на мир; поэма сделалась «комедией» и, сделавшись таковой, стала поэмой христианской — также и по стилистической конструкции. После всего сказанного в ходе нашего истолкования не требуется заново объяснять, что возвышенная фигуральная конструкция, постигающая целокупное земное совершение, пользуясь смешением стилей и без эстетических ограничений в выборе предметов и форм выражения, — что эта возвышенная конструкция является христианской по своему духу и христианской по своим истокам; не требуется заново объяснять и почему это так. Таково единство всей поэмы, единство, приводящее во взаимосвязь огромное число сюжетов и действий; «священная поэма, отмеченная небом и землею» — *il poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra*. Но Данте же был первым, кто чувствовал и осуществил своеобразную весомость, торжественность (*gravitas*) античного высокого стиля и даже еще усилил ее. Данте может говорить все, что хочет: будь сказанное им сколь угодно низким, гротескным, отвратительным или издевательским — все остается в высоком стиле; реализм «Божественной комедии» в отличие от реализма христианского театра никогда бы не мог впасть в фарсовость и служить простонародным развлечением. Эта высота тона немислима в более раннем средневековом эпосе; школой для «Комедии» были античные образцы (прекрасный пример — формула заклинания,

начинающаяся с “se”, то есть с классического “sic”, «так», о чем писал Г. Бонфанте в “Publications of the Mod. Lang. Assoc., LVII, 930). Поэзия на народных языках до Данте, на что так часто указывали в последнее время, несмотря на влияния школьной риторики, весьма наивна по стилю. Данте, который берет свой материал из живого народного языка, порою из самого низменного, уже утратил наивность; все до единого обороты речи включаются в весомую торжественность тона, и, воспевая божественный миропорядок, Данте на службу этой задаче ставит такие периоды, такие орудия синтаксической связи, которые способны управлять гигантскими массами мыслей и скоплениями событий; со времен античности в поэзии не было ничего подобного (ср. «Ад», 2, 13—36, — один пример из многих). Так остался ли стиль Данте «сдержанным и смиренным» (*sempo temperatus et humilis*), как говорит он сам, и таким, каким должен быть христианский стиль в сфере возвышенного? Вероятно, можно было бы ответить утвердительно на этот вопрос; ведь и отцы церкви не презирали сознательной искусности речи, не презирали ее и Августин; главное — какому делу, какому умунастроению служат средства искусства.

В выбранном нами отрывке две осужденные на адские муки души изображаются в высоком стиле — их земная сущность сохранилась в загробном мире во всей ее реальности. Фарината более величествен и горд, чем когда-либо, и Кавальканте любит свет небес, любит своего сына Гвидо не меньше, а в отчаянии своем еще больше, чем на земле. Так того хотел бог, и так это вписывается в фигуральный реализм христианской традиции. Но никогда еще этот реализм не проводился столь последовательно; никогда, даже в античные времена, не затрачивалось столько искусства, столько выразительной силы на то, чтобы придать такую почти болезненно-проникновенную наглядность земному человеческому образу. Если по христианским представлениям человек неразрушим в своей целокупности, то именно это представление и обеспечило возможность дантовского реализма; но именно дантовское выражение этой идеи, воплощенной с такой мощью и с такой реальной наглядностью, пробивало путь тенденции к автономии человеческого существования; посреди загробного мира Данте создал реальность человеческих образов и страстей, мир, в своей актуальности, в своей действительности выступающий из пределов сдерживающей его оправы и обретающий свою самостоятельность; аллегорический прообраз берет верх над исполнением, или, еще точнее, исполнение служит тому, чтобы еще действеннее, актуальнее вырисовывалась фигура, прообраз. Можно восхищаться Фаринатой и проливать слезы вместе с Кавальканте; нас волнует не то, что бог осудил их, а то, что один из них не сломлен, а другой столь душераздирающе оплакивает своего сына и свет небесный; весь ужас их положения в Аду — как бы лишь средство усилить воздействие этих чисто земных движений души. Однако, если видеть здесь лишь одно,



что, как утверждали не раз, Данте восхищается одними обитателями Ада и сочувствует другим,— это значит слишком узко понимать самую проблему. То существенное, что мы имеем сейчас в виду, не ограничено Адом, а кроме того, не ограничено симпатией или восхищением Данте; повсюду у Данте есть примеры того, как действие земного образа и земной судьбы превышает действительность вечного пребывания или подчиняет ее себе. Конечно, благородные мученики Ада — Франческа да Римини, Фарината, Брунетто Латини или Пьер делла Винья — хорошие примеры, подтверждающие мою мысль; но если брать в пример только их, это приведет к смещению акцентов: для спасительного учения, которое ставит в зависимость от благодати и раскаяния вечную судьбу человека, такие образы в Аду совершенно неизбежны, как и добродетельные язычники в лимбе. Однако если спросить, почему Данте первым так сильно почувствовал трагизм этих образов, выразив его с такой покоряющей силой, то круг анализа сразу же расширяется: Данте столь же мощно рисует все земное, что попадает в поле его зрения. В Кавальканте нет величия, а с такими людьми, как обжора Чьякко или Филиппо Ардженти, лицо которого перекошено в ярости, Данте обходится то ли с презрительным состраданием, то ли с омерзением; но это не мешает тому, чтобы и в этих случаях образ земных страстей в их потусторонней, но совершенно индивидуальной исполненности воздействовал значительно сильнее, чем картина коллективной кары — лишь подчиненная действию тех образов. Справедливо сказать это даже и об избранниках Чистилища и Райа. Так много человеческих образов раскрывают тут перед нами целый мир земной и исторической жизни, земных дел, стремлений, чувств и страстей; даже сама земная сцена не могла бы представить их в таком многообразии и полноте — это Каселла, поющий канцону, и его слушатели («Чистилище», 2), Бонконте, рассказывающий о своей смерти и о судьбе, постигшей его тело («Чистилище», 5), Стаций, склоняющийся перед своим учителем Вергилием («Чистилище», 21), юный король венгров Карл Мартелл Анжуйский, с таким изяществом изъясляющий свою привязанность к Данте («Рай», 8), гордый, весь пропитанный флорентийской историей предок Данте Каччагвида («Рай», 15—17) и даже сам апостол Петр («Рай», 27) и многие, многие другие. Конечно, все они твердо включены в божественный миропорядок, и, конечно, великий христианский поэт вправе сохранить земное и человеческое в загробном мире, сохранить аллегорический прообраз внутри самого запредельного исполнения, по возможности приводя к завершению все земное. Но великое искусство Данте идет так далеко, что действие целого переносится в плоскость земного и в самом исполнении слушателя завораживает фигура, прообраз; загробный мир становится театром, на котором выступает человек со своими страстями и чувствами. Достаточно вспомнить прежнее фигуральное искусство, мистерии, церковную пластику, которые не осмеливались

выходить за пределы непосредственно данного в библейском рассказе, а если и делали это, то крайне робко; они начинали подражать реальности и индивиду, но лишь для того, чтобы вдохнуть жизнь в библейскую ситуацию. А теперь поставим рядом с ним Данте, у которого внутри, за фигуральной оправой, оживает весь исторический мир, а в нем в принципе всякий человек — каждый, кто оказывается в пределах досягаемости. Конечно, иудейско-христианское истолкование истории вообще претендует на универсальную значимость; однако тут многообразия и полнота жизни, включенной в картину толкования, таковы, что жизненные явления и независимо от всякого толкования завоевывают душу слушателя. Кто слышит вскрик Кавальканте: “Non fiere li occhi suoi il dolce lume?” («Отрадный свет его очам не светел?») — или кто читает прекрасный, кроткий, столь чарующе женственный стих, который произносит Пиа де Толомеи, прежде чем попросить Данте помянуть ее на земле (“e riposato de la lunga via” — «Когда ты возвратишься в мир земной...», «Чистилище», 5,131), — тот взволнован в душе своей судьбами людей, а не только тем божественным миропорядком, в котором люди эти обрели свое исполнение; вечное их положение в божественном миропорядке осознается как такая неизменная и неотменимая сцена, вечность которой лишь усиливает воздействие их человеческого существа, сохраненного во всей его энергии. И так слагается непосредственное, на опыте, постижение жизни, которое в своем воздействии преодолевает все иное, слагается широкое и многообразное, а в то же время проникающее вглубь, доходящее до самых истоков чувства уразумение человека, когда проявляются все движения его души и страстей, заставляющие, отбросив все внутренние препятствия, безраздельно сочувствовать им и даже восхищаться их многообразием и величием. И благодаря этому непосредственному участию в делах человеческих, этому восхищенному к ним вниманию, неразрушимая вечность целокупного человека, исторического и индивидуального в своем существовании, обращается против того самого божественного миропорядка, на котором основана сама идея неразрушимости; вечность человека подчиняет себе миропорядок и затмевает его; образом человеческим застилается образ божий. Творение Данте воплотило христиански-фигуральную сущность человека и разрушило ее в самом осуществлении; мощная рама распалась, не выдержав веса тех образов, которые заключала в своих пределах. Те грубые смещения, к которым приводит фарсовый реализм мистерий, далеко не столь опасны для фигурально-христианского постижения исторического мира, как высокий стиль поэта, у которого люди видят себя и узнают себя; исполняясь так, как у Данте, аллегорический прообраз, фигура, обретает самостоятельность — и в Аду есть великие души, и в Чистилище души могут позабыть на мгновение о своем пути к очищению, увлекшись сладостной поэмой, творением человеческого ума. И благодаря тем особым условиям, в кото-

рых исполняется в загробном мире земная сущность человека, человеческий облик в «Божественной комедии» прокладывает себе путь с еще большей силой, конкретностью и своеобразием, чем, например, в античной поэзии. Ибо исполнение, завершение человеческой сущности, обнимающее — объективно и в воспоминании — всю прошлую жизнь человека, невозможно без индивидуального развития человека, без его истории, без его личного, каждый раз нового становления, — результат становления уже готов, перед нами, но этапы развития во многих случаях излагаются обстоятельно и пространно; никогда эта история становления от нас не утаивается; и гораздо точнее, чем то было возможно для античной поэзии, мы в вечном, вневременном бытии постигаем внутриисторическое становление.

## IX

### Брат Альберт

В известной новелле «Декамерона» (вторая четвертого дня) Боккаччо рассказывает о человеке из Имолы, который своим дурным поведением и обманами создал себе такую славу в родном городе, что предпочел покинуть его. Он отправился в Венецию, стал там монахом-францисканцем и потом даже иеромонахом, назвался братом Альбертом и путем показного покаяния, набожного поведения и проповедей сумел представить себя в таком свете, что все считали его человеком, угодным богу и достойным всяческого доверия. В один прекрасный день он рассказывает прихожанке, женщине очень пустой и глупой, жене купца, как раз бывшего в отъезде, что архангел Гавриил за невиданную ее красоту полюбил ее и собирается навестить ночью; под видом архангела монах посещает ее и забавляется с нею. Так продолжалось некоторое время, но наконец все кончается для него скверно, а именно вот как:

Pure avvenne un giorno che, essendo madonna Lisetta con una sua comare, et insieme di belezze quistionando, per porre la sua innanzi ad ogni altra, si come colei che poco sale aveva in zucca, disse: Se voi sapeste a cui la mia bellezza piace, in verità voi tacereste dell'altre. La comare vaga d'udire, si come colei che ben la conoscea, disse: Madonna, voi potreste dir vero, ma tuttavia non sappiendo chi questo si sia, altri non si rivolgerebbe così di leggiero. Allora la donna, che piccola levatura avea, disse: Comare, egli non si vuol dire, ma l'intendimento mio è l'agnolo Gabriello, il quale più che sè m'ama, si come la più bella donna, per quello che egli mi dica, che sia nel mondo o in maremma. La comare allora ebbe voglia di ridere, ma pur si tenne per farla più avanti parlare, e disse: In tè di Dio, madonna, se l'agnolo Gabriello è vostro intendimento, e dicevi questo, egli dee ben esser così; ma io non credeva che gli agnoli facesson queste cose. Disse la donna: Comare, voi siete errata; per la piaghe di Dio egli il fa meglio che mio marido; e dicemi che egli si fa anche colassù; ma perciocchè io gli paio più bella che niuna che ne sia in cielo, s'è egli

инnamорато di me, e viensene a star meco ben spesso: mo vedi vu? La comare partita da madonna Lisetta, le parve mille anni che ella fosse in parte ove ella potesse queste cose ridire; e ragunatasi ad una festa con una gran brigata di donne, loro ordinatamente raccontò la novella. Queste donne il dissero a' mariti et ad altre donne; e quelle a quell'altre, e così in meno di due di ne fu tutta ripiena Vinegia. Ma tra gli altri, a' quali questa cosa venne agli orecchi, furono i cognati di lei, li quali, senza alcuna cosa dirle, si posero in cuore di trovare questo agnolo, e di sapere se egli sapesse volare; e più notti stettero in posta. Avvenne che di questo fatto alcuna novelluzza ne venne a frate Alberto agli orecchi, il quale, per riprender la donna, una notte andatovi, appena spogliato s'era, che i cognati di lei, che veduto l'avean venire, furono all'uscio della sua camera per aprirlo. Il che frate Alberto sentendo, e avisato ciò che era, levatosi, non avendo altro rifugio, aperse una finestra, la qual sopra il maggior canal rispondea, e quindi si gittò nell'aqua. Il fondo v'era grande, et egli sapeva ben notare, si che male alcun non si fece: e notato dall'altra parte del canale, in una casa, che aperta v'era, prestamente se n'entrò, pregando un buono uomo, che dentro v'era, che per l'amor di Dio gli scampasse la vita, sue favole dicendo, perchè quivi a quella ora et ignudo fosse. Il buono uomo mosso a pietà, convenendogli andare a far sue bisogne, nel suo letto il mise, e dissegli che quivi infino alla sua tornata si stesse; e dentro serratolo, andò a fare i fatti suoi. I cognati della donna entrati nella camera trovarono che l'agnolo Gabriello, quivi avendo lasciate l'ali, se n'era volato: di che quasi scornati, grandissima villania dissero alla donna, e lei ultimamente sconsolata lasciarono stare, et a casa lor tornarsi con gli arnesi dell'agnolo.

«Случилось, однако ж, Лизетте как-то заспорить со своей соседкой о красоте, и, чтобы доказать, что краше ее на всем свете нет, она сдуру сболтнула: «Если б вы знали, кому я нравлюсь, вы бы меня с другими не сравнивали».

Соседка отлично знала, с кем имеет дело, а потому, снедаемая любопытством, сказала ей так: «Может статься, вы и правду говорите, но, если не знать, кто же он таков, трудно перемнить мнение».

Лизетту ничего не стоило поддеть на удочку, а потому она тут же все ей и выболтала: «Об этом неудобно говорить, соседка, но мой поклонник — архангел Гавриил, и любит он меня больше, чем самого себя, как самую красивую, по его словам, женщину во всем мире и даже во всем нашем околотке».

Соседка чуть-чуть не прыснула, но, чтобы не прервать разговор, сдержалась. «Если сам архангел Гавриил признался вам в любви, сударыня, так оно, наверно, и есть,— сказала она,— но, клянусь богом, я и в мыслях-то никогда не держала, чтобы ангелы занимались такими делами».

«Вы ошибаетесь, соседка,— возразила Лизетта.— Вот как бог свят, он действует лучше моего мужа. Он мне сказал, что и на

небе этим занимается, а в меня влюбился потому, что я для него милее всех, и он часто ко мне приходит. Ну? Что вы на это скажете?»

Соседка не чаяла, как дождаться той минуты, когда все это можно будет раззвонить. Попав на праздник в большое женское общество, она пересказала эту историю во всех подробностях. Женщины рассказали ее своим мужьям и другим женщинам, а те — своим приятельницам; словом, через два дня об этом уже говорила вся Венеция. В числе тех, до кого это дошло, были Лизеттины деверья, и они, ни слова ей не сказав, порешили подстеречь этого самого ангела и посмотреть, умеет ли он летать. Несколько ночей кряду они его караулили.

Слух о том достигнул ушей брата Альберта, и как-то раз ночью он отправился к своей даме пожурить ее за болтливость, но стоило ему раздеться, и деверья, видевшие, как он к ней входил, в ту же минуту оказались у дверей в ее комнату. Услышав шорох и догадавшись, что это означает, брат Альберт вскочил, заметался в поисках выхода, растворил окно, выходящее на Большой канал, и прыгнул прямо в воду. Здесь было глубоко, но плавать он умел, так что все обошлось для него благополучно. Переплыв на тот берег, он вбежал в незапертый дом и взмолился к одному доброму человеку, которого он там увидел, чтобы тот спас его ради Христа, причем наврал ему с три короба касательно того, как он в столь поздний час, к тому же совершенно голый, здесь очутился. Добрый человек пожалел его, уложил в свою постель — сам он должен был отлучиться по своим надобностям, — сказал, чтобы тот подождал его, запер прищельца и пошел по своим делам.

А деверья, войдя к Лизетте в комнату, обнаружили, что архангел Гавриил крылья оставил, а сам улетел. Обозлившись на то, что их одурачили, они на чем свет стоит обругали Лизетту, довели ее до слез и, захватив с собой все ангельские доспехи, пошли домой».

Это приключение, как сказано, кончилось скверно для брата Альберта; приютивший его человек узнает на Риальто обо всем, что произошло ночью в доме донны Лизетты, и догадывается, кого пригрел у себя; он вымогает у брата Альберта большую сумму денег, а потом все-таки выдает его, причем таким образом, что брат Альберт делается всеобщим посмешищем и уж не может ни морально, ни физически оправиться от последствий уличной сцены. Чуть ли не начинаешь сочувствовать ему, особенно если вспомнить, как одобрительно и весело рассказывает Боккаччо об эротических плутнях других духовных лиц, которые ничуть не лучше этого монаха, — такова, например, история о монахе Дон Феличе, который уговаривает мужа своей любовницы предаться весьма странному покаянию, из-за чего ночью его никогда не бывает дома (III, 4), или история аббата, который отправляет мужа своей любовницы на время в «чистилице», да еще и там заставляет его нести покаяние (III, 8).

Перепечатанный у нас отрывок новеллы предшествует развязке; он включает в себя разговор Лизетты с соседкой и рассказ о том, какие последствия возымел этот разговор: странный слух разносится по городу, родственники, которые тоже об этом услышали, решают изловить «ангела», но брату Альберту удастся улизнуть от преследователей. Разговор двух женщин — это психологически и стилистически прекрасно переданная, живая сценка из повседневной жизни. И кума-соседка, которая с лицемерной предупредительностью подавляет в себе смех и выражает некоторые сомнения, чтобы еще больше раззадорить Лизетту, и сама Лизетта, которую хвастовство заносит еще дальше, чем природная глупость, — обе они выглядят очень натурально и жизненно. И однако, стилистические средства, которыми пользуется Боккаччо, далеко не только народные; проза его, сформировавшаяся на античных образцах и на предписаниях средневековой риторики, сверкает всеми красками: тут и сведение множества отдельных фактов в один период, и разнообразие порядка слов, и пересечение разных синтаксических групп с целью подчеркнуть и выделить главное; темп рассказа то замедляется, то убыстряется, на слушателя воздействуют ритм и мелодия речи. Уже самая первая фраза отрывка — это развернутый период; Боккаччо замечательно продумал, как расположить оба герундия *essendo* и *quistionando* — один в начале, другой в конце, а между ними вольный простор; так же превосходно рассчитано и синтаксическое выделение слова *la sua* в конце первой из двух совершенно одинаково построенных ритмических клаузул, из которых вторая кончается на *ogni altra*. А когда дело доходит до речей, то тут уж добрая Лизетта прямо-таки начинает петь, упоенная сама собою: *se voi sapeste a cui la mia bellezza piace...* Еще искуснее построена ее вторая речь со множеством коротких частей, почти равных по количеству слогов, — здесь господствует так называемый *cursus velox*: вот самый прекрасный пример — *ma l'intendiménto mio /à l'ágnolo Gabriélllo* — и вот его эхо в ответе кумы: *se l'ágnolo Gabriélllo / è vóstro intendiménto*. В этой второй речи впервые попадают вульгаризмы: *intendiménto* — слово скорее с социальным, чем местным колоритом, едва ли относится в этом значении (нечто вроде *desiderium*, в “*Libro de buen amor*” — *entendedera* — «сокровище») к лексике высокого слога, точно так же, как и оборот *nel mondo o in magemma* (во всем мире и даже во всем нашем околотке) — вновь превосходная клаузула. Чем больше распаляется Лизетта, тем больше в речи ее простонародных и даже диалектных форм: венецианское *magido* в том восхитительном предложении, где достохвальные эротические способности архангела Гавриила клятвенно подкрепляются формулой *per la piaghe di Dio*. («Вот как бог свят» — буквально: «клянись ранами господними»); и опять же венецианский заключительный эффект — *mo vedi vu*, — слова эти своей тупой заносчивостью производят тем более комичное впечатление, что Лизетта только что опять рас-

певала сладчайшим голоском: ...*ma perciochè io gli paio più bella che niuna che ne sia un cielo, s'è egli innamorato di me...* В двух следующих периодах рассказано о том, как по городу ползут слухи; здесь два этапа — первый от *la comare* до *brigata di donne*, второй от *queste donne* до *Vinogia*, или, если угодно, первый от *partita* до *raccontò*, второй от *dissero* до *fu tutta ripiena*, — оба со своей внутренней динамикой; на первом этапе динамику создает нетерпение кумы, которой хочется поскорей разболтать всю историю, и это нетерпение, порыв и удовлетворение прекрасно выявлены соответствующей динамикой глаголов (*partita... le parve mille anni che ella fosse... dove potesse... e ragunatasi... ordinatamente raccontò*); второй период динамичен, поскольку в нем, средствами грамматического сочинения, выражено постепенное расширение круга — слух расходится волнами. С этого момента рассказ становится более быстрым и драматичным. Уже следующее предложение охватывает действие от момента, когда слух доходит до родственников, до ночного подкарауливания архангела, причем есть еще место и для фактических и психологических подробностей; но и это предложение кажется еще мало насыщенным и спокойным, если сравнить его с двумя следующими, в которых умещается вся ночная сцена в доме Лизетты, и брат Альберт успевает смело выпрыгнуть из окна, — все изложено в двух периодах, но они составляют одну динамическую линию. Такого единства Боккаччо достигает посредством наслаиваемых один на другой сложноподчиненных оборотов (гипотаксис), причем главную роль берут на себя причастные конструкции, которыми Боккаччо вообще очень любит пользоваться. Первое из предложений, со сказуемым *aveppe* и относящимся сюда придаточным подлежащего *che... veppe...*, начинается еще довольно спокойно, но в примыкающем к нему придаточном предложении *il quale*, то есть уже придаточном во второй степени, разражается катастрофа: ...*andatovi, appena spogliato s'era, che i cognati... furono all'uscio* («отправился... стоило ему раздеться... и деверья... оказались у дверей...»). И тогда начинается ураган мчащихся одна за другой глагольных форм: *sentendo, e avvisato, levatosi, non avendo, aperse, e si gittò*. Уже из-за краткости сталкивающихся одна с другой частей предложения все это производит впечатление очень быстрого движения, внезапно оборванного драматическим падением; именно поэтому все в целом, несмотря на античное и ученое происхождение используемых форм, отнюдь не производит впечатления книжного языка, а сохраняет интонацию устного рассказа, тем более что положение глаголов, а вместе с тем длина и темп заключенных между ними более спокойных отрезков постоянно меняются, очень искусно и как бы произвольно: *sentendo* и *avvisato* тесно смыкаются, тоже *levatosi* и *non avendo*, за ними следует *aperse*, но только после определительного придаточного предложения к слову «окно» наступает черед завершающего глагола *si gittò*. Мне, между прочим, не очень понятно,



почему у Боккаччо брат Альберт заранее узнает о разнесшемся слухе; такой ловкач едва ли бы стал подвергать себя риску, ради того только, чтобы выговорить Лизетте, если уж он прослышал об опасности; куда естественнее, если бы он и в мыслях своих не имел ничего такого; ведь его поспешное и дерзкое бегство не нуждается в особой мотивировке подозрениями, возникшими раньше. Или, может быть, у Боккаччо была еще и другая причина упомянуть об этом? Я такой причины не вижу.

Пока брат Альберт переплывает канал, рассказ на мгновение становится более спокойным, медленным, менее напряженным; сказуемые стоят в описательном имперфекте, связь сочинительная; но едва монах успел выбраться на противоположный берег, как торопливая возня глагольных форм начинается снова, особенно когда он входит в чужой дом: *prestamente se n'entrò, pregando... che per l'amor di Dio gli scampasse la vita, sue favole dicendo, perchè... fosse* — «вбежал... взмолился... чтобы тот спас его ради Христа... наврал ему... как он... очутился». И расположенные между глаголами отрезки тоже кратки и поспешны; очень сжат и тороплив оборот *quivi a quella ora e ignudo* — «как он в столь поздний час... совершенно голый». Затем движение идет на спад; последующие фразы еще переполнены фактическими сведениями и вместе с тем причастными конструкциями, но все же синтаксис определяется здесь ровными, мерно идущими вперед главными предложениями, связанными союзом «и»: *mise, et dissegli, e andò*; еще довольно драматично: *entrati... trovarono che... se n'era volato* — «войдя... обнаружили, что... улетел», с постепенной разрядкой в сложносочиненном предложении: *dissero, e ultimamente lasciarono stare, e tornarisi*.

В рассказах более ранних нет и следа подобного мастерства. Возьмем один пример наугад — из старофранцузских фавль, которые в большинстве своем возникли веком раньше. Я выбрал отрывок из «фавлеля» “*Du prestre qui ot mere a force*” (из берлинской рукописи с шифром Hamilton 257, по тексту G. Rohlf's, *Sechs altfranzösische Fablels*, Halle, 1925, S. 12). Это рассказ о священнике: он не пускает в дом свою злую, безобразную и жадную мать, а в то же время всячески балует любовницу, покупает для нее наряды и т. д. Ворчливая старуха жалуется на такое обращение, а он в ответ ей говорит:

“*Tesiez*”, dist il, “*vos*”  
                                   *estes sote;*  
 25 *De quoi me menez vos*  
                                   *dangier,*  
*Se du pein avez a mengier,*  
*De mon potage et de mes*  
                                   *pois;*  
*Encor est ce desor mon*  
                                   *pois,*

*Car vos m'avez dit*  
                                   *mainte honte”*  
 30 *La vieille dit: “Rien*  
                                   *ne vos monte*  
*Que ie vodre d'ore en avant*  
*Que vos me teigniez par*  
                                   *covent*  
*A grant honor com vostre*  
                                   *mere”.*

Li prestre a dit: "Par  
 seint pere,  
 35 James du mien ne mengera,  
 Or face au pis qu'ele  
 porra  
 Ou au mieus tant com il  
 li loist!"  
 "Si ferai, mes que bien  
 vos poist",  
 Fet cele, "car ie m'en  
 irai  
 40 A l'evesque et li  
 conterai  
 Vostre errement et  
 vostre vie,  
 Com vostre meschine  
 est servie.  
 A mengier a ases et  
 robes,  
 Et moi volez pestre  
 de lobes;  
 45 De vostre avoir n'ai  
 bien ne part".  
 A cest mot la vieille  
 s'en part  
 Tote dolente et tot irée.  
 Droit a l'evesque en est  
 allée.  
 A li s'en vient et si se  
 clame  
 50 De son fiuz qui noient  
 ne l'aime,  
 Ne plus que il feroit un  
 chien,  
 Ne li veut il fere nul  
 bien.  
 "De tot en tot tient sa  
 meschine  
 Qu'il eime plus que sa  
 cosine;  
 55 Cele a des robes  
 a plenté"  
 Quant la vieille ot tot  
 conté

A l'evesque ce qui li pot,  
 Il li respont a un seul  
 mot,  
 A tant ne li vot plus  
 respondre,  
 60 Que il fera son filz  
 semondre,  
 Qu'il vieigne a court le  
 jour nommée.  
 La vieille l'en  
 a encliné,  
 Et l'evesque fist sa  
 semonse  
 Si s'en part sanz autre  
 response.  
 65 A son fil que il vieigne  
 a court;  
 Il le voudra tenir si  
 court,  
 S'il ne fet reson a sa  
 mere.  
 Je criem trop que il le  
 comperre.  
 Quant le termes et le jor  
 vint,  
 70 Que li evesques ses plet  
 tint,  
 Mout i ot clers et  
 autres genz,  
 Des proverres plus de  
 deus cens,  
 La vieille ne s'est pas  
 tué,  
 Droit a l'evesque en est  
 venue  
 75 Si li recontre sa  
 besoigne.  
 L'evesque dit qu'el ne  
 s'esloigne,  
 Car tantost com ses fiz  
 vendra,  
 Sache bien qu'il le  
 soupendra  
 Et toudra tot son  
 benefice..."

«Помолчите,— сказал он,— Вы просто спятили! На что Вы жалуетесь, у Вас есть хлеб. Вы едите мой суп и мои бобы; да и это я делаю без охоты, потому что Вы всячески поносите ме-

ня». Старуха говорит: «Все это без толку, я хочу, чтобы с этого часа Вы обещали поступать со мной учтиво, как с матерью». Священник сказал: «Святой отец, не буду давать ей больше еды, пусть делает самое дурное, что может, или самое хорошее, как ей угодно». «Так же буду поступать и я,— говорит старуха,— Вы еще пожалеете, я пойду к епископу и расскажу, как Вы грешите и о Вашей жизни, о том, как живет Ваша любовница, сколько у нее еды и нарядов, а меня Вы кормите только словами, и благами Вашими я никак не пользуюсь». Сказав, старуха ушла, сердитая, злая. И пошла прямо к епископу, подходит к нему и жалуется на сына, который плохо к ней относится, не лучше, чем к собаке, и не делает для нее ничего. «Ему милее всего любовница, она ему ближе сестры, у нее полно нарядов». Когда старуха рассказала епископу все, что хотела, он ответил ей очень коротко (он не хотел много говорить), что он вызывает сюда ее сына, чтобы он в положенный день предстал перед его судом. Старуха раскланялась и ушла, не получив другого ответа. А епископ велел ее сыну, чтобы тот явился к нему, уж он натянет ему поводья, если тот не даст удовлетворения своей матери; «боюсь, он дорого заплатит». Когда пришел срок и день, и епископ стал чинить суд, собралось много клириков и других людей и больше двухсот священников. Старуха не молчала, прямо подошла к епископу и высказала ему опять свою просьбу. Епископ говорит, чтобы она не уходила, ибо, как только придет ее сын, он отставит его от места и лишит прихода...»

Старуха неверно поняла слово *suspendra* (отставит); она решила, что епископ собирается повесить ее сына. Теперь она жалеет, что обвинила сына, и от страха называет своим сыном первого попавшегося священника, кто вошел в зал. На этого ничего не понимающего человека епископ напускается так, что не дает ему вымолвить ни слова; он велит ему сейчас же забрать с собой мать и впредь обращаться с ней подобающим образом; беда ему, если на него еще поступят жалобы! Озадаченный человек сажает старуху к себе на лошадь и на пути домой встречает настоящего сына старухи, рассказывает ему свое приключение, а старуха подает сыну знак, чтобы тот не выдавал себя. Наконец, пострадавший заявляет, что он готов заплатить сорок ливров тому, кто освободит его от обузы. «Хорошо,— говорит сын,— сказано — сделано, давайте деньги, а я забираю у вас старуху». На этом все и кончается.

И здесь отрывок начинается с реалистической сценки — с обыденной ссоры матери и сына, и здесь происходит тоже очень живое нарастание,— у Боккаччо кума своими предательски-любезными недоумевающими вопросами заставляет Лизетту выбалтывать все больше и больше, пока, наконец, тайна не выплывает наружу, а здесь старуха так донимает сына своим ворчанием, что тот, придя в ярость, грозит вообще перестать кормить ее, отчего старуха, тоже обезумев от ярости, бросается

прямо к епископу. Хотя диалект, на котором написан рассказ, и не легко определить (Рольфс считает вероятным Иль-де-Франс), но интонация народная, и стилизации тут гораздо меньше, чем у Боккаччо; во всем рассказе выдержан один тон — так говорит народ, а к нему относится и низшее духовенство; по стилю — это исключительно сочинительные связи, паратакис, с живыми вопросами и восклицаниями, с обилием просторечных выражений, все необычайно прямолинейно. И тон самого рассказчика ничем существенным не отличается от тона, в котором выдержаны речи его персонажей; и он рассказывает все с той же простой и живой конкретной интонацией, обрисовывает ситуацию, пользуясь самыми скромными средствами и обыденными словами. Единственный прием стилизации, который доступен ему, — это стихотворная форма, попарно рифмующиеся восьмисложники, в которые очень хорошо укладываются простые и короткие синтаксические конструкции, — нет и отдаленного намека на то ритмическое многообразие, с которым мы встречаемся в позднейших повествовательных размерах, у Ариосто или Лафонтена. Поэтому и композиция всего рассказа, который следует за разговором матери и сына, весьма безыскусна, хотя свежесть его и приятна; история продолжает идти своим чередом, спешит или спотыкается, но без всякой смены темпа, без завязок и без развязок, без сокращения второстепенных подробностей, — одно всегда одинаково приставляется к другому; чтобы подойти к кульминации, к этому глаголу *souprende*, приходится повторить сцену между старухой и епископом, и вообще епископу приходится трижды высказываться по этому поводу. Нет сомнения в том, что благодаря всему этому и множеству деталей и вставных стихов, нужных, чтобы справиться с трудностями рифмовки, рассказ приобретает приятную неторопливость, широту; но композиция — сырая, и характер ее — чисто народный, в том смысле, что сам рассказчик принадлежит к народу, о котором он рассказывает, и, естественно, к тем людям, для которых он рассказывает; собственный его кругозор, социальный и моральный, ничуть не шире, чем у его персонажей и слушателей, которых ему хочется посмешить; рассказ, рассказчик, слушатель — все они принадлежат к одному и тому же миру, миру мелкого люда, некультурного, эстетически и нравственно нетребовательного. С этим же связана живая и наглядная, но сравнительно грубая и лишенная оттенков характеристика персонажей и самого их образа действий — все это типы из народа, такие, какими знал их тогда всякий, — деревенщина священник, склонный ко всяким мирским наслаждениям, ворчливая старуха; другие лица вообще не наделены особыми свойствами, их поведение вытекает из самой ситуации.

У Боккаччо же рассказана еще и предыстория брата Альберта, и она объясняет все характерные его черты, злобную и ловкую его хитрость; тупость Лизетты и ее глупое бахвальство —

она хвалится своими женскими прелестями — тоже сочетание единственное в своем роде. Таковы и второстепенные персонажи: у соседки-кумы и у того «доброго человека» (*buono uomo*), у которого находит приют брат Альберт, есть своя жизнь и своя суть, их можно отличить от других, хотя все подается тут беглым намеком; даже и о родственниках Лизетты, о характере и настроении этих «деверьев» тоже сообщается нечто остро характерное в форме мрачноватой шутки: *si posero in cuore di trovare questo agnolo e di sapere se egli sapesse volare* — «порешили подстеречь этого самого ангела и посмотреть, умеет ли он летать»; эти последние слова близки к той форме, которую теперь называют «внутренней речью» (*erlebte Rede*). Прибавим сюда, что и сцена, на которой разворачивается действие, обрисована гораздо точнее, чем в «фаблеле»; действие «фаблея» может происходить в любой французской деревушке, а диалект, на котором он написан, даже если бы можно было определить его точнее, все равно оставался бы случайным и малозначащим фактором; у рассказчика Боккаччо отчетливо выраженная венецианская окраска. Тут можно вспомнить, что связь французского «фаблея» с крестьянской и мещанской средой — самая общая, поскольку местные различия, если вообще их можно подметить, объясняются случайностью — рассказ мог возникнуть в этой местности, а мог — в другой; Боккаччо же, помимо сценической площадки, на которой разворачивается действие его новеллы, помимо Венеции, выбирал еще и самые разные сценические площадки для других своих комических рассказов, — местом действия мог быть Неаполь, как в новелле об Андруччо из Перуджи (II, 5), Палермо, как в новелле о Салабаэтто (VIII, 10), Флоренция и ее окрестности — в некоторых новеллах; сказанное о местности можно повторить и о социальной среде; все слои общества Боккаччо видит и передает самым конкретным образом — все занятия, профессии и сословия своего времени. Огромная дистанция между искусством «фаблея» и искусством Боккаччо сказывается не только в стиле, и персонажи, и место действия, и социальная среда — все обрисовано несравненно более индивидуально, с большой внутренней насыщенностью; сознательный художественный разум человека по своей воле и желанию строит рассказ, — писатель смотрит на свои предметы сверху вниз, и погружается в события своего рассказа лишь постольку, поскольку это угодно ему самому.

Что касается итальянских рассказов до Боккаччо, то у них, скорее, характер моральных и остроумных анекдотов: для того чтобы представить во всем своеобразии действующих лиц или сцену действия, они располагают слишком ограниченными языковыми ресурсами, кругозор их весьма узок. Нередко им присуще некое необычное изящество выражения, но по силе впечатления, которое производит описание конкретно-чувственной действительности, они значительно уступают «фаблеям». Вот пример:

Uno s'andò a confessare al prete suo, ed intra l'altre cose disse: Io ho una mia cognata, e'l mio fratello è lontano; e quando io ritorno a casa, per grande domestichezza, ella mi si pone a sedere in grembo. Come debbo fare? Rispose il prete: A me il facesse ella, ch'io la ne pagherei bene! ("Novellino", ed. Letterio di Francia, Torino, 1930. Novella 87, p. 146).

«Один пошел исповедаться к священнику и сказал между прочим: «У меня есть невестка, а брат в отъезде; и когда я прихожу домой, она льнет ко мне и садится ко мне на колени. Что мне делать?» Священник ответил: «Села бы она ко мне, я бы ей показал, что из этого бывает!»

Весь смысл короткого рассказа — в комической двусмысленности совета священника; все остальное только подготавливает ответ, и все рассказано прямолинейно; без всяких чувственных деталей, с жидковатым синтаксисом (паратаксис). Многие рассказы «Новеллино» — такие же анекдоты, их содержание — остроумный ответ; поэтому у сборника есть и такой заголовок: "Libro di Novelle e di bel parlar gentile" — «Книга новелл и изысканных речей». Есть тут и рассказы длинные, но, как правило, не комические, а морально-дидактические; однако стиль всегда одинаков — тот же явный паратаксис, нанизывающий события и эпизоды на одну нить словно бусы, без чувственной широты и без передачи жизненной атмосферы. Неоспоримое художественное чутье проявляется в «Новеллино» обычно в заботе о краткости и четкости в сообщении основных фактов: в этом отношении «Новеллино» идет по следам средневековых сборников моральных примеров (exempla) на латинском языке, хотя и превосходит их аккуратностью, изяществом и свежестью выражения; никакой заботы о конкретно-чувственной наглядности в «Новеллино» нельзя заметить; однако ясно, что подобная ограниченность этих и других современных им рассказов обусловлена языковой и духовной ситуацией времени. Итальянский народный язык (volgare) был еще слишком беден и неповоротлив, горизонт взглядов и суждений — слишком тесен и скован, так что невозможно было вольно и гибко распоряжаться фактами рассказа и добиваться чувственной наглядности разнообразных жизненных феноменов; вся сила конкретно-чувственного выражения уходила на кульминационный пункт, на *pointe*, изюминку рассказа, в нашем примере — это ответ священника. Если допустимо делать выводы на основании одного наблюдения, то по латинской хронике Фра Салимбене де Адам, францисканского монаха и чрезвычайно даровитого писателя, можно заключить, что латинский язык, тем более язык, насквозь пропитанный вульгаризмами, как у Салимбене, заключал в своих недрах гораздо большую чувственную силу, чем письменный итальянский конца XIII столетия. «Хроника» Салимбене полна анекдотов; я возьму один из них — его часто цитируют, и я сам привожу его не раз. Речь идет о монахе-францисканце по имени Детесальве, и говорится о нем следующее:

Cum autem quadam die tempore yemali per civitatem Florentie ambularet, contigit, ut ex lapsu glatiei totaliter caderet. Videntes hoc Florentini, qui trufatores maximi sunt, ridere ceperunt. Quorum unus quesivit a fratre qui ceciderat, utrum plus vellet habere sub se? Cui frater respondit quod sic, scilicet interrogantis uxorem. Audientes hoc Florentini non habuerunt malum exemplum, sed commendaverunt fratrem dicentes: Benedicatur ipse, quia de nostris est! — Aliqui dixerunt quod alius Florentinus fuit, qui dixit hoc verbum, qui vocabatur frater Paulus Millemusce ex ordine Minorum (Chronica, ad annum 1233; серия “Monumenta Germaniae historica”, Scriptores XXXII, p. 79).

«Когда однажды он в зимнее время гулял по Флоренции, случилось ему поскользнуться на льду и шлепнуться во весь рост. Флорентийцы, большие насмешники, увидев это, начали хохотать. Один из них спросил у монаха, который упал, не нужно ли ему чего-нибудь подостлать. На что брат ответил ему: «Да, жену спросившего». Флорентийцы, услышав такой ответ, не обиделись, а похвалили монаха, говоря: «Да будет он благословен, он из наших!» Некоторые утверждали, что это был другой флорентиец, который дал такой ответ, и что прозывался он брат Павел Миллемусце из ордена миноритов».

И здесь тоже вся соль — в остроумном ответе, *bel parlare*, но одновременно это и реальная сценка: зимний пейзаж, монах, растянувшийся во весь рост, флорентийцы вокруг него потешаются над ним. Характеристика действующих лиц гораздо живее, и наряду с кульминационной точкой (*interrogantis uxorem*) есть еще много других остроумных слов и вульгаризмов — *utrum plus vellet habere sub se* («не нужно ли ему чего-нибудь подостлать»), *benedicatur ipse quia de nostris est* («да будет он благословен, он из наших»), *frater Paulus Mille-musce* («брат Павел Тысяча мушек») и еще раньше — *trufatores* («мошенники», «бездельники»); ясность и точность, свойственные латыни, еще усиливают комизм и остроумие. Чувственное созерцание и свобода выражения здесь развиты намного сильнее, чем в «Новеллино».

Но к каким бы произведениям прежних эпох мы ни обращались, ни чувственная широта фавльы с их деревенской грубостью, ни прозрачное, чувственно бедное изящество «Новеллино», ни живой и наблюдательный юмор Салимбене нельзя сравнивать с Боккаччо; Боккаччо первый овладел миром чувственных явлений в целом, только он привел его в порядок, в согласие с определенным художественным мироощущением, только он освоил его средствами языка. Лишь «Декамерон» Боккаччо впервые со времен античности утверждает определенную высоту стиля, благодаря чему рассказ о действительных событиях современной жизни становится развлечением культурных людей; рассказ уже не выступает как моральный образец (*exemplum*) и не просто возбуждает неприязнительный народный смех, а веселит круг знатных и образованных молодых людей с тонким чувством, вкусом и суждением,— они забавля-

ются игрой форм, полных жизни; чтобы заявить о цели, которой он стремился достичь своими рассказами, Боккаччо создал рамку «Декамерона». Стиль «Декамерона» по своему уровню сильно напоминает соответствующий античный род (genus) — античный любовный роман, так называемую «милетскую басню» (fabula milesiaca). В этом нет ничего удивительного, потому что отношение писателя к предмету своего творчества и слой публики, для которой предназначено литературное произведение, в том и в другом случае в значительной степени совпадают. Кроме того, для Боккаччо понятие писательского искусства было связано с идеей риторики. Как и в античных романах, языковое искусство опирается у Боккаччо на риторическую организацию прозы, и точно так, как в античных романах, его стиль нередко подводит его к самым границам поэтического; он также нередко придает диалогу форму хорошо продуманной речи; и общая картина среднего или смешанного стиля, соединяющего реализм и эротику с изяществом языкового выражения, в обоих случаях весьма сходна. Но если античный роман — это поздняя форма, воплощенная в языках, которые давно уже создали все лучшее, на что они были способны, то Боккаччо при решении своих стилистических задач имеет дело с почти еще бесформенным литературным языком; риторическая традиция, в практике средневековья превратившаяся в почти призрачный дряхлый механизм, именно в эпоху Данте впервые робко и неловко испытанная на итальянском *volgare* первыми переводчиками античных авторов, в руках Боккаччо превращается в чудесный инструмент, сразу же порождающий итальянскую художественную прозу, первую художественную прозу со времен античности. Она возникла в десятилетие, которое отделяет первые юношеские сочинения Боккаччо от его «Декамерона».

В Боккаччо заложена способность воспринимать непосредственную конкретно-чувственную действительность, он от природы был склонен к изящно построенной, чувственно окрашенной форме; он словно специально создан для среднего, а не для высокого стиля; богатую пищу для развития того, что было в ней естественно заложено, дало придворное общество королей Анжуйских в Неаполе, где Боккаччо провел свою юность, — здесь больше, чем где-либо в Италии, ценились изящно-игривые поздние формы северофранцузской рыцарской культуры. Первые произведения Боккаччо — это обработки французских, авантюрно-рыцарских любовных романов позднекуртуазного стиля, и в манере этих переделок чувствуется тоже что-то французское — обстоятельность описаний, наивная утонченность и передача нюансов любовной игры, «светскость» описаний общества позднего феодализма, коварные шутки; но по мере того как талант Боккаччо созревает, все ощутимее становится бюргерский и гуманистический элемент его творчества, и прежде всего здоровая, цельная стихия народного, которой



овладевает Боккаччо. Во всяком случае риторические преувеличения — а к ним Боккаччо тоже был склонен — в его ранних произведениях служат одной цели — изображению чувственной любви; той же цели служат и обилие мифологической учености и условный аллегоризм, заявляющий о себе в некоторых из его ранних сочинений; тем самым Боккаччо остается в рамках среднего стиля, даже тогда, когда стремится выйти за его пределы («Тесеида»), стиля, соединяющего в себе идиллию и реализм и предназначенного для изображения чувственной любви. В среднем, идиллическом стиле выдержано и последнее из юношеских произведений Боккаччо, самое прекрасное — «Фьезоланские нимфы» («Ninfale fiesolano»), в среднем стиле написана и большая книга ста новелл. Для определения уровня стиля не играет роли, какое из ранних сочинений целиком или отчасти написано в стихах и какое в прозе, — атмосфера всюду одна.

Впрочем, в «Декамероне», в пределах среднего стиля, оттенки многообразны, а границы — широки; если даже содержание рассказов приближается к трагическому, тон и атмосфера их остаются все в той же сфере эмоционально-чувственного, без возвышенности и торжественности; но даже если в рассказах использованы мотивы грубого фарса (больше, чем в нашем примере), язык и изложение не утрачивают благородства, — совершенно несомненно, что рассказчик и слушатель гораздо выше темы, они легко и изящно забавляются рассказом. Как раз на примере тех новелл, в которых сильнее сказываются народный реализм, даже грубый фарс, легче распознать все своеобразие среднего изящного стиля; ибо по самому строению и составу рассказов можно заключить, что в обществе существуют люди, которые получают удовольствие от изображения низменных сфер обыденной действительности, хотя сам этот общественный слой не связан с такими низменными сферами; удовольствие доставляется индивидуально-человеческим, конкретно-чувственным материалом, но оно отнюдь не непременно потребность определенного сословного типа; все эти Каландрино, Чиполлы и Пьетро, Перонеллы, Катерины и Бельколоры — как и брат Альберт и Лизетта — живые люди и индивидуальные характеры, так непохожие на мужика-вилена или пастушку, которые порой допускаются в куртуазную поэзию; и они гораздо живее и жизненнее, а по своеобразию своей формы и точнее переданы, чем фигуры народного фарса, — в этом мы убедились; однако публика, которой они, как видно, нравятся, принадлежит к совершенно иному сословию. Итак, во времена Боккаччо есть в обществе такой слой аристократии, — правда, не феодальной, а городской, — который наслаждается пестрой реальностью жизни, в чем бы ни проявлялось ее многообразие, наслаждается, как положено образованным и культурным людям. Правда, разные сферы жизни по-прежнему разграничены — действие грубо-реалистических новелл происходит обыч-

но в низших социальных слоях, а если эмоциональный строй новеллы приближается к трагическому, ее действие обычно отнесено к высшим слоям общества; однако это разграничение не соблюдается строго, мещанский мир и сентиментальная идиллия нередко создают казусы как раз на границе разных общественных сфер, и вообще смешение — случай не редкий (например, новелла о Гризельде, X, 10).

В Италии, начиная с первой половины XIV века, уже существовали социальные предпосылки для возникновения среднего — в античном понимании — стиля; в городах сложилась протослойка патрициев, образ жизни которых, правда, нередко примыкал к сфере феодально-куртуазной культуры, однако вскоре, в условиях совершенно иной общественной структуры и под влиянием раннегуманистических течений, приобрел совершенно новый облик, где все сословное было выражено слабее, а оказался подчеркнутым элемент личного и реального восприятия жизни. Горизонты внешнего и внутреннего мира расширились, узы сословных ограничений были отвергнуты, и интересы людей этого времени начали охватывать даже область знания, науки, — область, которая до того находилась в полном распряжении «специалистов», клириков; теперь и наука постепенно приобрела более изящный, более приветливый вид, форму, многим лучше отвечающую потребности в социальных связях. Язык, только что бывший неуклюжим и неповоротливым, вдруг стал гибким, живым, обогатился нюансами, расцвел, оказался способным удовлетворять потребности жизни изысканной, насыщенной изящной чувственностью; литература обрела то, чего не было в ней до тех пор, — реальный мир, реальную действительность настоящего. Несомненно, это завоевание тесно связано с другим, более значительным и совершившимся на более высокой ступени стиля — завоеванием мира Данте за поколение до этого: эту взаимосвязь мы и попытаемся сейчас проанализировать. Вернемся к нашему тексту.

Если сравнивать его с более ранними образцами жанра, бросается в глаза специфическая черта новеллы: Боккаччо уверенно овладевает сложными, многочисленными комплексами фактов, изображает их, наглядно и умело расчлняя, он гибко приспособляет интонацию и темп рассказа к внутреннему и внешнему движению сюжета; выше мы пытались показать это на отдельных примерах. Разговор между двумя женщинами, молва, разнесшаяся по городу, драматическая ночная сцена в доме Лизетты — все это приведено в ясную, легко обозримую связь, где за каждой отдельной частью сохраняется особое, многообразное и вольно вибрирующее движение. Что у Данте была та же способность овладевать многосоставной, еще более сложной и различно окрашенной действительностью — не присутствующая даже в самой отдаленной степени ни одному известному нам писателю Средних веков, — это я пытался показать в предыдущей главе, разбирая события начала X песни «Ада». На-

сколько это было возможно, я точно и подробно проанализировал способ, которым все действие сочленяется в единое целое, все изменения в интонации и в ритмической вибрации между первым диалогом и появлением Фаринаты, в момент, когда из гроба встает Кавальканте, и в его речах, равно как уверенное владение всем синтаксическим инструментарием языка. В том, как Данте распоряжается всеми явлениями жизни, нет той мягкой гибкости и податливости, что у Боккаччо, но есть большая значительность; уже тяжелая поступь терцин с их твердой схемой рифм не допускает легкого и вольного движения, какое позволяет себе Боккаччо,— Данте с презрением осудил бы эту легковесность. Но нельзя упускать из виду, что в творении Данте впервые открылся весь многообразный мир человеческой действительности. Впервые со времен античности действительность описана с такой свободой, с такой многогранностью, показана широко, без сословных ограничений и сужения кругозора,— взгляд на мир, нигде не встречая препятствий, обращается к любому предмету, дух приводит все явления в живую взаимосвязь, язык отдает должное и конкретной чувственности явлений, и их многогранной соорганизованности. Не будь «Божественной комедии», «Декамерон» не был бы написан. Это кажется очевидным, но ясно и то, что богатый мир Данте передан у Боккаччо другим, более низким стилем. Последнее особенно наглядно, когда сопоставляешь два сходных момента: в нашем тексте слова Лизетты — «Об этом неудобно говорить, соседка, но мой поклонник — архангел Гавриил» (“Comare, egli non si vuol dire, ma l'intendimento mio è l'agnolo Gabriello”) и слова Веденико Каччанемико («Ад», 18, 52—54): «Я не ответил бы совсем, /но мне твоя прямая речь велела/ припомнить мир старинный» (“Mal volentier lo dico; /ma sforzami la tua chiara favella/, Che mi fa sovvenir del mondo antico”). Конечно же, Боккаччо обязан Данте не даром наблюдательности и не силой выразительности,— эти качества были у него самого, причем выявлены они были совсем иначе. Боккаччо проявляет интерес к таким феноменам и чувствам, которыми пренебрег бы Данте. Но именно благодаря Данте Боккаччо получает возможность столь свободно распоряжаться своим дарованием, занять такую позицию, с которой можно созерцать весь современный мир в его явлениях, постигать его во всем многообразии и воспроизводить гибким и выразительным языком. Мощь Данте была такова, что он воздавал по справедливости всем, кто выступал в его «Комедии», самым разным человеческим феноменам — Фаринате и Брунетто, Пии де Толомеи и Сорделло, Франциску Ассизскому и Каччагвиде,— каждый вырастает у Данте на своей особой почве, каждый говорит своим особым языком; и только благодаря этой дантовской мощи Боккаччо удалось воздать должное Андреуччо и брату Чиполло с его слугой, Чаппеллетто и хлебопеку Чисти, донне Лизетте и Гризельде — всем своим героям. Мощь синтетического взгляда на мир, мирозозерцания не

обходится без прочно утвердившегося, но при этом гибко-подвижного и богатого перспективами критического сознания,— это критическое сознание без всякой абстрактной морали дарует всем явлениям положенную им, тонко отмеренную до мельчайших нюансов, моральную ценность — так, что она даже светит сама, изнутри явлений. Когда «деверья» вернулись с ангельскими доспехами (*con gli arnesi del agnolo*) домой, Боккаччо ведет свой рассказ так: *In questo mezzo, fattosi il dì chiaro, essendo il buono uomo in sul Rialto, udì dire come l'agnolo Gabriello era la notte andato a giacere con Madonna Lisetta, e da cognati trovatovi, s'era per paura gittato nel canale, nè si sapeva che divenuto se ne fosse* — «Между тем, уже ободняло, и добрый хозяин услышал на Риальто толки о том, что к Лизетте приходил ночевать архангел Гавриил, но деверья его подкараулили, и он со страху бросился в канал, и что с ним случилось потом — никто, дескать, не знает»... Тон мнимой серьезности — не говорится ведь даже, что венецианцы надрывают себе животы от смеха, судача на Риальто, — с полной очевидностью подсказывает читателю и оценку этого события, и настроение венецианцев, но Боккаччо не обронил ни одного морально или эстетически окрашенного, какого бы то ни было критического слова; а если бы вместо этого Боккаччо сказал, как хитер брат Альберт, как глупа и легковерна Лизетта, как смехотворно и нелепо все в целом и как развлекались случившимся венецианцы на Риальто, то подобный прием был бы не только более тяжеловесным, но он далеко не с той поразительной силой обрисовал бы сложившуюся моральную атмосферу, которую не исчерпать любым числом эпитетов. Стилистическое средство, которым пользуется Боккаччо, очень высоко ценили в античную эпоху и уже тогда называли его «иронией»; для такой опосредованной, косвенным путем подсказывающей смысл, формы высказывания, как ирония, требуются предпосылки — должна существовать сложная, многогранная, разработанная система моральных оценок и сознание, способное все оценивать в перспективе, — тогда достаточно назвать событие, а его следствия молчаливо подразумеваются; по сравнению с таким приемом еще очень наивен как рассказчик Салимбене, который вставляет в свой рассказ: «флорентийцы, большие насмешники, увидев это, начали хохотать» (*videntes hoc Florentini, qui trufatores maximi sunt, ridere seperunt*). Оттенок, который наличествует у Боккаччо, — оттенок коварной иронии, — это его специфическая черта; такого оттенка нет в «Божественной комедии», потому что Данте неведомо коварство. Однако именно Данте создал эту широко открывающуюся перспективу, эту резкость воспроизведения точно определенной, сложной оценки косвенными средствами, это сознание перспективы при связывании события с его последствиями. Данте не объясняет нам, кто такой Кавальканте, что он чувствует и как надлежит оценивать его чувства; Кавальканте у него поднимается из своего гроба, говорит, и Данте только прибавляет от се-

бя: le sue parole e il modo de la pena m'avean di costui già letto il nome («его слова и казни самый вид/мне явственно прочли, кого я встретил»). И еще задолго до того, как мы узнаем что-либо конкретное, Данте уже установил моральную окраску эпизода с Брунетто Латини («Ад», 15, 22—31):

Così adocchiato da cotal famiglia  
fui conosciuto da un che mi prese  
per lo lembo e gridò: Qual maraviglia!  
E io, quando 'l suo braccio a me distese,  
ficcai li occhi per lo cotto aspetto,  
sì che 'l viso abbrucciato non difese  
la conoscenza sua al mio intelletto;  
e chinando la mia a la sua faccia  
rispuosi: Siete voi qui, ser Brunetto?  
E quelli: O figliuol mio...

Одним из тех, кто, так взирая, шел,  
Я был опознан. Вскрикнув: «Что за диво!» —  
Он ухватил меня за мой подол.  
Я в опаленный лик взглянул пытливо,  
Когда рукой он взялся за кайму,  
И темный образ явственно и живо  
Себя открыл рассудку моему;  
Склонясь к лицу, где пламень выжег пятна:  
«Вы, сэр Брунетто?» — молвил я ему.  
И он: «Мой сын. ...»

И, не прибавляя ни слова от себя, он рисует образ Пии де Толмеи ее же словами («Чистилище», 5, 130—133; ср. выше):

Deh, quando tu sarai tornato al mondo  
e riposato de la lunga via  
(seguitò il terzo spirito al secondo),  
ricorditi di me che son la Pia...

Когда ты возвратишься в мир земной  
И тягости забудешь путевые,—  
Сказала третья тень вслед второй,—  
То вспомни также обо мне, о Пии!..

Из множества примеров, которые показывают, как Данте иллюстрирует следствия самими событиями или событиями — их следствиями, возьму один — знаменитое сравнение с овцами, выступающими из загона, — применяя такое сравнение, Данте описывает, как медленно справляется со своим удивлением толпа душ при виде Данте и Вергилия («Чистилище», 3). В сопоставлении с подобными методами характеристики, отличающимися самой конкретной и индивидуальной наглядностью, использующими самые разнообразные и тонкие средства языка,

прежние, более ранние приемы рассказа кажутся связывающими, грубыми, беспорядочными — тем больше, чем ближе рассказ к жизненным явлениям; достаточно прочитать стихи, которыми описывает автор уже цитированного «фаблеля» старуху — мать священника:

Qui avoit une vieille mere  
Mout felonnesse et mout avere;  
Bochue estoit, noire et hideuse  
Et de touz biens contralieuse.  
Tout li mont l'avoit contre cuer,  
Li prestres meisme a nul fuer  
Ne vosist pour sa desreson  
Qu'el entrast ja en sa meson;  
Trop ert parlant et de pute ere...

«У него была старуха мать, безобразная и жадная; была она горбатая, черная и гадкая и противная всему доброму. Никто на свете не хотел ее терпеть, сам священник из-за дурусти ее не хотел, чтобы она входила в его дом; была она болтлива и омерзительна...»

Нельзя сказать, что это не наглядный образ, и переход от общей характеристики к воздействию на окружающих, и даже нарастание, когда говорится об отношении к ней ее сына,— все это вполне естественно и передано энергично, но сказано все крайне грубо и неуклюже, так что индивидуальные и неповторимые черты персонажа ни в чем не улавливаются; прилагательные, на которые падает основная тяжесть характеристики, рассыпаны по стихам словно без разбора, как позволял размер; моральные и физические качества переданы вперемешку. И разумеется, вся характеристика чересчур прямолинейна. Правда, и Данте не пренебрегает непосредственной характеристикой с помощью прилагательных, но тогда получается примерно такой результат («Чистилище», 24, 13—14):

La mia sorella che tra bella e buona  
non so qual fosse più...

«Моя сестра, чьей красоте равнялась  
Ее лишь благость...»

И Боккаччо тоже не пренебрегает прямой характеристикой. В нашем тексте уже в самом начале можно найти две поговорки, которые должны прямо создать наглядный образ глупости донны Лизетты: *che poco sale avea in zussa* и *che piccola levatura avea* — (буквально) «у которой мало было соли в голове» и (примерно) «которая летала не высоко». Если читать новеллу с начала, то тут наберется целая коллекция таких характеристик: *una giovane donna bamba e sciocca* («некая молодая особа, пустенькая и глупенькая»), *sentiva dello scemo, donna*

mestola, donna zucca al vento, la quale era anzi che no un poco dolce di salo, madonna baderla, donna poco fila. Эта маленькая коллекция — нечто вроде игры с шутивными простонародными оборотами речи, известными Боккаччо; может быть, она служит еще и для того, чтобы охарактеризовать жизнерадостное настроение рассказчицы — Пампиней, которая хочет развеселить общество, растроганное до слез предыдущим рассказом. Во всяком случае, Боккаччо любит играть разнообразными оборотами, порожденными энергичной языковой изобретательностью народа, стоит только вспомнить о том, как характеризует Боккаччо слугу брата Чиполлы, Гуччо (VI, 10), — отчасти прямо, отчасти словами его хозяина, — это образец присущего Боккаччо соединения народного языка с утонченной иронией; вся характеристика завершается великолепным периодом — одним из самых прекрасных и широких, какие когда-либо написал Боккаччо. Он начинается со слов *ma Guccio Imbratta il quale ega...* — «Гуччо Грязнуля...», и здесь стиль по своему уровню изменяется от чарующего лирического движения (которого *più vago di stare in cucina che sopra i verdi rami l'usignolo* — «сильней манила к себе кухня, чем соловушку зеленая ветвь»), до режущего слух реализма (*grassa e grossa e piccola e mal fatta e con un paio di poppe che parevan due ceston da letame...* — «грязную, грузную, приземистую, безобразную бабу с грудями, что корзины, в которых таскают навоз») и до какого-то подобия патетически жуткого (*non altramenti che si gitta l'avoltoio alla sagogna* — «как стервятник на падаль бросился туда»); все сводится в единое целое повсюду просвечивающей коварной иронией писателя.

Не будь Данте, такого обилия оттенков и перспектив не могло бы быть. Однако от того фигурально-христианского способа созерцания мира, чем наполнено все воспроизведение земной действительности у Данте, придававшего земным картинам особую глубину и мощь, в книге Боккаччо не осталось и следа. Его герои живут на земле, и только на земле; Боккаччо видит богатый мир земных форм непосредственно, в изобилии явлений. И при этом он был прав, потому что не собирался создавать великое, торжественное, возвышенное творение; с гораздо большим основанием, чем Данте, он называет стиль своей книги «простым и незатейливым» (*umilissimo e rimesso*, см. вступление к четвертому дню), ибо он пишет, чтобы развлечь людей неученых, чтобы утешить и развеселить «высокородных дам» (*nobilissime donne*), тех, что не отправляются в Афины, в Рим или Болонью, чтобы изучать там науки. Остроумно и изящно защищается он в послесловии от своих противников, которые утверждают, что «человеку с весом, человеку степенному» — *ad un uom pesato e grave* — не к лицу писать книгу, до такой степени наполненную шутками и смешными выходками:

*Io confesso d'esser pesato, e molte volte de' miei di esser stato; e perciò, parlando a quelle che pesato non m'hanno, affer-*

mo che ino non son grave, anzi son io si lieve che io sto a galla nell'acqua: e considerato che le prediche fatte da' frati, per rimorder delle lor colpe gli uomini, il più oggi piene di motti e di ciance è di scede si veggono, estimai che quegli medesimi non stesser male nelle mie novelle, scritte per cacciar la malinconia delle femmine.

«Хоть на меня вешали много собак, но во мне самом вес не велик, — я не тяжел, а легок, так что и в воде не тону. Приняв в соображение, что проповеди монахов, бичующие грешников, уснащены шутками, прибаутками и острыми словечками, я решил, что все это тем более будет уместно в моих повестях, написанных для того, чтобы дамы не скучали».

Когда Боккаччо делает этот выпад против проповедников (нечто подобное, почти в тех же словах, но на другом стилистическом уровне у Данте, «Рай», 29, 115 слл.), то он, наверное, и прав, но только он забывает или не осознает, что вульгарная и наивная фарсовость проповедей — это форма фигурально-христианского реализма (см. выше), пусть отчасти испорченная и пользующаяся дурной славой; об этом у Боккаччо не сказано ни слова; но именно аргумент, который Боккаччо приводит в свое оправдание (ведь и проповедники забавляются шутками и прибаутками, почему бы не поступать и мне так в книге, призванной развлекать читателя?), именно этот самый аргумент и бросает тень на его замысел, если взглянуть на него с точки зрения христианской и средневековой; непосвященный, светский писатель не смеет делать того, что дозволено проповеди, стоящей под знаком христианской аллегии (преувеличения могут быть нетерпимы, но принципиальная правомочность неоспорима); для светского автора это тем более недопустимо, что в конце концов книга его не столь уж легковесна, как он говорит; все дело в том, что она далеко не так наивна и далеко не так свободна от своей особой принципиальности, как народные комические рассказы. Будь «Декамерон» такой книгой, то, с точки зрения христианского средневековья, на нее можно было бы смотреть как на терпимый беспорядок, произведенный на свет слепым инстинктом и потребностью людей в развлечении — знак человеческого несовершенства и слабости; однако «Декамерон» — это нечто иное. Книга Боккаччо выдержана в среднем стиле и при всей своей легкости и приятности выражает определенное умонастроение, причем отнюдь не христианское. Я думаю не столько об осмеянии суеверий и реликвий в «Декамероне» и не о святотатственных шутках вроде выражения «вздымание плоти» — *la resurrezion della carne*, обозначающего половое возбуждение у мужчины (III, 10), — все подобное входит в средневековый репертуар фавль и отнюдь не непременно обладает принципиальным смыслом, хотя несомненно, что приобретает большую действенность как своего рода пропагандистский прием, употребляемый, когда возникает какое-либо направленное против церкви и христианства движение; Рабле



такие вещи откровенно использует как оружие (сходное кощунственное выражение в конце главы 60 «Гаргантюа», где слова 24 псалма *ad te levavi* применяются в таком же смысле, откуда, впрочем, ясно, что подобные шутки традиционны, составляют постоянный репертуар; ср. также третью книгу, 31, к концу). Собственно, важно в умонастроении, отраженном в «Декамероне», безусловное противопоставление христианской этике средневекового учения о природе и любви, изложенного в легком тоне, но с большой внутренней уверенностью. Само происхождение христианства, сама его суть таковы, что бунт против него, его учения и жизненной практики, мог рассчитывать на успех как раз в сфере морали пола; конфликт между мирской волей к жизни и христианством, которое жизнь только терпит как вынужденное зло, разгорелся сразу же, как только воля к жизни осознала самое себя. Естественнонаучные учения, которые восхваляли нормальную половую жизнь и требовали ее свободы, сыграли значительную роль уже в семидесятые годы XIII века, в связи с кризисом парижской богословской школы; они нашли свое литературное выражение и на народном языке, во второй части «Романа о Розе» Жана де Мэна. Боккаччо непосредственно не связан с такими учениями, его не интересуют давние богословские споры, бывшие за много десятилетий до него; он не такой полусхоласт и педант, как Жан де Мэн. Его мораль любви — это преобразование высокой куртуазной любви, он перестраивает ее на несколько тонов ниже и трактует исключительно в чувственно-реальном смысле; у Боккаччо — любовь земная, и говорит он о ней так, что в земном ее характере никто не усомнится. В некоторых новеллах, где умонастроение Боккаччо выражено наиболее отчетливо, чувствуется отблеск высокой куртуазной любви; так, в рассказе о Чимоне (V, I) обсуждается тема воспитания через любовь, как уже в «Амето», и этот рассказ явно выдает свое происхождение из куртуазного эпоса. Что любовь — мать всех добродетелей и всех благородных искусств, что она наделяет человека мужеством, самосознанием, способностью приносить себя в жертву, что она формирует ум и нрав, это учение — наследие куртуазной культуры и «нового стиля»; но здесь, у Боккаччо, это наследие излагается как практическая мораль, пригодная для всех сословий, и возлюбленная — уже не неприступная госпожа и не воплощение божественной идеи, а предмет эротического вожделения. Даже в частностях складывается своего рода мораль любви, пусть и не вполне последовательная; мораль эта, к примеру, такова, что против третьих лиц, против мужей-ревнивцев или родителей и против всех сил, враждебных любви, дозволены хитрость и любой обман, но между любовниками не может быть ни хитрости, ни обмана; если брат Альберт не пользуется симпатией Боккаччо, то потому, что он лицемер и завоевал любовь донны Лизетты не честным путем, а предательским обманом. В «Декамероне» происходит становление определенной этики,

чисто практической и земной морали, основанной исключительно на праве любить, — мораль эта противна христианству в самом ее существе. Мораль преподносится с грацией и без желания преподавать урок; лишь изредка Боккаччо прерывает легкий, развлекательный тон изложения, и случается это тогда, когда он защищается от нападков. Так, во вступлении к четвертому дню, обращаясь к женщине, Боккаччо пишет:

*E, se mai con tutta la mia forza a dovervi in cosa alcuna compiacere mi disposi, ora più che mai mi vi disporrò; perciocché io conosco che altra cosa dir don potrà alcun con ragione, se non che gli altri et io, che vi amiamo, naturalmente operiamo. Alle cui leggi, cioè della natura, voler contrastare, troppe gran forze bisognano, e spesse volte non solamente in vano, ma con grandissimo danno del faticante s'adoperano. Le quali forze io confesso che io non l'ho nè d'averle desidero in questo; e se io l'avessi, più tosto ad altrui le presterei, che io per me l'adoperassi. Pe che tacciansi i morditori, e, se essi riscaldar non si possono, assiderati si vivano; e ne' lor dilette, anzi appetiti corrotti standosi, me nel mio, questa brieve vita, che posta n'è, lascino stare.*

«И если я и прежде всячески старался вам угодить, то теперь готов служить вам больше, чем когда-либо, ибо такие ваши поклонники, каков я, могут сказать одно: что поклоняться вам — это в природе вещей. А чтобы противиться законам природы — на это требуется слишком много сил, вот почему усилия сопротивляющихся не только в большинстве случаев оказываются тщетными, но и причиняют им огромный вред. Признаюсь, у меня таких сил нет, да они мне для этой цели и не нужны, а если бы даже я ими и обладал, то скорей поделился бы с кем-либо, чем воспользовался бы ради такого случая. А потому, да смолкнут ругатели, и если они не способны воспламеняться, то пусть мерзнут и, находя отраду в том, чтобы давать волю порочным своим наклонностям, пусть не мешают мне в нашей краткой жизни утешаться по-своему».

Это, как я полагаю, одно из наиболее резких и энергичных мест, написанных Боккаччо в защиту своей морали любви. Свое мнение Боккаччо выражает весьма недвусмысленно. Но нельзя не видеть, насколько оно легковесно. Нельзя вести серьезную борьбу с противником, отделяясь несколькими словами о непреоборимости природы и злыми намеками на личные пороки своих врагов, но Боккаччо и не собирается вести серьезную борьбу. Миропорядок, который запечатлен на страницах его произведений, недопустимо мерить ложной мерой, сопоставляя его с произведениями Данте или с поздними произведениями зрелого Возрождения. Аллегорическое единство земного мира разрушается в тот момент, когда оно, как у Данте, до конца овладевает всей земной действительностью; теперь поэт уже обладает этой завоеванной для него действительностью во всем ее жизненном многообразии, но миропорядок, та оправа, в которую действительность вправлена, теперь утрачен, и место

этого миропорядка пока не занято ничем. Это, как сказано, не критика мировоззрения Боккаччо, а простая констатация исторического факта, значение которого не ограничено творчеством одного Боккаччо: ранний гуманизм, встречаясь с реальной действительностью жизни, не несет в себе конструктивной этической силы; гуманизм вновь низводит жизненный реализм на тот уровень, который был определен как верхняя граница для среднего, лишенного проблемности и трагизма, стиля; главной темой, как то было и в классической древности, вновь оказывается эротика. Впрочем, в отличие от античной культуры, в эротике заложено теперь в высшей степени жизнеспособный зародыш проблем и конфликтов, практически исходный пункт для все нарастающего движения против средневековой христианской культуры; но поначалу, сама по себе, эта эротика недостаточно окрепла, чтобы проблемно или тем более трагически воплощать реальную действительность. Когда Боккаччо хочет представить всю современную действительность в ее многообразии, он поневоле отказывается от единства целого: он пишет книгу новелл, где многие вещи просто стоят рядом и связывает их лишь общая цель — развлечение благовоспитанного общества. Совершенно отпадают проблемы политические, общественные, исторические, вглубь которых, до самого дна, проникал дантовский фигурализм, сплавлявший их с самой обыденной действительностью; а как обстоит дело с метафизической и эротической проблематикой, какого стилистического уровня и какой человеческой глубины достигают эти проблемы в произведении Боккаччо, легко установить, сопоставив его с Данте.

В Дантовом «Аде» есть несколько мест, где души осужденных с вызовом обращаются к богу, осмеивая и проклиная его; среди них — значительная сцена в 14 песне: Капаней, один из «семерых против Фив», посреди огненного дождя, бросает вызов богу, восклицая: “Qual io fui vivo, tal son morto” (ст. 51) — «Каким я жил, таким и в смерти буду»; издевательский жест вора-святотатца Ванны Фуччи (в 25 песне), только что обретшего свой облик после укуса змеи и своего омерзительного превращения. В обоих случаях это — сознательный бунт, соответствующий истории, характеру и теперешнему положению осужденных на вечные муки; у Капанея — непокорность прометеевского возмущения против бога, сверхчеловеческое начало в его вражде с богом; у Ванны Фуччи — злоба, отчаяние, доведенное до безмерности. В первой новелле «Декамерона» рассказана история порочного обманщика, нотариуса мессера Чеппарелло, который смертельно заболевает на чужбине, в доме двух флорентийских ростовщиков; его хозяева, которым известна его подлая жизнь, опасаются дурных последствий для себя, если он умрет в их доме без исповеди и причастия; если же он будет говорить на исповеди правду, то в причастии ему будет отказано, — в этом они твердо уверены. Чтобы выручить своих хозяев из беды, смертельно больной старик надувает простодушного исповед-

ника обманным, смехотворно набожным рассказом, в котором изображает себя целомудренным и почти что безгрешным человеком, праведником, в довершение всего еще сверх меры мучимым угрызениями совести; так он не только добивается, что монах причащает его, но и после смерти удостоивается почестей, которые оказывают только святым. Можно было бы думать, что осмеивать таинство причастия перед лицом смерти немислимо, если не питать принципиальной вражды к христианству, и что точно так же писатель, описывающий подобную сцену, не может не определить свою позицию в этом вопросе, все равно, осудит он богохульника или одобрит его поступок; и, однако, осмеяние исповеди служит у Боккаччо только для того, чтобы разработать две фарсовые, комические сцены — гротескную исповедь и торжественное погребение лжесвятого. Проблема вообще не ставится. Мессер Чеппарелло легкомысленно решается на свой поступок только для того, чтобы этим последним в своей жизни трюком, выходкой, вполне достойной его прошлого, вызволить хозяев из трудного положения, упредив опасность. Свое поведение он обосновывает столь просто и легкомысленно, что сразу же ясно — он никогда в своей жизни не задумывался серьезно ни о самом себе, ни о боге: «При жизни я столь часто гневил бога, что если перед смертью я буду гневить его в течение часа, то прегрешения мои от того не умножатся и не уменьшатся». Столь же легкомысленны и оба домовладельца, которые, подобно ему, способны думать лишь о настоящем, о мгновении, — они подслушивают исповедь умирающего и, подслушивая, обмениваются между собой такими словами: что же это за человек, — больной, при смерти, каждую минуту может он предстать пред божьим судом, и вот он все-таки не желает отступить от своих дурных выходок и собирается умереть, как жил, — но стоит им только увидеть, что цель достигнута и покойный будет погребен в церковной земле, и они уже ни о чем не беспокоятся. Конечно, вполне верно, вполне отвечает опыту: многие совершают поступки, чреватые самыми страшными последствиями, отнюдь не потому, что у них убеждения, соответствующие подобным поступкам, а просто подчиняясь обстоятельствам, следуя привычке или минутному импульсу; но от писателя, который рассказывает нам такую историю, следовало бы ждать какой-то серьезной оценки, квалификации подобного поступка. И у Боккаччо на самом деле рассказчик, Панфило, выражает в конце свое отношение к случившемуся, но слова его робки, нетверды и легковесны — это и не атеизм, и не настоящая вера, — нет той решительности, которой требует предмет; нельзя отрицать, что Боккаччо рассказал о небывалом происшествии только ради комического эффекта двух названных сцен и избежал при этом того, чтобы серьезно определить свою позицию.

В истории Франчески да Римини Данте, следуя своему обыкновению и в соответствии с уровнем своего духовного развития,

представил великое и реальное; впервые в Средние века это не «авантюра» и не волшебная сказка, рассказ свободен от изящно-лукавого кокетства и от сословных церемониалов любви, обязательных для куртуазной культуры, и реальность не скрыта под покровом тайных значений, как в «новом стиле»,— но это реальное действие, относящееся к действительности; и воспоминание о земной судьбе, и встреча в загробном мире — равно непосредственная реальность. А в тех любовных историях, которым Боккаччо стремится придать в своем изложении черты трагизма или благородства (большинство их относится к четвертому дню), преобладают авантюризм и сентиментальность; причем приключение, «авантюра», — теперь уже не внутренне необходимое испытание избранного, вплавленное в сословное представление об идеале, как в куртуазном эпосе периода его расцвета, теперь приключение на самом деле лишь случайность, момент неожиданного в резкой и бурной смене событий. Можно показать, что даже в новеллах, бедных событиями, Боккаччо подчеркивает и выделяет случайное «приключение», как, например, в новелле о Гвискардо и Гисмонде (IV, 1). Данте не упомянул обстоятельство, при которых супруг открыл измену Паоло и Франчески; касаясь такой темы, Данте вообще пренебрегает разработкой случайного — сцена, которую он описывает, сцена совместного чтения книги — самая обыденная, какая только может быть, она интересна лишь тем, к чему она привела. Боккаччо же добрую часть своего рассказа тратит на описание запутанных авантюрных приемов, к которым прибегают любовники, чтобы встречаться друг с другом, и на описание случайного стечения обстоятельств, приводящих к тому, что отец обнаруживает влюбленных. Эти приключения напоминают «авантюры» куртуазного романа, напоминают любовную историю Клижеса и Фенисы в романе Кретьена де Труа, — но дух сказки улетучился, а этика рыцарского испытания обратилась в общезначимую мораль природы и любви, внешне выражаемую с чрезвычайной сентиментальностью. А все сентиментальное нередко увязывается с конкретными предметами, — сердце возлюбленного, сокол (это напоминает сказочные мотивы), и в большинстве случаев наделяется преизбытком риторики; достаточно вспомнить длинную защитительную речь Гризельды. Во всех этих новеллах нет окончательного единства стиля; они слишком авантюристы и сказочны, чтобы быть реальностью, слишком прозаичны и риторичны, чтобы быть сказкой, и слишком сентиментальны, чтобы быть трагедией. Те же новеллы, которые стремятся достичь трагизма, лишены непосредственности в изображении вещей и чувств, — в них скорее то, что называют трогательным.

Как раз в тех местах, где Боккаччо пытается пробиться к проблемности и трагизму, неясность и неуверенность его умонастроения, мировоззрения раннего гуманизма, становятся особенно очевидными. Его реализм, свободный, богатый, мастерски ов-

ладевающий жизненными явлениями, вполне естественный в рамках среднего стиля, делается поверхностным и плоским, как только Боккаччо затрагивает сферу проблемную и трагическую. В «Божественной комедии» Данте аллегорически-христианское истолкование мира выразило трагический реализм человеческого существования. Сам христианский фигуральный аллегоризм был при этом разрушен, но вместе с тем был утрачен и трагический реализм; светское же мировоззрение таких людей, как Боккаччо, было еще слишком некрепко, лишено внутренней опоры, чтобы служить почвой, на прочном основании которой мир, реальный в своей целостности, мог быть упорядочен, истолкован и изображен.

## Х

### Мадам дю Шатель

Антуан де Ла Саль родом из Прованса, это живое воплощение рыцаря эпохи позднего феодализма, воин, придворный, воспитатель принцев, знаток геральдики и турнирного церемониала, родился около 1390 и умер после 1461 года. Большую часть жизни он провел на службе государей владетельного дома д'Анжу, которые примерно до 1440 года боролись за свое Неаполитанское королевство и имели значительные владения во Франции. Он оставил их в 1448 году и ведал воспитанием сыновей графа де Сен-Поль Людовика Люксембургского; Людовик играл значительную роль в сложных отношениях между французскими королями и герцогами бургундскими. В юности Антуан де Ла Саль участвовал в португальской экспедиции в Северную Африку, вместе с анжуйским двором часто бывал в Италии, знал придворную жизнь во Франции и Бургундии. Его писательская деятельность началась, по-видимому, с учебных пособий, которые он готовил для своих воспитанников-принцев; тогда он, вероятно, и открыл в себе талант рассказчика. Самое известное его сочинение — любовный и воспитательный роман «История и забавная хроника маленького Жана де Сентре» (“L’Hystoyre et plaisante Cronique du Petit Jehan de Saintré”) — возможно, наиболее живой литературный памятник времени позднего феодализма во Франции. Одно время ему приписывали и другие книги — «Пятнадцать радостей брака» (“Quinze Joyes de Mariage”) и «Сто новых новелл» (“Cent Nouvelles Nouvelles”), хотя в них нет и следа своеобразной, отличающей его от других, манеры де Ла Салы; в последнее время большинство исследователей, как кажется, уже не приписывают ему этих произведений (после книги В. Сёдерхельма о французской новелле XV века, Париж, 1910).

Ему было уже около семидесяти, когда он сочинил трактат, чтобы утешить даму, потерявшую своего первенца. Это «Утешение для госпожи Дю Фрэн» (“Réconfort de Madame du Fresne”), опубликовал Ж. Нев в своей книге об Антуане де Ла Сале (Париж и Брюссель, 1903, стр. 101—155). Трактат начинается с

вступления, выдержанного в теплых, сердечных тонах, — здесь, помимо благочестивых увещаний, содержатся цитаты из Библии, из Сенеки, Бернарда Клервосского, а также сказка о мертвой рубашке и воздается хвала одному святому, умершему незадолго до того. Затем идут два рассказа о стойких матерях. Первый из них по содержанию гораздо более значителен. Сюжетом для него послужил, излагаемый, впрочем, со множеством ошибок и недоразумений, некий эпизод Столетней войны.

Англичане, под командованием Черного принца, осаждают крепость Брест, и комендант крепости, сеньор дю Шатель, вынужден наконец подписать соглашение, по которому он обязуется сдать принцу крепость в определенный срок, если к тому времени не подоспеет помощь; он отдает принцу в заложники своего единственного, тринадцатилетнего сына, и на таких условиях принц заключает перемирие. За четыре дня до истечения обусловленного срока в гавань прибывает корабль с продовольствием; в крепости всеобщее ликование, и комендант отправляет к принцу герольда с требованием вернуть заложника, поскольку помощь подоспела, и в то же время, по рыцарскому обычаю, предлагает противнику воспользоваться его припасами. Принц, раздосадованный тем, что добыча, на которую он так рассчитывал, ускользает из рук, не признает доставленное продовольствие за помощь, о которой они уговорились, и требует сдачи крепости в установленный срок, — в противном случае заложник лишится жизни. Очень настойчиво и, пожалуй, чересчур обстоятельно пересказываются все этапы события, подробно изображаются церемониальные выступления герольдов, вручающих послания, описывается, как принц дает отрицательный, но все еще не совсем ясный ответ, как господин дю Шатель, предчувствуя недоброе, созывает родственников и друзей, как те поначалу молча переглядываются, никто не решается высказаться первым, ни один не хочет верить в то, что намерения принца серьезны, никто ничего не предлагает, и наконец все приходят к заключению, что сдать крепость нельзя, это было бы бесчестьем (*Toutteffoiz, conclurent que rendre la place, sans entier deshonneur, à loyalement conseiller, n'en veoient point la fahon*). Затем рассказывается о том, как жена дю Шателя ночью замечает, что муж ее очень опечален, и, узнав от него правду, падает в обморок, как за день до срока в крепость являются герольды принца с недвусмысленным требованием выполнить условие договора, как их принимают и провожают, учтиво и церемониально, что не вяжется с враждебными словами, которые были сказаны в разговоре с ними, каким решительным и бодрым кажется родственникам и друзьям сеньор дю Шатель и как ночью с женой, в постели, он теряет самообладание и предается жестокому отчаянию. Вот кульминационный пункт рассказа:

*Madame, qui de l'autre lez son très grand dueil faisoit, voyant perdre de son seigneur l'onneur ou son très bel et gracieux filz, que au dist de chascun, de l'aaije de XIII ans ne s'en trouvoit*



ung tel, doubtta que son seigneur n'en preist la mort. Lors en son cuer se appensa et en soy meismes dist: Helasse moy dollente! se il se muert, or as-tu bien tout perdu. Et en ce penssement elle l'appella. Mais il riens n'entendit. Alors elle, en s'escriant, lui dist: "Ha! Monseigneur, pour Dieu, aiez pitié de moy, vostre povre femme, qui sans nul service reprouchier, vous ay sy loyalment amé, servy et honnouré, vous à jointes mains priant que ne veuillez pas vous, nostre filz et moy perdre a ung seul cop ainssy" Et quant le sire entend de Madame son parler, à chief de pièce luy respondit: "Helasse, m'ameye, et que est cecy? Où est le cuer qui plus ne amast la mort que vivre ainssi où je me voy en ce très dur party?" Alors, Madame, comme très saige et prudente, pour le resconfforter, tout-à-coup changa son cruel dueil en très vertueulx parler et lui dist: "Monseigneur, je ne diz pas que vous ne ayez raison, mais puisque ainssi est le voulloir de Dieu, il vuelt et commande que de tous les malvaiz partis le mains pire en soit prins". Alors, le seigneur lui dist: "Doncques, m'ameye, conseilliez moy de tous deux le mains pire à vostre advis".—"A! Monseigneur, dist-elle, il y a bien grant choiz. Mais de ceste chose, à jointes mains vous supplie, pardonnez moy car telles choses doivent partir des nobles cuers des vertueulx hommes et non pas des femelins cuers des femmes qui, par l'ordonnance de Dieu, sommes à vous, hommes, subgettes, especialement lez espouseez et qui sont meres des enfants, ainssi que je vous suis et à nostre filz. Sy vous supplie, Monseigneur, que de ce la congnoissance ne s'estende point à moy".—"Ha, m'ameye, dist-il, amour et devoir vuellent que de tous mes principaulx affaires, comme ung cuer selon Dieu en deux corps, vous en doye deppartir, ainssi que j'ay toujours fait, pour les biens que j'ay trouvez en vous. Car vous dictes qu'il y a bien choiz. Vous estes la mere et je suis vostre mary. Pourquoi vous prie à peu de parolles que le choiz m'en declairiez" Alors, la très desconffortee dame, pour obeir luy dit: "Monseigneur, puisque tant voulez que le choiz vous en die"—alors renfforca la prudence de son cuer par la très grande amour que elle à lui avoit, et lui dist: "Monseigneur, quoy que je dye, il me soit pardonné; des deux consaulx que je vous vueil donner, Dieux avant, Nostre Dame et monseigneur saint Michiel, que soient en ma pensee et en mon parler. Dont le premier est que vous laissiez tous vos dueilz, vos desplaisirs et vos penssers, et ainssy feray-je. Et les remettons tous ès mains de nostre vray Dieu, qui fait tout pour le mieulx. Le IIme et derrain est que vous, Monseigneur, et chascun homme et femme vivant, savez que, selon droit de nature et experiance des yeulx, est chose plus apparante que les enfans sont filz ou filles de leurs meres qui en leurs flans les ont portez et enffantez que ne sont le leurs maris, ne de ceulx à qui ont les donne. Laquelle chose, Monseigneur, je dis pour ce que ainssi nostre filz est plus apparant mon vray filz qu'il n'est le vostre, nonobstant que vous en soyez le vray pere naturel. Et de ce j'en appelle nostre vray Dieu à tesmoing au

très espouventable jour du jugement. Et car pour ce il est mon vray filz, qui moult chier m'a sousté à porter l'espace de IX mois en mes flans, dont en ay receu maintes dures angoisses et par mains jours, et puis comme morte à l'enfanter, lequel j'ay sy chierement nourry, amé et tenu chier jusques au jour et heure que il fut livré. Touttefois ores, pour toujours mais, je l'abandonne ès mains de Dieu et vueil que jamais il ne me soit plus riens, ainssi que se jamaiz je ne le avoye ven, ains liberalement de cuer et franchement, sans force, contrainte, ne violence aucune, vous donne, cede et transporte toute la naturelle amour, l'affection et le droit que mere puelt et doit avoir à son seul et très amé filz. Et de ce j'en appelle à tesmoing le trestout vray et puissant Dieu, qui le nous a presté le espace de XIII ans, pour la tincion et garde de vostre seul honneur, à tous jours mais perdu se aultrement est. Vous ne avez que ung honneur lequel après Dieu, sur femme, sur enfans et sur toutes choses devez plus amer. Et sy ne avez que ung seul filz. Or advisez duquel vous avez la plus grande perte. Et vrayement, Monseigneur, il y a grant choiz. Nous sommes assez en aaigne pour en avoir, se à Dieu plaist; mais vostre honneur une foiz perdu, lasse, jamais plus ne le recouvrez. Et quant mon conseil vous tendrez, les gens diront de vous, mort ou vif que soiez: C'est le preudomme et très loyal chevalier. Et pour se, Monseigneur, sy très humblement que je scay, vous supplie, fetes comme moy, et en lui plus ne pensés que se ne l'eussiez jamaiz eu; ains vous resconfortez, et remerciez Dieu de tout, qui le vous a donné pour votre honneur rachetter"

Et quant le cappitaine oist Madame si haultement parler, avec un contemplatif soupir, remercia Jhesus-Crist, le très hault et puissant Dieu, quant du cuer de une femeline et piteuse creature partoient sy haultes et sy vertueuses parolles comme celles que Madame disoit, ayant ainssy du tout abandonné la grant amour de son seul et très aimé filz, et tout pour l'amour de lui. Lors en briefves parolles luy dist: "M'amy, tant que l'amour de mon cuer se puelt estendre, plus que oncques mais vous remercie du très hault et piteux don que m'avez maintenant fait. J'ay ores oy la guette du jour corner, et ja soit que ne dormissions à nuit, sy me fault-il lever; et vous aucum peu reposerez" — "Reposer, dist-elle, hellas, Monseigneur, je n'ay cuer, oeul, ne membre sur mon corps qui en soit d'accord. Mais je me leveray et yrons à messe tous deux remerchier Nostre Seivneur de tout.

«Мадам, которая на другой стороне предавалась великой скорби, видя, что или ее супруг лишится чести, или они утратят своего прекраснейшего и самого дорогого сына (о нем все говорили, что в его возрасте, в тринадцать лет, другого такого не найти), боялась, что ее супруг не переживет таких мучений. Тогда она поразмыслила в своем сердце, и сказала она себе: «Несчастливая! если он умрет, я все потеряю». И, думая так, она окликнула его. Но он не слышал. Тогда она громким голосом

сказала ему: «О, господин, Бога ради, смилуйтесь надо мною, над своей бедной женой, которая так верно любила вас, служила вам и чтילה вас, ни на что не жалуясь,— со скрещенными на груди руками молю вас, не губите одним ударом себя, нашего сына и меня». Когда господин услышал речь мадам, он, в конце концов, ответил ей: «Ах, дорогая моя жена, к чему все это? Есть ли сердце, которое не предпочло бы смерть жизни в таком мучении?» Тогда мадам, будучи весьма умной и мудрой, чтобы утешить его, оставила свою жестокую печаль, собрала все свое мужество и сказала ему: «Господин, я не говорю, что Вы не правы, но коль скоро такова воля божия, он желает и повелевает, чтобы из двух зол было выбрано меньшее». Тогда сеньор сказал: «Посоветуйте мне, дорогая моя жена, какое из двух зол меньшее на Ваш взгляд?» — «Ах, господин,— сказала она,— это тяжелый выбор. И, скрестив руки на груди, молю Вас, избавьте меня от этого выбора. Ибо такие решения должны исходить из благородного сердца доблестных мужей, а не из мягкого сердца женщин, которые, по воле Божией, покорны вам, мужчинам, особенно если женщины — супруги и матери сыновей, как я — Ваша супруга и мать нашего сына. Поэтому я умоляю Вас, господин, освободите меня от такого решения». — «Ах, дорогая жена,— сказал он,— любовь и долг велят, коль скоро мы, по заповеди Господней, одно сердце в двух телах, чтобы Вы участвовали во всех моих важных делах, как я и поступал всегда, ради того доброго, что находил в Вас. Вы говорите, что тут есть выбор. Вы — мать, а я — Ваш муж. Поэтому прошу вас, скажите мне в немногих словах, чтобы Вы выбрали». Тогда несчастная женщина сказала ему, дабы быть послушной: «Мой господин, если Вы хотите, чтобы я сказала Вам свой выбор...» — и тут она собрала воедино всю мудрость своего сердца, ради той великой любви, которую питала она к нему, и сказала: «Господин, что я скажу, Вы простите мне, и пусть в тех двух советах, которые я хочу вам дать, в моих мыслях и в моих словах пребудут прежде всего Бог и Мадонна и святой Михаил. Из этих советов первый — чтобы Вы оставили свою тоску, свою печаль и свою заботу, так поступлю и я. И предадимся в руки нашего истинного Бога, который все сделает к лучшему. Второй и последний совет — чтобы Вы, господин, и всякий мужчина и всякая женщина, живущие на свете, знали, что по естественному праву и по свидетельству очей, дети — в большей мере сыновья и дочери матерей, которые носили их в чреве своем и родили на свет, чем сыновья и дочери мужей и тех(?), кому их рождают. Это я говорю, господин, потому что более ясно, что наш сын — это мой подлинный сын, чем что он — Ваш, хотя Вы — его настоящий природный отец. И призываю истинного Бога нашего свидетельствовать о том в страшный день суда. И потому он — мой подлинный сын, которого я с болью великой выносила в чреве своем девять месяцев, причем претерпела тяжкий страх в те-

чение многих дней, рожая которого я едва не умерла, которого я кормила, любила и лелеяла вплоть до дня и часа, когда он был выдан. Но ныне и навечно предаю его в руки Божьи и желаю, чтобы он был мне ничем, как если бы я никогда не видела его, и, от сердца и искренне, без насилия и принуждения, уступаю, передаю и дарю Вам всю естественную любовь, привязанность и права, которые могут и должны быть у матери к своему единственному и любимейшему сыну. В свидетели чего призываю истинного и всемогущего Бога, который дал нам его на время, на тринадцать лет, ради сохранения и поддержания Вашей единственной чести, что в противном случае будет потеряна навеки. У Вас есть только одна честь, которую Вы, после Бога, должны любить больше жены, детей и всего прочего. Да и сын у Вас только один. Поэтому рассудите, что будет для Вас большей утратой. И, поистине, господин, это великий выбор. Наш возраст позволяет нам еще иметь детей, если Богу будет угодно, но Вашу честь, если Вы ее потеряете, снова не обрести. И если Вы последуете моему совету, люди скажут о Вас, о живом или мертвом, — это честный человек и настоящий рыцарь. И потому, господин, прошу Вас со всем смирением, поступите, как я, и перестаньте думать о нем, как если бы его никогда у Вас не было, но утешьтесь и возблагодарите Бога за все, что он Вам дал ради спасения Вашей чести».

И когда комендант услышал, что мадам говорит с таким мужеством, он с благочестивым вздохом возблагодарил Иисуса Христа, высшего всемогущего Бога, за то, что из сердца слабого женского существа исходят такие высокие и доблестные слова, как те, что сказала мадам, пожертвовавшая своей великой любовью к единственному, любимейшему сыну, и все из любви к мужу. И тогда он сказал ей, краткими словами: «Дорогая моя жена, со всей силой любви, что в моем сердце, более, чем за что бы то ни было, благодарю Вас за самый великий и мучительный дар, который вы принесли мне. Я слышу звук рога, наступил день, и хотя мы не спали этой ночью, мне нужно вставать, а вы можете еще отдыхать». — «Отдохнуть, — сказала она, — увы, мой господин, ни сердце, ни глаза, ни единый член в моем теле не способны отдыхать. Но я встану, и мы пойдем к мессе вдвоем, чтобы возблагодарить Бога за все».

После этой сцены рассказ тянется еще долго; вновь появляются герольды принца, требуя сдачи крепости и угрожая казнью мальчика, — их отправляют ни с чем; вскоре комендант решает произвести вылазку, чтобы силой освободить сына; потом рассказ вдруг переносится во враждебный лагерь — принц велит вести связанного цепями ребенка на казнь и приказывает герольду господина дю Шателя (имя ему тоже Шатель), не зная на его нежелание и сопротивление, примкнуть к процессии, затем рассказывает о том, как в крепости жена отговаривает коменданта от попыток освободить мальчика силой и теряет сознание; между тем стража сообщает, что вражеские

отряды, которые вели ребенка на казнь, вернулись в свой лагерь, — задуманная комендантом вылазка опоздала; комендант укладывает жену в постель и пытается ее утешить; герольд Шатель возвращается в крепость и рассказывает коменданту обо всем, что произошло, причем тут повторяет многое из того, что было уже сказано в несколько иной форме; но мне хочется из рассказа герольда привести в дословном виде описание смерти мальчика:

Mais l'enffant qui, au renconffort des gardes, cuidoit que on le menast vers le chastel, quand il vist que vers le mont Reont alloient, lors s'esbahist plus que oncques mais. Lors tant se prist à plourer et desconfforter, disant à Thomas, le chief des gardes: "Ha! Thomas, mon amy, vous me menez morir, vous me menez morir; hellas! vous me menez morir! Thomas, vous me menez morir! hellas! monsieur mon pere, je vois morir! hellas! madame ma mere, je vois morir, je vois morir! hellas, hellas, hellas, je vois morir, morir, morir, morir!" Dont en criant et en plourant, regardant devant et derrière et entour lui, à vostre coste d'arme que je portoye, lasse my! et il me vist, et quant il me vist, à haute voix s'escria, tant qu'il peust. Et lors me dist: "Ha! Chastel, mon amy, je voiz morir! hellas! mon ami, je voiz morir!" Et quant je ainssi le oys crier, alors, comme mort, à terre je cheys. Et convint, par l'ordonnance, que je fusse emporté après luy, et là, à force de gens, tant soustenu que il eust prins fin. Et quant il fust sur le mont descendu, là fust un frere qui, par belles parolles esperant en la grâce de Dieu, peu à peu le eust confessé et donné l'absolucion de ses menus pechiez. Et car il ne pouoit prendre la mort en gré, lui convint tenir le chief, les bras et les jambes lyez, tant se estoit jusques aux os des fers les jambes eschiees, ainsi que depuis tout me fut dit. Et quand ceste sy très cruelle justice fut faitte, et à chief de piece que je fus de pasmoison revenu, lors je despouillay vostre coste d'armes, et sur son corps la mis...

«Но ребенок, который думал, что его ведут к крепости (так, чтобы его успокоить, говорили стражники), увидев теперь, что они шли к горе Реон, безмерно испугался. И тогда он ужаснулся и стал плакать, говоря Тома, начальнику стражи: «Ах, Тома, друг мой, вы ведете меня на смерть, вы ведете меня на смерть; увы, вы ведете меня на смерть, вы ведете меня на смерть! Тома, вы ведете меня на смерть; увы, господин отец мой, я умираю! увы, госпожа мать моя, я умираю, я умираю! увы, увы, увы, я умираю, умираю, умираю, умираю!» И так крича и плача он смотрел и вперед, и назад, и во все стороны и увидел меня в Вашем мундире, — о я несчастный! — и когда он увидел меня то закричал громким голосом изо всех сил. И сказал так: «Ах, Шатель! друг мой, я умираю! увы, друг мой, я умираю!» И когда я услышал его вопль, я упал на землю, как мертвый. И тогда было приказано, чтобы меня тащили вслед за ним, и меня силой удерживали на ногах, пока все не кончилось. И на горе ожидал монах, который, произнося слова надежды на

милосердие Господне, исповедал и причастил его, отпустив ему его малые грехи. И поскольку он никак не хотел умирать, его крепко держали за голову и связали ему руки и ноги, так что ноги были перетерты до костей, как мне потом рассказали. И когда жестокий приговор был приведен в исполнение, и я пришел в себя, я снял Ваш мундир и накрыл им тело...»

Заканчивая свой рассказ, герольд передает резкие слова, которыми он обменялся с принцем, когда просил выдать ему тело ребенка. И теперь, выслушав все, сеньор произносит слова молитвы:

*“Beaux sires Dieux, qui le me avez jusques à aujourd’uy presté, vueillez en avoir l’âme et lui pardonner de ce que il a la mort mal prinse en gré, et à moi aussi, quant pour bien faire l’ay mis en ce party. Hellassel povre mere, que diras-tu quant tu saras la piteuse mort de ton chier filz, combien que pour moy tu le avoyes de tous poins abandonné pour acquittier mon honneur. Et, beau sires Dieux, soiez en ma bouche pour l’en resconforter”*

«Благородный сир Бог, Вы, что дали мне его на все время вплоть до сегодняшнего дня, примите душу его и простите ему, что он противился смерти, а мне, что я уготовал ему такую долю ради того, чтобы поступить как должно. Увы, несчастная мать, что скажешь ты, узнавши о жалостной смерти твоего сына, хотя ты и пожертвовала им из любви ко мне, чтобы спасти мою честь. И, благородный сир Бог, пребудьте на устах моих, чтобы утешить ее».

За этим следует торжественное погребение, и сцена, когда Шатель сообщает жене, от которой он до сих пор скрывал это, о смерти сына; поскольку это происходит за столом, на глазах у многих, она сдерживает свои чувства. Через несколько дней принц вынужден снять осаду, а комендант предпринимает успешную вылазку, во время которой взято много пленных. Из числа этих пленных комендант велит двенадцать самых знатных, которые хотели откупиться крупными суммами, повесить—их тела видны были отовсюду на большом расстоянии; других, выколов у них правый глаз и отрубив правое ухо и правую руку, отпускают, причем комендант произносит такие слова:

*“Allez à vostre seigneur Herodes, et luy dites de par vous grant mercis des autres yeulx, oreilles et poigns senestres que je vous laisse, pour ce que il donna le corps mort et innocent de mon filz à Chastel mon herault”*.

«Идите к вашему сеньору Ироду и благодарите его за оставшиеся глаза, уши и левые руки, потому что он отдал моему герольду Шателю мертвое тело невинного моего сына».

Я изложил содержание этого текста несколько более пространно, отчасти потому, что такая пространность в значительной степени составляет саму его сущность, отчасти потому, что он (в отличие от прежде цитированных текстов) недоступен большинству читателей. Этот рассказ написан на целый век с лишним позже «Декамерона», тем не менее производит впечат-

тление гораздо более раннего и напоминает о Средних веках. Это общее впечатление само по себе возникает у читателя и оказывается очень сильным; я постараюсь прояснить отдельные моменты, которые вызывают его.

Что касается формы, то и в строении периодов, и в композиции целого нет и следа гибкости, характерной для связанных с античностью писателей-гуманистов — нет многообразия, ясности, порядка. Нельзя сказать, чтобы фразы в основном строились на грамматическом сочинении (паратаксис), но подчинительные связи (гипотаксис) нередко очень неуклюжи и неловки, тяжеловесно эмфатичны, а часто и не совсем ясны. Возьмем одно предложение из речи жены: «И потому он — мой подлинный сын, которого я с болью великой выносила в чреве своем девять месяцев, причем претерпела тяжкий страх в течение многих дней, рожая которого я едва не умерла, которого я кормила, любила и лелеяла вплоть до дня и часа, когда он был выдан» — “Et car pour ce il est mon vray filz, qui moult chier m’a costé à porter l’espasse de IX mois en mes flans, dont en ay receu maintes dures angoisses et par maints jours, et puis comme morte à l’enfanter, lequel j’ay si chierement nourry, amé et tenu chier jusques au jour et heure que il fut livré”

Здесь уже в самой цепочке определительных связей сказывается известная нечеткость, — не ясно, что к чему относится; слова *et puis comme morte à l’enfanter* вообще выпадают из синтаксической конструкции; однако все в целом задумано не как беспорядочная речь, произносимая в состоянии аффекта, но как речь продуманная и торжественная. Торжественная обстоятельность, пышная церемонность стиля, в конце концов, тоже восходит к традиции античной риторики, но покоится на средневековых школьных ее преобразованиях, не на гуманистическом восстановлении ее изначального характера. Сюда же относится нагромождение синонимических или полусинонимических выражений типа *pourgy, amé et tenu chier*, — они звучат как торжественное заклинание и встречаются на каждом шагу — так, уже в одном из следующих предложений: *liberalement de cuer et franchement, sans force, contrainte ne violence aucune, vous donne, cede et transporte toute la naturelle amour, l’affection et le droit...* — «и, от сердца и искренне, без насилия и принуждения, уступаю, передаю и дарю Вам всю естественную любовь, привязанность и права...» Это напоминает пышный слог юридических документов и государственных грамот, чему соответствует многократное призывание бога, богоматери, святых. Как нередко бывает в подобного рода документах, изложению их содержания предшествует огромное количество формул, обращений, наречных определений и нередко целые вереницы фраз, содержание выступает, словно король или князь, впереди которого идут герольды, телохранители, придворные, знаменосцы. Много примеров этому в ночном разговоре, они изобилуют в тех сценах, где герольды вручают послания, и если в этих последних случаях прием сам по себе

подсказан сюжетом, то нельзя не заметить, с каким упоением Ла Саль при первом удобном случае описывает такие ситуации. Когда читаешь: *Monseigneur le cappitaine de ceste place, nous, comme officiers d'armes et personnes publiques, de par le prince de Galles, nostre très redoubté seigneur, ceste foiz pour toutes à vous nous mande, de par sa clemence de prince, vous signiffier, adviser et sommer*, то очевидно, что даже при изображении глубокого потрясения и возмущения жестокостью принца, Ла Саль с наслаждением заносит на бумагу эту эмфатическую, синтаксически запутанную фразу — характерную для сословной пышности. И этим все сказано: его язык — язык сословный, а все сословное враждебно духу гуманизма. Прочный сословный порядок, где все размещено по своим местам, где все хранит свою форму, отражается в торжественной, обстоятельной, стереотипной, избыточной позами и заклинаниями риторике. К каждому обращаются так, как положено обращаться; мадам дю Шатель называет своего супруга *Monseigneur* («мой господин»), он обращается к ней со словами *m'amy* («моя дорогая»), каждое лицо совершает те движения, которые подобают его сословию и обстоятельствам, как бы в согласии с вечной, раз и навсегда утвержденной моделью поведения («молю вас, со скрещенными на груди руками» — *à jointes mains vous supplie*); когда принц заставляет герольда присутствовать при казни (об этом рассказано дважды), то это выглядит так: *...alors, en genoulx et mains jointes je me mis et lui dis: "A! très redouté prince, pour Dieu, souffrez que la clarté de mes malheureux yeux ne portent pas à mon très dollent cuer la très piteuse nouvelle de la mort de l'innocent filz de mon maistre et seigneur; il souffist bien trop se ma langue, au rapport de mes oreilles, la fait à icelui monseigneur vrayement"* Lors dist le prince: *"Vont yrez, venilliez on non"*. — «Могущественный принц, ради Бога, не допустите, чтобы зоркость моих несчастных глаз донесла до моего скорбного сердца печальное известие о смерти невинного сына моего господина и сеньора; довольно того, чтобы язык мой, по сообщению моих ушей, истинно рассказал о том моему господину». Тогда сказал принц: «Вы пойдете, хотите вы или нет».

Традиция, к которой относится этот текст, особенно остро чувствуется в наиболее торжественных местах, поскольку, как мы только что сказали, содержание всякого высказывания окружается как бы прочным поясом, крепостным валом торжественных формул. В таких местах видно, что эти формулы — образования поздней античности, времени упадка, перенятые и усвоенные сословными культурами начиная с раннего средневековья. Эта традиция в разговорной речи включает в себя мощную, великоленную риторику Страсбургских заклинаний и преамбулы королевских указов: *Louis par la grâce de Dieu* («Людовик, милостью Божией...»). Что же касается композиции рассказа, то не приходится и говорить о сознательно построенной конструкции: попытка пересказывать в хронологическом



порядке приводит к путанице и повторам; а если учесть, что сочинитель был человеком старым (в стиле рассказа есть что-то от стариковской обстоятельности), то паратаксистическую и некоторую запутанность можно подметить уже в романе о маленьком Жане де Сентре, написанном несколькими годами раньше; это — стиль хроники: события перечисляются, изложение часто и весьма неожиданно перескакивает от одного события, от одного места действия к другому; наивность повествования подчеркивается и формулой, которая появляется при каждой такой перемене: «и мы теперь перестанем говорить об этом предмете и обратимся к тому». Смещение тяжеловесной пышности языка и наивного перечисления событий создает впечатление тягуче-однообразного темпа повествования — отнюдь не лишеного величественности; это своего рода высокий стиль, но только стиль сословный, не гуманистический, не классический, а потому вполне средневековый.

И мировоззрение здесь полностью средневековое и сословное — такое впечатление производит содержание рассказа, и я в первую очередь укажу здесь на те особенности, которые прежде всего бросаются в глаза современному читателю: политическая и военная ситуация, описываемая в рассказе, соотносится с общеизвестным контекстом истории, но рассматривается исключительно как сословная проблема. Ла Саль никогда не скажет, каково реальное значение крепости, какие тяжелые последствия вызвала бы потеря ее для Франции и короля, — речь всегда будет идти только о рыцарской чести господина дю Шателя, о данном им слове, о том, как следует понимать его, о верности вассала, о клятве и личной ответственности за слова; комендант даже предлагает решить в рыцарском поединке, как следует толковать смысл договора. Торжественно-рыцарский церемониал перерос реальную сторону событий, подавил ее, но это не исключает царящей повсюду самой грубой жестокости: жестокости аффектированной, никогда не принимающей современной формы — целесообразной, как бы рационализированной. Казнь ребенка — бессмысленное варварство, и столь же бессмысленное варварство — месть коменданта, когда вешают двенадцать человек и калечат более ста ни в чем не повинных людей, — если бы не личная потребность в мщении, их бы отпустили, взяв выкуп. Создается впечатление, что ни в политическом, ни в оперативном смысле война еще не ведется рациональными методами, что нет никакого центрального руководства действиями и любые предпринимаемые шаги в значительной степени зависят от личных отношений между военачальниками, которые противостоят друг другу на конкретном участке военных действий, от переживаемых ими аффектов и представлений их о рыцарской чести. Наверное, все на самом деле было так и во времена Столетней войны, и еще гораздо позднее, даже в эпоху, когда уже сложился абсолютизм, причем именно в военном деле, где рыцарские

условности сохранялись дольше всего и где можно обнаружить явные следы лично-рыцарских отношений между неприятелями. Однако, так или иначе, именно в XV веке, в эпоху Ла Салья, намечается поворот; политические и военные средства рыцарства оказываются непригодными, рыцарская этика рушится, и роль рыцарства постепенно становится чисто декоративной; роман о маленьком Жане де Сентре — это, помимо воли автора, красноречивое свидетельство чисто парадной и паразитической бессмысленности рыцарских подвигов в описываемую эпоху. Но об этом повороте, который медленно подготавливается, Ла Саль не желает ничего знать; даже ученость — в других произведениях его она выступает на первый план сильнее, чем в «Утешении», — это по-прежнему мозаика моральных по содержанию цитат, позднесхоластических по духу, — сословная схоластическая компиляция, служащая целям феодально-рыцарского воспитания.

Поэтому Ла Саль не замечает еще того движения, которое у великих итальянских писателей XIV века повело к охвату всей современной действительности в целом; искусство и язык Ла Салья сословны, горизонт его узок, хотя он и много повидал на своем веку; он увидел много замечательного, но во всем смог разглядеть только куртуазный и рыцарский дух. В куртуазном духе и выдержано «Утешение»; но в самом средоточии пышного, внутренне уже несколько надломленного стиля позднего феодализма, как показывает текст, заключено подлинно трагическое, отличающееся наивысшим достоинством событие, рассказ о котором ведется с подобающей теплотой, сердечностью и простодушием, пусть даже, на наш взгляд, несколько церемонно и излишне обстоятельно. Во всей средневековой литературе не найти другого такого примера столь простого, столь реального и столь образцово-трагического конфликта, и я часто удивлялся тому, что это прекрасное произведение так мало известно. Конфликт лишен схематизма, не имеет ничего общего ни с одним традиционным мотивом куртуазной поэзии, речь идет о женщине, но не о возлюбленной, а о матери, и романтическая чувствительность, такая, как в истории Гризельды, здесь отсутствует, это событие практической жизни, постижимое в своей реальности. Рыцарски-церемониальный фон не умаляет величавой простоты, ибо от женщины, особенно в такое время, ждут, что она безоговорочно смирится с обстоятельствами; а она, хотя и невольна в своих поступках, смиренна и послушна воле мужа, тем не менее и с еще большей ясностью обнаруживает среди постигших ее несчастий большую внутреннюю силу и свободу. В принципе говоря, конфликт затрагивает только ее одну, ибо хотя муж ее и жалуется на судьбу, и кажется нерешительным, но не приходится сомневаться, к какому решению он придет; от того, как поведет себя его жена, напротив, будет зависеть, переживет ли он это потрясение и как он его перенесет; психологически тонко, быстро и ясно приспособля-

ясь к ситуации, она вновь обретает самообладание, рассудив, что «если он умрет, я все потеряю» — *se il se muert, or as-tu bien tout perdu*. И тотчас она решается покончить с бессмысленными мучениями и показать супругу путь, по которому тот все равно должен идти,— она пойдет впереди. И как только ей удастся привлечь к себе его внимание, она сначала дарует ему то, в чем он нуждается превыше всего,— порядок в мыслях, сознание задачи, которую предстоит решить: выбрать между злом и злом, выбрать меньшее зло. И когда он еще в полной растерянности спрашивает, какое зло меньше, она сначала избегает давать ответ,— не слабой женщине, но доблести и мужеству решать такие задачи; этим она вынуждает мужа приказать ей, чтобы она высказала все, что думает, и он тем самым оказывается в привычном для него положении человека, отдающего приказы и принимающего решения; благодаря этому она уже отвлекла его от беспомощной тоски, пожиравшей силы и сознание. И тогда она показывает ему пример, которому остается только следовать: дети, говорит она, в большей степени дети матерей, которые выносили их, их родили и вскормили, чем дети отцов; наш сын — больше мой сын, чем ваш, говорит она, и все равно я отрекаюсь теперь от своей любви к нему, как если бы его никогда не было рядом со мной, я приношу в жертву свою любовь к нему, ибо у нас могут быть другие дети, но утраченную честь не восстановить заново. И если вы последуете моему совету, то люди похвалят вас: *c'est le preudomme et très loyal chevalier...* — «это честный человек и настоящий рыцарь». Трудно сказать, что в этих словах больше достойно восхищения — самозабвение или самообладание, доброта или ясность. Вот величие и простота, присущие подлинно классическому идеалу: женщина в великом горе не падает духом, а остро постигает сложившуюся ситуацию, она понимает — о сдаче крепости не может быть и речи, ребенок погиб при всех обстоятельствах, если только принц захочет дать серьезный ход делу. Вмешиваясь в события, женщина дарует твердость духа своему мужу, ее пример придает ему решимость, а напоминание о славе, которую он обретет, служит ему известным утешением — гордое самосознание облегчает ему его участь. Прекрасен и конец сцены — Шатель, стряхнувший с себя напряжение, находит в себе силы для молитвы, благодарит жену и даже предлагает ей немного отдохнуть: «Отдыхать,— сказала она,— увы, мой господин, ни сердце, ни глаза, ни единый член в моем теле, не способны отдыхать» — “*Reposer, dist-elle, hellas, Monseigneur, je n'ay cuer, oeil, ne membre sur mon corps qui en soit d'accord...*”

Пышный стиль эпохи позднего феодализма оказывается пригодным для воспроизведения подлинно трагической и подлинно реальной сцены; и хотя политическую и военную ситуацию он передавал поверхностно, не умея схватить реальные отношения и взаимосвязи, вся его сила проявляется в изображе-

нии простого, непосредственно-человеческого действия. Это тем более заслуживает внимания, что речь в нашем рассказе идет о весьма домашнем, обыденном месте действия,— супруги ночью, в постели делятся своими заботами,— место, по представлениям классической древности, совсем не подобающее для трагического действия в высоком стиле. Трагизм и серьезная проблематика найдены в самой повседневности, в семейной жизни, и хотя персонажи — аристократы, следующие строгим формам феодальной традиции, положение, в котором мы их застаем — ночью, в постели, не любовников, а супругов, в великой печали, ищущих, как помочь друг другу советом,— это манера не столько феодальная, сколько бюргерская, или, лучше сказать, общечеловеческая, жизненная, свойственная всем живым существам. Несмотря на торжественно-церемонные слова, действие развивается просто и очень наивно: связаны или противопоставлены простые мысли и чувства; ни о каком размежевании стилей трагического и обыденно-реалистического нет и речи. Феодальная литература периода расцвета, в XII веке, не оставила нам ничего столь же реального и «тварного», жизненно-животного; супруги в постели— ситуация, в лучшем случае, комического рассказа, фавль, шванка. А что сказать о плачущем и кричащем ребенке, которого ведут на казнь. Я не стану хвалить этот рассказ — ни читатель, ни несчастный отец, которому все это рассказывает герольд, не нуждаются в таких чувственно-наглядных подробностях. Тем сильнее бросается в глаза, какая мера обнаженно животного, «тварного» реализма совместима с трагическим событием в рамках подобного геральдически-пышного стиля. Все нацелено на то, чтобы наглядно представить противоположность между детской невинностью и жуткой сценой казни, между безмятежной прежде жизнью ребенка и безжалостной действительностью, которая внезапно обрушивается на него: и сочувствие стражников, которые за время недолгого его пребывания заложником успели подружиться с ним, и его плач и крик, по-детски безутешный, что двумя потоками изливается на слушателя, когда он, без конца повторяя одни и те же слова, пытается уцепиться за всякого, кто мог бы помочь ему и спасти его, его ожесточенная, до последнего дыхания, борьба со смертью, несмотря на утешительные слова монаха, исповедующего его, — отчаянное сопротивление смерти, так, что веревки перетирают ноги до кости, — ничто, ни одна подробность не скрывается от господина дю Шателя, ему приходится выпить горькую чашу до дна.

То, что мы подметили здесь — соединение рыцарски-церемониального пышного стиля и «тварного», жизненно-животного реализма, сильно выраженного, не останавливающегося перед кричащим эффектом и даже до конца использующего резкий диссонанс, — для истории литературы не новость. Со временем романтизма подобное сочетание соответствует общераспространенному представлению о средневековье; более точные

исследования показали, что такое качество вырабатывается и особо характерно обнаруживается в конце средневековья, в XIV и прежде всего в XV веках; двадцать лет тому назад мы получили превосходное, широко известное исследование той эпохи, «Осень средневековья» Хейзинги, который проанализировал это явление со всех сторон и в различных отношениях. Общее, что соединяет оба элемента,— это темнота и тяжесть, замедленность темпа и густота красок чувственного привкуса, свойственного эпохе; в результате пышный стиль обретает некую чрезмерно острую чувственность, а реализм — тяжелую форму и нечто такое, в чем одновременно можно подметить «тварную» непосредственность животного и глубокую традицию; многим реалистическим формам, например «пляскам смерти», присущ характер процессии, торжественного шествия. То, что серьезный, суровый, животный реализм эпохи несет на себе груз традиции, объясняется его истоками: он идет от христианского фигурально-аллегорического мировоззрения и у христианства заимствует почти все свои идеи и художественные мотивы. Страдающее живое существо всегда присутствует — уже в страстях Христовых, которые изображаются все более резко, кричащими красками, со все большей силой чувственно-мистического внушения, и в страданиях мучеников; домашняя интимность, серьезный (по сравнению с интерьером фарса) интерьер дан этому стилю в сцене благовещения и в других библейских эпизодах, действие которых происходит в стенах дома. В XV веке погружение событий священной истории в непосредственную, вполне обыденную жизнь народа зашло так далеко, что в религиозном реализме стали замечаться признаки чрезмерности, преувеличения, упадка; мы вскользь говорили об этом раньше, явление это анализировалось, — в частности, Хейзинга разобрал его столь внимательно и подробно, что нет необходимости заниматься им в связи с нашими задачами.

Но нам в этом реализме конца Средних веков надлежит выделить другие моменты, прежде всего то обстоятельство, что теперь образ реального, живого человека, созданный христианством с его смешением стилей, именно образ плотски-животного, «тварного» человека, возникает теперь и за пределами христианской в узком смысле слова сферы; мы встречаем его в нашем рассказе о событиях, взятом из феодально-военной среды. Далее, следует указать на то, что, изображая реальную сегодняшнюю жизнь, обращаются по преимуществу к искусному описанию всего интимного, домашнего и обыденного — к семейной жизни. И этот момент, как мы уже говорили, тоже связан со смешением стилей в христианстве: эпизоды рождения Марии, рождества Христова, связанные с этими сценами мотивы — все это модели для развития в сторону интимного. Вообще типологическая символика таких «реалистических» картин надолго сохраняет свою действенность в истории литературы.

Развитию реализма дала толчок возникавшая в ту пору культура богатого бюргерства, которая вполне ощутимо проявилась в конце средневековья, особенно в Северной Франции и Бургундии; бюргерской культуре, правда, не было свойственно ясное сознание своего существа (потребовалось длительное время, пока в теории не было выработано понятие «третьего сословия», отвечавшее подлинным социальным отношениям). Эта культура, несмотря на благосостояние и растущую мощь сословия, если судить по жизненному стилю, жизненным установкам бюргеров, оставалась, скорее, мелкобуржуазной; однако бюргерски-мещанское существование уже давало мотивы воспроизводящим действительность искусствам, именно мотивы домашне-интимной, семейной жизни — зримый интерьер и домашние и хозяйственные ситуации и проблемы. Интимное, обыденное, что присуще личной жизни человека, прорывается иной раз и в том случае, когда речь заходит о феодальной аристократии и даже о князьях и королях; также и там интимные события стали изображаться точнее и более обыденно, чем прежде, — так в нашем тексте и очень часто у авторов хроник, у Фруассара, Шателена и других; в итоге искусство и литература, несмотря на свое пристрастие к феодально-геральдическому блеску, в целом становятся гораздо более бюргерскими по своему характеру, чем в эпоху раннего средневековья. Наконец, нужно подчеркнуть еще и третий момент, существенный для реализма позднего средневековья, — тот момент, который побудил меня ввести в этой главе выражение, которым я не пользовался в прежних главах, — я говорю об элементе «тварном» (kreatürlich). Христианской антропологии с самого начала было свойственно подчеркивать в человеке все, что в нем подвержено страданиям, все преходящее в нем; это и не могло быть иначе, коль скоро свое непереносимое воздействие оказывала модель, представление страстей Христовых. Но в XII и XIII веках с этой идеей еще не связывали столь далеко заходящего обесценения земной жизни, как теперь, когда ее начали лишать всякого значения. В прежние века еще очень живо представляли себе, что всякое земное бытие обладает своей ценностью и имеет цель; человеческое сообщество выполняло на земле разные функции, должно было осуществить определенную идеальную форму, подготовить человека к царству божию; если говорить о темах, затронутых нашим исследованием, Данте может послужить примером, помогающим понять, насколько значительной, этически-существенной, предпрещающей спасение души, казалась и ему и многим его современникам земная, целенаправленная, политическая деятельность индивидуумов и всего общества. То ли потому, что представления об общественном идеале, присущие прежним векам, померкли и утратили силу и значимость, коль скоро события упорно обнаруживали их иллюзорность, а новые тенденции развития никак не соответствовали им, то ли потому, что люди не были

способны должным образом истолковать и включить в старую систему эти новые политические и экономические формы жизни, то ли потому, что широко распространенные в народе экзистенциальные движения, мистика страстей, становившаяся все более испуганно-реалистической, набожность, вырождавшаяся в суеверие и фетишизм, парализовали волю к теоретическому осмыслению практической земной жизни,— так или иначе, в последние столетия средневековья замечается известная усталость, бесплодность конструктивной теоретической мысли, особенно в том, что касается практической жизни, так что со всей ничем не смягченной резкостью выступает наружу животная сторона христианской антропологии, покорность человека страданиям, временному, преходящему. Этот «тварный» образ человека находится в самом резком противоречии к античному гуманистическому образу, и для него характерно, что при всем почтении к сословным покровам, в которые облачается человек, совершенно отсутствует благоговейное отношение к человеку, как только он снимает эти сословные одежды; под ними нет ничего, кроме плоти, подверженной старости и болезням, которую разрушат смерть и тление. Это, если угодно, радикальная теория всеобщего равенства, только не в активно-политической деятельности, а в том смысле, что обесценение жизни настигает каждого человека; что бы человек ни делал — все суета, и хотя инстинкты побуждают его действовать и цепляться за жизнь, все равно жизнь лишена ценности и достоинства. Не по отношению друг к другу и не «перед законом» равны люди — напротив, бог устроил так, что в земной жизни люди неравны; равны они перед лицом смерти, в ожидании своего телесного упадка, перед богом. Правда, уже и в те времена в отдельных случаях, а в Англии даже и очень энергично, из учения о таком «равенстве» делали политические и экономические выводы, однако, в основном, следуя господствующему умонастроению, в человеческой «тварности» усматривали лишь тщетность и суетность земных исканий и устремлений человека. Сознание неизбежного упадка и гибели всех и каждого, всех трудов и творений оказывало парализующее действие на многих людей в странах к северу от Альп, мешая им практически мыслить, практически направлять свою земную жизнь; деятельность, будущие которой — потусторонний мир, казалась им лишенной ценности и достоинства, простой игрой влечений и страстей; и их отношение к земной действительности определялось двумя моментами — признанием ее реальности как некоего чувственно-конкретного театрального действия и радикальным разоблачением жизни как преходящей, тщетной и суетной; особенно, с применением всех, самых крайних средств показывалось противоречие жизни и смерти, юности и старости, здоровья и болезни, суетного торжества, кичащегося земной ролью, и жалкого, жалобного сопротивления неумолимым силам разрушения. И эти простые темы варьируются все вновь и вновь — вор-

чливо и со страстной мольбою, благочестиво и цинично, то и другое одновременно, нередко с поразительной впечатляющей силой: обыденная жизнь, со всеми ее чувственными радостями, бедами и напастями, с неизбежной гибелью от старости и болезней, редко изображалась столь проникновенно, как в ту эпоху, и стилистический характер этих описаний таков, что они, и это вполне естественно, отличаются не только от античного искусства, но и от реалистического искусства всего предшествующего средневековья.

Ночные беседы супругов встречаются нередко в литературе эпохи. Из известных мне назову особенно характерную сцену в первой из «Пятнадцати радостей брака» (“*Quinze Joyes de Mariage*”), — здесь жена требует от мужа новое платье. Я цитирую по изданию в “*Bibliothèque elzévirienne*” (2 éd., Париж, 1857, p. 9 ss.):

Lors regarde lieu et temps et heure de parler de la matière à son mary; et volentiers elles devroient parler de leurs choses especiales là où leurs mariz sont plus sujets et doivent estre plus enclins pour octrier: c'est ou lit, ouquel le compaignon dont j'ay parlé veult attendre à ses délitz et plaisirs, et lui semble qu'il n'a aultre chouse à faire. Lors commence et dit ainsi la Dame: “Mon amy, lessez-moy, car je suis à grand mal-aise.— M'amie, dit-il, et de quoy?— Certes, fait-elle, je le doy bien estre, mais je ne vous en diray jà rien, car vous ne faites compte de chose que je vous dye.— M'amie, fait-il, dites-moy pour quoy vous me dites telles paroles? — Par Dieu, fait-elle, sire, il n'est jà mestier que je le vous auroye dite, vous n'en feriez compte, et il vous sembleroit que je le fesse pour autre chose.— Vrayement, fait-il, vous me le direz” Lors elle dit: “Puis qu'il vous plest, je le vous diray: Mon amy, fait-elle, vous savez que je fuz l'autre jour à telle feste, où vous m'envoïastes, qui ne me plaisoit gueres; mais quand je fus là, je croy qu'il n'y avoit femme (tant fust-elle de petit estat) qui fust si mal abillée comme je estoye: combien que je ne le dy pas pour moy louer, mais, Dieu merci, je suis d'aussi bon lieu comme dame, damoiselle ou bourgeoise qui y fust; je m'en rapporte à ceulx qui scevent les lignes. Je ne le dy pas pour mon estat, car il ne m'en chaut comme je soye; mais je en ay honte pour l'amour de vous et des mes amis.— Avoy! dist-il, m'amie, quel estat avoient-elles à ceste feste? — Par ma foy, fait-elle, il n'y avoit si petite de l'estat dont je suis qui n'eust robe d'écarlate, ou de Malignes, ou de fin vert, fourrée de bon gris ou de menu-ver, à grands manches, et chaperon à l'avenant, à grant cruche, avesques un tissu de soye rouge ou vert, traynant jusques à terre, et tout fait à la nouvelle guise.— Et avoie encor la robe de mes nopces, laquelle est bien usée et bien courte, pour ce que je suis creue depuis qu'elle fut faite; car je estoie encore jeune fille quand je vous fus donnée, et si suy desja si gastée, tant ay eu de peine, que jesembleroye bien estre mere de telle à qui je seroye bien fille. Et certes je avoye si grant honte quand



je estoie entre elles, que je n'ousoie ne savoye faire contenance. Et encore me fit plus grand mal que la Dame de tel lieu, et la femme de tel, me disrent devant tous que c'estoit grand'honte que je n'estoye mielx abillée. Et par ma foy, elles n'ont garde de m'y trouver mès en pièce. — Avoy! m'amie, fait le proudomme, je vous diray: vous savez bien, m'amie, que nous avons assez affaire, et savez, m'amie, que quant nous entrames en nostre menage nous n'avions gueres de meubles, et nous a convenu acheter liz, couchez, chambres, et moult d'autres choses, et n'avons pas grant argent à present; et savez bien qu'il fault acheter deux beufs pour notre mestoiere de tel lieu. Et encore chaist l'autre jour le pignon de nostre grange par faulte de couverture, qu'il faut refaire la premiere chouse. Et si me fault aller à l'assise de tel lieu, pour le plaict que j'ay de vostre terre mesme de tel lieu dont je n'ay riens eu ou au moins bien petit, et m'y fault faire grand despence.— Haa! sire, je savoye bien que vous ne me sauriez aultre chose retraire que ma terre” Lors elle se tourne de l'autre part, et dit: “Pour Dieu, lessés moi ester, car je n'en parleray ja mais.— Quoy dea, dit le proudomme, vous vous courroucez sans cause.— Non fais, sire, fait-elle: car si vous m'en avez rien eu, ou peu, je n'en puis mais. Car vous savez bien que j'estoye parlée de marier à tel, ou à tel, et en plus de vingt aultres lieux, qui ne demendoient seulement que mon corps; et savez bien que vous alliez et veniez si souvent que je ne vouloie que vous; dont je fu bien mal de Monseigneur mon père, et suis encor, dont je me doy bien haïr; car je croy que je suy la plus maleurée femme qui fust oncques. Et je vous demande, sire, fait-elle, si les femmes de tel et de tel, qui me cuidèrent bien avoir, sont en tel estat comme je suy. Par Saint Jehan, mieulx vallent les robes que elles lessent à leurs chamberieres que celles que je porte aux dimanches. Ne je ne scey que c'est à dire dont il meurt tant de bonnes gens, dont c'est grand dommage: à Dieu plaise que je ne vive gueres! Au moins fussés vous quite de moy, et n'eussés plus de desplesir de moy.— Par ma foy, fait-il, m'amie, ce n'est pas bien dit, car il n'est chose que je ne feisse pour vous; mais vous devez regarder à nostre fait: tournez vous vers moy, et je feray ce que vous voudrez.— Pour Dieu, fait-elle, lessés moi ester, car par ma foy, il ne m'en tient point. Pleust à Dieu qu'il ne vous en tenist jamès plus que il fait à moy; par ma foy vous ne me toucheriez jamès.— Non? fait-il.— Certes, fait-elle, non” Lors, pour l'essaier bien, ce lui semble, il lui dit: “Si je estoie trespasé, vous seriez tantoust mariée à ung aultre.— Seroye! fait-elle: ce seroit pour le plaisir que g'y ay eu! Par le sacrement Dieu, jamès bouche de homme ne toucheroit à la moye; et si je savoye que je deusse demourer après vous, je feroye chouse que je m'en iroye la premiere” Et commence à plorer...

«Тут она размышляет о месте и времени и чаше, когда заговорить на эту тему со своим мужем; и очень охотно говорят они о своих делах тогда, когда мужья их слабее всего и скорее

всего уступят им, именно в постели, когда их спутник жизни, о котором я говорил, хочет предаться своим радостям и удовольствиям и думает, что ничего другого ему теперь и не остается делать. Тогда дама начинает и говорит так: «Друг мой, оставьте меня, я очень печальна». — «Но почему же?» — говорит он. — «Конечно, у меня есть основания, — отвечает она, — но я ничего не скажу Вам, потому что Вы никогда не считаетесь с тем, что я говорю». — «Дорогая жена, — спрашивает он, — скажите, почему Вы говорите так?» — «Бог знает, — говорит она, — нет смысла говорить Вам: ибо то, о чем я скажу, не озаботит Вас и Вы неверно поймете мое намерение». — «Итак, давайте серьезно, — отвечает он, — Вы мне скажете». И тогда она говорит: «Если Вам угодно, я скажу: Вы знаете, что недавно я была на празднестве, куда Вы послали меня, хотя мне совсем этого не хотелось; но там, я полагаю, не было ни одной женщины, даже самого низкого состояния, одетой так плохо, как я: не хочу хвалиться, но, слава Богу, я из столь же хорошего рода, как любая благородная дама или девица или мещанка, которые были там; сошлюсь на тех, кто знатоки в генеалогическом древе. И я говорю не ради себя, потому что мне все равно, как я одета, но я стыдилась за Вас и ваших друзей». — «Так, — говорит он, — и как же были одеты женщины на этом празднике?» — «Уверяю вас, — говорит она в ответ, — что не было ни одной моего сословия, даже самой незначительной, которая не носила бы платье из ярко-красной ткани, или из мехельнской, или из тонкой зеленой, обшитое хорошим серым или пестрым мехом, с подходящей шляпкой, с большими рукавами и с красным или зеленым шлейфом до самой земли, и все по последней моде. А на мне было свадебное мое еще платье, такое изношенное и слишком короткое, потому что я выросла с тех пор, как его сшили; потому что я была совсем еще девочка, когда меня отдали за Вас, и я уже столько пережила, столько горя натерпелась, что выгляжу матерью некоторых из тех, кому гожусь в дочери. И, по правде, я так стыдилась, когда была среди них, что даже и не знала, как мне вести себя. И еще так меня разозлило, что баронесса X и госпожа Y мне при всех сказали, что я дурно одета. Но я-то знаю, что они меня не увидят скоро (?)» — «Хорошо, моя дорогая, — говорит муж, — я Вам скажу: Вы ведь знаете, милая моя жена, что у нас много забот и что, когда мы въехали в дом, у нас совсем не было мебели, и пришлось покупать постели, диваны, шкафы и много других вещей, и теперь у нас мало наличных денег; и Вы также знаете, что нам пришлось купить двух быков для одного нашего арендатора. А потом, как Вы знаете, у нас сарай обвалился, потому что крыша не в порядке, и теперь нужно в первую очередь чинить ее. А потом мне надо ехать в суд в N в связи с процессом, который я веду из-за Вашего как раз поместья, расположенного в Z, которое мне не принесло еще ничего или самую малость, а требует от меня больших расходов». — «Ах, я

так и знала, что Вы не скажете ни о чем другом, как о моем поместье». Тут она поворачивается на другой бок и говорит: «Оставьте меня, ради Бога, в покое, я больше никогда не заговорю об этом». — «Почему же, — говорит муж, — вы сердитесь без причины». — «Ах нет, — говорит она, — ибо если поместье ничего Вам не принесло или мало, то я в этом не виновата; Вы же знаете, что я могла выйти замуж за того или за этого, и еще мне представлялось более двадцати партий, и им ничего не нужно было, кроме меня самой; и Вы ведь знаете, что Вы ходили так часто, чтобы я никого не желала, кроме Вас; и что я ради этого поссорилась с моим отцом и все еще не совсем помирилась и поэтому заслуживаю самого сурового упрека; я думаю, я самая несчастная женщина, которая когда-либо жила на свете. И я Вас спрашиваю, — продолжает она, — неужели жены того-то и того-то, которые хотели жениться на мне, живут так, как я? И притом они не из столь хорошего дома, как я. Клянусь святым Иоанном, платья, которые они дарят своим служанкам, лучше тех, которые я ношу по воскресеньям. И не знаю, почему умирает так много хороших людей, их так жалко; ах, если бы Богу было угодно, чтобы я больше не жила на свете! По крайней мере Вы освободились бы от меня и не сердились бы на меня больше». — «Клянусь, моя дорогая, верная моя жена, — отвечает он, — это не хорошо сказано, ибо нет ничего, чего бы я не сделал для Вас, но Вы должны подумать о наших делах: повернитесь ко мне, и я сделаю все, что Вы хотите». — «Ах, ради Бога, — говорит она в ответ, — оставьте меня в покое, ибо мне ничего уже не надо. Ах, если бы Богу было угодно, чтобы и Вам это так же не требовалось, по правде, Вы бы никогда больше не коснулись меня». — «Неужели?» — спрашивает он. — «Конечно, нет», — отвечает она. Тогда, чтобы проверить свои догадки, он говорит: «Если бы я умер, Вы бы скоро вышли замуж за другого». — «Вы так думаете, — говорит она. — Это, конечно, ради удовольствия, которое я в этом бы искала! Клянусь Богом, никогда ничьи губы не коснутся моих; если бы я знала, что переживу Вас, я бы сделала что-нибудь, чтобы исчезнуть первой». И тогда она начинает плакать...»

Этот текст, написанный, по всей видимости, за несколько десятилетий до «Утешения», изображает, очевидно, совершенно иную жизненную сферу и выдержан в совершенно ином стиле, чем сцена между господином и госпожой дю Шатель. В одном случае речь идет о жизни единственного сына, в другом — о новом платье; в «Утешении» между супругами царит доброе согласие, а в «Пятнадцати радостях» они совершенно не понимают друг друга, каждый следует своим влечениям, в то же время зорко наблюдая за другим — не ради того, чтобы понять побуждения и выполнить желания другого, а для того, чтобы добиться своих эгоистических целей; жена ведет себя ловко и хитро, хотя в то же время и по-детски глупо, муж действует менее осознанно, но зато грубее; у него, так же как и у нее,

отсутствует чувство, обязательное для любящего человека,— понимание того, что может доставить радость любимому; и менее глупая женщина могла бы рассердиться на мужа за то, как он выслушивает ее жалобы, даже если он и прав. Наконец, в истории супругов дю Шатель жена — настоящая героиня, жена в «Пятнадцати радостях» также, но героизм ее не в величии и чистоте сердца, а в хитром коварстве и энергии, которую она проявляет в своей вечной борьбе — в своем браке. В соответствии с этим и уровень стиля каждый раз разный: в «Пятнадцати радостях» отсутствует какая бы то ни было претензия на высокий тон: разговор мужа с женой — не что иное, как тон обыденного разговора, который тут воспроизводится, и только во вступлении есть что-то от дидактического морализма, который, однако, гораздо сильнее пропитан практически-психологическим, конкретным опытом, чем обычная средневековая моральная дидактика. Церемонно-пышный, возвышенный стиль, который составляет сословный характер «Утешения», находится в видимом противоречии к неприкрыто обыденному бюргерскому способу выражения мыслей и способу общения в разговоре о новом платье.

И однако, одно соображение, связанное с историей, подсказывает нам, что оба этих столь различных стиля здесь сближаются. Мы уже говорили, что во всей феодальной литературе эпохи расцвета не найти ничего столь реального и домашне-интимного, как сцена между супругами дю Шатель; трагическая проблема, которая вырисовывается перед нами в их ночном разговоре,— нечто столь непосредственное, что старинная сословная пышность языка только усиливает впечатление «тварно»-человеческого начала, усиливает, а не ослабляет трогательность сцены. С другой стороны, сцена из «Пятнадцати радостей» — жена, лежа в постели со своим мужем, добывается от него нового платья — это, собственно говоря, комический сюжет, тема шванка,— но эта тема рассматривается вполне серьезно, и не только в самых общих и грубых чертах, как иллюстрация, пример, *exemplum*, но в конкретном изображении с точным воспроизведением всех нюансов и мельчайших особенностей материальной и психологической ситуации. Хотя автор и составил свое произведение как собрание примеров, в нем нет ничего общего с прежними нереалистическими, исключительно дидактическими собраниями «образцов» в духе «Семи мудрецов» или “*Disciplina clericalis*”; для этого трактат слишком конкретен; но в нем нет ничего общего и со шванком — для этого он слишком серьезен. Этот маленький трактат, автора которого мы не знаем,— весомый и значительный документ предистории современного реализма; он воспроизводит во всей ее чувственной наглядности обыденную жизнь или по меньшей мере описывает одну из важнейших ее областей — отношения в семье, в браке; вполне обыденный предмет рассматривается как серьезный, полный внутренних проблем. Конечно, это серъ-

езность особого рода; и раньше враждебная женщине и браку направленность духовного морализма породила особого рода реалистическую литературу, которая с угрюмой и ворчливой назидательностью перечисляла трудности и опасности семейной жизни, совместного ведения хозяйства, воспитания детей и т. д., разукрашивая изложение всевозможными аллегорическими образами и примерами; особенно настоятельно и порой чрезвычайно конкретно разрабатывал эти темы Эташ Дешан, умерший в начале XV века; из этой традиции автор «Пятнадцати радостей» не только почерпнул почти все мотивы своего трактата, но позаимствовал и наполовину моралистический, сатирический и скорее угрюмый, чем серьезный, в трагическом смысле подход к предмету своего рассмотрения.

Но даже и Эташ Дешан — достаточно взглянуть на 15, 17, 19, 38 или 40 части его «Зеркала брака» («*Miroir de Mariage*») — не смог по-настоящему изобразить реалистические сцены между мужем и женой, где та совместная и взаимная, затрагивающая глубины сознания игра, называемая нами браком, была бы показана наглядным образом; реалистический элемент остается у него на поверхности, как в «жанровых сценах» в искусстве XIX века. И у Дешана жене хочется получить новое платье, и у него жена ссылается на то, что другие одеты лучше ее, хотя они и не из такого хорошего семейства, как она. Но сцена происходит не ночью в постели и не связана с любовной игрой мужчины и женщины, лишена мотива возможности нового брака после смерти мужа и всяких намеков на то, как дело дошло до супружества, без упоминаний о поместье, которое не приносит доходов, а только ввергает в дорогостоящий процесс. Дешан перечисляет мотивы, иной раз очень живо, а иногда просто болтливо; сочинитель «Пятнадцати радостей» знает, что такое брак, и он знает о браке все дурное и все хорошее, ибо в «Четырнадцатой радости» есть такая фраза: «И они двое в одном, и природа открыла тут сладостной своей силой, что если бы одному было плохо, то другой чувствовал бы это» — *car ilz sont deux en une chose, et nature y a ouvert tant par le douceur de sa forse, que si l'un avoit mal, l'autre le sentiroit*. У него супруги действительно живут одной жизнью; мотивы комбинируются так, что слова — «двое в одном» — *deux en une chose* — представляют ясную картину (обычно в дурном смысле): это возможность часто наносить друг другу глубочайшие раны, совместная жизнь — вечная борьба двух, скованных одной цепью, вечные обман и предательство. Тем самым книга приобретает трагический характер — трагизм, не очень возвышенный и не проникающий буквально во все; для этого отдельные проблемы слишком узки и мелки, для этого жертва, то есть муж, слишком несвободна — ему чужды доброта, достоинство, юмор, сдержанность, он просто несчастный отец семейства, любовь его к жене эгоистична, и в ней нет ни малейшего понимания характера жены; он только собствен-

ник, на владение которого постоянно покушаются. И если избегать слова «трагический», то все же придется признать, что здесь получила выражение в литературе практическая, обыденная потребность человека, а раньше этого не было; и, действительно, вполне законно сближать высокий уровень стиля «Утешения», написанного в феодальной традиции, и уровень стиля «Пятнадцати радостей», черпающих свои мотивы из фарсов и моралистической литературы низшего духовенства; возникает такое отвлечение стиля, при котором обыденная сцена жизни удостаивается точного и серьезного изображения, и такое изображение порой достигает трагических высот, а иногда опускается до сатирического морализма: непосредственное человеческое существование разбирается гораздо внимательнее и подробнее, чем прежде, — все чувственно-телесное, домашнее, жизнь с ее повседневностью, ее упадок и конец; не боится автор резких эффектов.

Выявляющаяся при этом чувственная наглядность не выходит за пределы сословных форм быта, существовавших в ту пору, но в ней всякий раз раскрывается и действительность в целом, связывающая всех людей общностью животных, «тварных» условий их жизни (*la condition humaine*, как скажут впоследствии). Примеры такого более непосредственного, более чувственного, более точного реализма встречаются уже начиная с XIV века. Их много у Эсташа Дешана; а Фруассар эпизоды, где речь идет о жизни или смерти, передает с наглядно-чувственной детализацией, мало отличающейся от той манеры, с которой Ла Саль повествует о смерти мальчика Шателя. Когда шестеро самых благородных граждан Кале, в рубахах и штанах, с веревками на шее, держа в руках ключи от города, стоят на коленях перед английским королем, мы слышим скрежет его зубов; и когда королева, беременная последние недели, бросается ему в ноги, умоляя сохранить жизнь пленным, он уступает ей из страха, как бы с нею чего-нибудь не случилось, и при этом он произносит такие слова: «Ах, мадам, я бы предпочел, чтобы Вас здесь не было!» — “*Ha! dame, j'aime mieux trop mieux que vous fussiez autre par que ci*” (“*Chroniques*” I, 321). Еще более ясно выражен реалистический характер эпизодов третьей книги, в которых рассказано о смерти юного Гастона де Фуа, — этими разделами восхищался Рильке, а Хейзинга («Осень средневековья», стр. 404) находит в них «почти трагическую силу». Рассказ ведется о семейной трагедии, разыгравшейся при одном из южнофранцузских дворов, — это целый ряд наглядных, ясных, во всех подробностях выписанных сцен; стычка между отцом и сыном на фоне картин придворных нравов (два играющих и дерущихся принца, государь со своей левреткой во время трапезы и т. д.) выглядит совершенно непосредственной. В XV веке реализм становится еще более чувственным, краски — более резкими и кричащими; однако в целом изображение остается в границах средневековой сословно-

сти и христианского мировоззрения. Полнейшее завершение животного, «тварного» реализма, остающегося исключительно в пределах чувственного,— это Франсуа Вийон: при всем радикализме чувств и выражения у него нет и в помине рационального порядка или тем более революционной энергии, и вообще нет воли к изменению земного порядка.

И как раз Вийон помогает нам осознать, что как прежде, так и теперь мы имеем дело с последствиями христианского смешения стилей. Не будь христианской традиции, и мы не могли бы даже представить себе той разновидности реализма, которую мы назвали животнo-«тварной». Но теперь этот реализм уже не служит универсальной идее христианского миропорядка — вообще уже не служит никакой идее порядка: реализм стал самодовлеющим, самоцелью. Мы уже встречали одну супружескую пару — Адама и Еву в «Игре об Адаме». В этом действе непосредственное подражание современной действительности служило вневременной и универсальной цели — наглядному изображению истории спасения человечества, и не выходило за рамки этой цели. И теперь связь времен — земного, здешнего мира и мира вечного спасения — отнюдь не порвалась: «тварность» как раз и подразумевает такое включение в божественный порядок мира — на нем постоянно основываются, и вообще, ведь именно XV век — великая эпоха пассионов, он весь под знаком мистики, внушаемой «тварно»-реалистическими картинками; однако акцент сместился, он делается больше на земной жизни, и она с гораздо большей очевидностью и большей действенностью противопоставляется теперь не вечному спасению, а земному упадку, гибели и земной смерти. Наглядная картинность образов служит теперь с несравненной непосредственностью изображению земных событий, она упорно внедряется в их чувственное содержание, впитывает в себя их сок и их мозг, ищет радостей и мук, изливающихся непосредственно из потока земной жизни. При этом реалистическое искусство завоевало себе неограниченный круг сюжетов и приобрело значительно более тонкие возможности выражения. Но в эту эпоху все развитие ограничивается пока только чувственным материалом; в то время как все прежние системы порядка постепенно разлагаются, во всей французско-бургундской реалистической литературе не найти и зародышей нового миропорядка; реализм этот беден мыслями, не способен к конструктивному мирозерцанию, не испытывает даже и тяготения к нему; он вычерпывает до дна реальность существующего, реальность всего того, что преходяще в самом себе, вычерпывает ее настолько, что органы чувств начинают ощущать запах и вкус непосредственной жизни,— но дальше он не идет. Да и сама сфера наглядно-чувственного при всей интенсивности ее изображения еще слишком узка, горизонт ограничен; ни один из писателей этого культурного региона не способен охватить своим взглядом всю реальность, овладеть всей целокуп-

ной действительностью своего времени, как Данте или даже как Боккаччо; каждому известен только свой круг, и этот круг узок даже у тех, кто многое повидал на своем веку — как Антуан де Ла Саль. Требуется миросозерцание, активная воля к тому, чтобы придать миру форму, чтобы способность понимать и воспроизводить явления жизни обрела силу и могла выйти за узкие пределы своего существования. Описание смерти маленького Шателя или гибели принца Гастона де Фуа не дает нам ничего, кроме очень конкретного переживания молодости, тяжелого конфликта и мучительной смерти; после всего этого у читателя остается только чувственный, плотский ужас перед пережитым им осознанием тщетности всего преходящего, — ничего другого рассказчик нам не дает; нет ни весомых суждений, ни перспективы, ни миросозерцания; и даже часто весьма пронизательная, направленная на все непосредственное и конкретное психология этих авторов — вспомним разговор мужа и жены в «Пятнадцати радостях любви» — в большей мере животна, «тварна», чем индивидуальна. Очевидно, эти писатели испытывали потребность в чувственном опыте жизни, в том опыте, который предоставляло им их окружение, но они не стремились выйти за пределы своего круга, поскольку он давал им достаточный материал для показа животного-«тварной» судьбы человека. Боккаччо был известен во Франции, особенно благодаря переводу Лорана де Премьерфе (1414), а примерно в одно время с «Утешением» в бургундском регионе возникло собрание рассказов, для которых «Декамерон» послужил образцом, — это «Сто новых новелл» («Cent nouvelles nouvelles», издание Т. Райта, Париж, 1857—1858). Но авторы сборника не подражают Боккаччо в его своеобразных чертах, а быть может, и не понимают его своеобразия. «Сто новых новелл» — это собрание соленых историй, которые рассказываются в обществе только мужском, и высокородные господа, придворные, феодалы, даже из правящих домов очень хорошо чувствуют себя в этой атмосфере народного шванка; от элегантно-гуманистического «среднего стиля» Боккаччо, от его учения о любви, служения женщине, от человеческой, критической, охватывающей большие пространства перспективы «Декамерона», от многообразия мест действия, от изобилия жизненных историй не осталось и следа; разумеется, язык и тут сочный и выразительный, но он во всем лишен изящества гуманистической формы и далеко не поэтичен; проза Алена Шартье, умершего за два десятилетия до того, гораздо изящнее и ритмически изысканнее прозы этих рассказов. Среди них есть немало таких, которые используют мотивы, встречающиеся и в «Декамероне»; сюжет с архангелом Гавриилом мы находим здесь в 14 новелле, в такой форме: просовывая сквозь стену полуку палку, отшельник несколько ночей нашептывает благочестивой вдове повеление небес, — она должна привести к отшельнику дочь, у нее родится дитя, которому предначертано



стать папой римским и способствовать реформе церкви; вдова и дочь выполняют приказание, отшельник как будто бы неохотно соглашается, но, после того как он забавлялся с девушкой несколько ночей, она забеременела и родила девочку! Композиция новеллы примитивна — троекратно переданное повеление бога, троекратное посещение вдовой и ее дочерью отшельника, а изображение действующих лиц по сравнению с братом Альбертом и донной Лизеттой — чисто «тварное», отнюдь не безжизненное, напротив, вполне реалистическое, но решительно чуждое всякой индивидуализации; рассказ впечатляет, но только как воспроизведение комического события, в нем много народного юмора, смешных поговорок (*la vieille, de jeye emprise, cuidant Dieu tenir par les piez*), но он несравненно более груб и беднее содержанием, чем рассказ Боккаччо, а по своему мирозерцанию и поэтической форме стоит на гораздо более низком стилистическом уровне.

Итак, реализм во французско-бургундской культуре XV века по-средневековому узок; он не знает нового умонастроения, воспроизводящего и придающего упорядоченный облик земному миру, но едва ли осознает он и то, что средневековый миропорядок постепенно утрачивает свою конструктивную силу; этой реалистической литературе невдомек, какие значительные изменения происходят в самой структуре жизни, и по широте кругозора, по культуре речи и по энергии формы она сильно отстает от достижений итальянской культуры позднего средневековья и раннего гуманизма — от того, что благодаря Данте и Боккаччо было обретено уже веком ранее. Однако во французском реализме запечатлелось углубление чувственно-«тварного», — это наследие христианства было тем самым сохранено, спасено для эпохи Возрождения. В Италии ни Боккаччо, ни ранний гуманизм уже не ощущали всей «тварной» серьезности жизни; в самой Франции и вообще во всех странах к северу от Альп любому серьезному реализму грозила опасность быть задушенным вьющимися побегами аллегорий; но непосредственная сила жизненно чувственного оказалась сильнее, и таким путем средневеково-«тварный» реализм дошел до XVI века; тогда, в эпоху Возрождения, он послужил противовесом тем силам, которые, вырастая в гуманистическом подражании античности, настойчиво требовали строгого размежевания стилей.

## XI

### Мир во рту Пантагрюэля

В романе о Гаргантюа и Пантагрюэле, в тридцать второй главе второй книги, написанной и опубликованной раньше первой, Рабле рассказывает о том, как армию Пантагрюэля в походе против альмиродов (соленых) застигает ливень; как Пантагрюэль отдает приказ построиться, — он-де по облакам видит, что дождь скоро кончится, а на время он всех укроет. Затем он высовывает язык (*seulement à demi* — только наполовину) и накрывает всех, как насадка цыплят. Лишь сам автор (*je, qui vous fais ces tant veritables contes* — я, рассказчик правдивых этих историй), спрятавшийся поначалу в другом месте, а потом вышедший из своего укрытия, не находит места под крышей-языком:

*Doncques, le mieulx que je peuz, montay par dessus, et cheminay bien deux lieues sus sa langue tant que entray dedans sa bouche. Mais, ô Dieux et Deesses, que veiz je là? Jupiter me confonde de sa fouldre trisulque si j'en mens. Je y cheminoyz comme l'on faict en Sophie à Constantinoble, et y viez de grans rochers comme les mons des Dannoys, je croys que c'estoient ses dentz, et de grands prez, de grandes forestz, de fortes et grosses villes, non moins grandes que Lyon ou Poitiers. Le premier que y trouvoy, ce fut un homme qui plantoit des choux. Dont tout esbahy luy demanday: "Mon amy, que fais tu icy? — Je plante, dist-il, des choux.— Et à quoy ny comment, dis-je? — Ha, Monsieur, dist-il, chascun ne peut avoir les couillons aussi pesant qu'un mortier, et ne pouvons estre tous riches. Je gaigne ainsi ma vie, et les porte vendre au marché en la cité qui est icy derriere.— Jesus, dis-je, il y a icy un nouveau monde? — Certes, dist-il, il n'est mie nouveau, mais l'on dist bien que hors d'icy y a une terre neufve où ilz ont et soleil et lune et tout plein de belles besoignes; mais cestuy cy est plus ancien.— Voire mais, dis-je, comment a nom ceste ville où tu portes vendre tes choux? — Elle a, dist il, nom Aspharage, et sont christians, gens de bien, et vous feront grande chere" Bref, je deliberey d'y aller. Or, en mon chemin, je trouvoy un compaignon qui tendoit aux pigeons, au-*

quel je demanday: “Mon amy, d’ont vous viennent ces pigeons icy? — Cyre, dist il, ils viennent de l’aultre monde” Lors je pensay que, quand Pantagruel basloit, les pigeons à pleines volées entroyent dedans sa gorge, pensans que feust un colombier. Puis entray en la ville, laquelle je trouvoy belle, bien forte et en bel air; mais à l’entrée les portiers me demanderent mon bulletin, de quoy je fuz fort esbahy, et leur demanday: “Messieurs, y a il icy dangier de peste? — O, Seigneur, dirent ilz, l’on se meurt icy auprès tant que le charriot court par les rues.— Vray Dieu, dis je, et où?” A quoy me dirent que c’estoit en Laryngues et Pharyngues, qui sont deux grosses villes telles que Rouen et Nantes, riches et bien marchandes, et la cause de la peste a esté pour une puante et infecte exhalation qui est sortie des abysmes des puis n’a guerres, dont ilz sont mors plus de vingt et deux cens soixante mille et seize personnes despuis huict jours. Lors je pensé et calculé, et trouvé que c’estoit une puante halaine qui estoit venue de l’estomach de Pantagruel alors qu’il mangea tant d’aillade, comme nous avons dict dessus. De là partant, passay entre les rochiers, qui estoient ses dentz, et feis tant que je montay sus une, et là trouvoy les plus beaux lieux du monde, beaux grands jeux de paulme, belles galeries, belles praries, force vignes et une infinité de cassines à la mode italicque, par les champs pleins de delices, et là demouray bien quatre moys, et ne feis oncques telle chere pour lors. Puis descendis par les dentz du derrière pour venir aux baulièvres; mais en passant je fuz destroussé des brigans par une grande forest que est vers la partie des aureilles. Puis trouvoy une petite bourgade à la devallée, j’ay oublié son nom, où je feiz encore meilleure chere que jamais, et gaignay quelque peu d’argent pour vivre. Sçavez-vous comment? A dormir; car l’on loue les gens à journée pour dormir, et gaignent cinq et six solz par jour; mais ceulx qui ronflent bien fort gaignent bien sept solz et demy. Et contoïs aux senateurs comment on m’avoit destroussé par la vallée, lesquelz me dirent que pour tout vray les gens de delà estoient mal vivans et brigans de nature, à quoy je cogneu que, ainsi comme nous avons les contrées de deçà et delà les montz, aussi ont ilz deçà et delà les dentz; mais il fait beaucoup meilleur deçà, et y a meilleur air. Là commençay penser qu’il est bien vray ce que l’on dit que la moytié du monde ne sçait comment l’autre vit, veu que nul avoit encores escrit de ce pais là, auquel sont plus de XXV royaulmes habitez, sans les desers et un gros bras de mer, mais j’en ay composé un grand livre intitulé l’Histoire des Gorgias, car ainsi les ay-je nommez parce qu’ilz demourent en la gorge de mon maistre Pantagruel. Finablement vouluz retourner, et passant par sa barbe, me gettay sus ses epaules, et de là me devallé en terre et tumbé devant luy. Quand il me apperceut, il me demanda: “D’ont viens tu, Alcofrybas? — Je luy responds: De vostre gorge, Monsieur.— Et depuis quand y es tu, dist il? — Despuis, dis je, que vous alliez contre les Almyrodès.— Il y a, dist il, plus de six moys. Et de quoy

vivois tu. Que beuvoys tu? — Je responds: Seigneur, de mesme vous, et des plus frians morceaux qui passoient par vostre gorge j'en prenois le barraige.— Voire mais, dist il, où chioys tu? — En vostre gorge, Monsieur, dis-je. — Ha, ha, tu es gentil compaignon, dist il. Nous avons, avecques l'ayde de Dieu, conquesté tout le pays des Dipsodes; je te donne la chatellenie de Salmigondin. — Grand mercy, dis je, Monsieur. Vous me faictes du bien plus que n'ay deservy envers vous.

«Тогда я постарался залезть как можно выше и, пройдя добрых две мили по языку, в конце концов забрался в рот.

Но, боги и богини, что я там увидел! Да поразит меня Юпитер громовержущим своим трезубцем, если я вру! Я ходил там, как по св. Софии в Константинополе, и видел скалы, высокие, как горы в Дании,— по-видимому, это зубы,— обширные луга, дремучие леса и большие укрепленные города, вроде нашего Лиона или Пуатье.

Первый, кого я там встретил, был один добрый человек, сажавший капусту. Я очень удивился и спросил:

— Что ты, братец, делаешь?

— Сажая капусту,— отвечал он.

— Чего ради? — спросил я.

— Ах, сударь! — отвечал он. — Не всем же быть богатыми,— всем сытым быть, так и хлеба не станет. Это мой заработок, я ношу капусту на рынок вон в тот город, что сзади.

— Господи Иисусе! — воскликнул я.— Да здесь целый новый свет!

— Нисколько он не новый, — возразил он, — а вот говорят, что где-то неподалеку есть новая земля, с солнцем и луной, и что на ней творятся славные дела, однако наш свет древнее.

— Отлично, братец,— сказал я,— а как же называется город, куда ты носишь продавать капусту?

— Город называется Асфараг,— отвечал он,— живут там христиане, люди хорошие, они вас накормят и напоят.

Коротко говоря, я порешил туда сходить.

Дорогой я повстречал малого, ловившего голубей, и спросил его:

— Откуда здесь голуби, братец?

— С другого света, сударь,— отвечал он.

Тут я себе представил, что, когда Пантагрюэль зевает, голуби, приняв его глотку за голубятню, тучами влетают туда.

Затем я вошел в город, и он показался мне красивым и хорошо укрепленным, а местность — здоровой, но, к великому моему удивлению, стража у ворот потребовала у меня свидетельство о состоянии здоровья.

— Да что у вас тут, чума свирепствует, господа? — спросил я.

— Ах, сеньор! — отвечали они.— В наших краях умирает столько народа, что телеги не успевают свозить мертвые тела.

— Боже правый! — воскликнул я.— Да где же это?

Оказалось, что в Ларинге и Фаринге, двух больших богатых торговых городах вроде Руана и Нанта, рассадником же чумы являются зловонные и заразные испарения, кои с некоторых пор стали подниматься из пропастей, отчего за одну неделю умерло два миллиона двести шестьдесят тысяч шестнадцать с чем-то человек.

Я призадумался, пораскинул умом и догадался, что зловоние это исходит из Пантагрюэлева желудка, оттого что он, как было сказано выше, наелся мяса с чесноком.

Далее путь мой лежал среди скалистых гор, и на одну из них я взобрался и нашел, что это самое красивое место в мире: я увидел прекрасные манежи для игры в мяч, галереи, луга, обширные виноградники и множество домиков в итальянском вкусе, раскиданных среди прелестных полей, и тут я провел месяца четыре, и нигде еще не ел я так сытно, как здесь.

Затем, пробираясь к нижней губе, я стал спускаться по коренным зубам, но по дороге в большом лесу, тянувшемся до самых ушей, меня ограбили разбойники.

Далее я набрел на село, прилепившееся к горному склону,— вот только я забыл его название; нигде я так хорошо не питался, как здесь, да еще и денег немного заработал. И знаете чем? Спать. Здесь нанимают людей спать, платят им поденно, и заработать этим можно не меньше пяти-шести су в день, те же, кто особенно громко храпит, зарабатывают до семи с половиной су. Я рассказал сенаторам, как меня обчистили, и они мне сказали, что по ту сторону в самом деле живут разбойники и лиходеи, из чего я вывел заключение, что как у нас говорят: «по эту сторону гор», «по ту сторону гор», так здесь существует «эта» и «та» сторона зубов, и на «этой» стороне гораздо привольнее, и воздух здесь лучше.

Тут я понял, сколь правы те, которые говорят, что одна половина человеческого рода не знает, как живет другая: ведь никто еще не описал этих краев, а между тем здесь более двадцати пяти населенных королевств, не считая пустынь и большого пролива; впоследствии я все-таки написал объемистую книгу под заглавием *История горланов*, назвал же я местных жителей так потому, что живут они в горле у моего повелителя Пантагрюэля.

В конце концов мне захотелось обратно, и, спустившись по его бороде, я прыгнул к нему на плечи, оттуда скатился на землю и упал к его ногам.

— Откуда ты, Алькофрибас? — заметив меня, спросил он.

— Из вашей глотки, сударь, — отвечал я.

— Сколь же времени ты там пробыл? — спросил он.

— Я находился там с того времени, как вы пошли на альмиродов, — отвечал я.

— Значит, больше полугода, — сказал он. — Что же ты пил? Чем питался?

— Тем же, что и вы, государь,— отвечал я.— Я взымал пошлину с самых лакомых кусков, проходивших через вашу глотку.

— Ну, а куда же девалось твое г...? — спросил он.

— В глотку к вам, государь, поступало оно,— отвечал я.

— Ха-ха-ха! Шутник же ты, я вижу! — молвил Пантагрюэль.— А мы тут с божьей помощью завоевали всю землю дипломатскую. Тебе я жалуя кастелянство Рагу.

— Весьма признателен вам, государь,— сказал я.— Я ничем не заслужил такой милости».

Мотив этого забавного приключения Рабле придумал не сам. В народной книге о великане Гаргантюа (передо мной перепечатка дрезденского списка, приложенная В. Вайгандом к немецкому переводу Рабле Региса, 3 изд., Берлин, 1923, т. 2, стр. 398 и ск.; ср. также примеч. 7 в *édition critique* Абеля Лефранка, IV, 330) рассказывается о том, как две тысячи девятьсот сорок три вооруженных человека, получив приказ задушить Гаргантюа, пока тот спит, попадают в его открытый рот, в котором зубы кажутся им скалами, и как позднее, когда Гаргантюа, проснувшись, утоляет жажду, они все тонут — за исключением трех человек, спасающихся в гнилом зубе. В другом месте той же самой народной книги Гаргантюа размещает в гнилом зубе пятьдесят пленных, и в их распоряжении есть даже зал для игры в мяч, *jeu de raime* (мотив гнилого зуба Рабле использует также в тридцать восьмой главе книги первой, где Гаргантюа заглатывает шесть паломников вместе с пучком салата). Помимо французского источника, Рабле, когда писал приведенный нами отрывок, помнил античного автора, которого высоко ценил, — Лукиана с его «Правдивой историей» (I, 30 и ск.). У Лукиана рассказывается о морском чудовище, которое заглатывает корабль вместе с пассажирами; в его брюхе они находят леса, горы и озера, среди которых живут племена полулюдей-полузверей и два человека, отец и сын, попавшие сюда после кораблекрушения двадцать семь лет назад; эти двое воздвигли жертвенник Посейдону и выращивают капусту. Рабле по-своему соединил оба мотива, разместив во рту великана народной книги — рот, несмотря на свои чудовищные размеры, не перестал быть ртом, — такие же, как у Лукиана ландшафты и общество, еще увеличив число всего (двадцать пять королевств с большими городами у Рабле, — у Лукиана немногим более тысячи сказочных существ) и нисколько не заботясь о том, насколько сочетается одно с другим: размерам столь изобильно населенного рта не соответствует скорость, с которой рассказчик возвращается назад; еще менее согласуется с размером рта тот факт, что великан замечает рассказчика и заговаривает с ним после выхода на свет, и уж совсем не согласуется рассказ о том, как он ел и переваривал пищу в недрах огромного рта, причем рассказчик то ли созна-

тельно, то ли по забывчивости умалчивает о тамошнем развитии земледелия и экономике. Заключительная беседа с великаном, очевидно, лишь характеризует веселого, добродушного Пантагрюэля, выказывающего живейшую заинтересованность в телесном благополучии своих друзей, заботящегося о том, чтобы у них в достатке было доброе питье, и благодушно оплачивающего кастелянством бесстрашное признание в том, как совершались в его рту физиологические отправления,— хотя славный Алькофрибас фактически приискал себе на время войны синектуру. Слова, в которых он благодарит за подарок — «Я ничем не заслужил такой милости» — не просто формула вежливости, а чистая правда.

Несмотря на несомненные литературные реминисценции, Рабле построил мир во рту великана по-своему, своеобразно. Перед Алькофрибасом предстают не фантастические химеры да немногие люди, кое-как приспособляющиеся к обстоятельствам, он находит во рту Пантагрюэля развитое общество и хозяйство, в котором все налажено точно так, как в родной его Франции. Сначала рассказчик удивляется, что во рту вообще живут люди; прежде всего он удивлен тем, что все выглядит не по-особому, не по-другому, а так, как в привычном ему мире. В первой же встрече его поражает не только то, что он находит в таком месте человека (он ведь видел издаലെка города), а что человек этот спокойно сажает капусту, как будто дело происходит в Турени. Поэтому он и спрашивает его «*tout esbahy*» — «с большим удивлением»: «Что ты, братец, делаешь?» — и получает ответ, какой мог бы получить и от туреньского крестьянина, неторопливого и лукавого в своей простоватости, какими нередко представляются многие типы Рабле: «Сажаю капусту» — «*Je plant, dist il, des choulx*». Это напоминает мне, как один мальчик, впервые разговаривая по телефону со своей бабушкой, жившей в другом городе, на обычный вопрос: «Что подделываешь, мой мальчик?» — дал деловой и гордый ответ: «Разговариваю по телефону». У Рабле чуть иначе: крестьянин не просто наивен и ограничен, он обладает скрытым юмором — очень французским и раблезианским. Он явно догадывается, что гость — пришелец из того, другого мира, о котором он знает понаслышке, но делает вид, что ничего не замечает, и на второй вопрос (или это просто возглас удивления, мол, как это вдруг? разве это возможно?) вновь дает совершенно наивный, по-крестьянски сочный ответ, из которого явствует, что он небогат и кормится капустой, которую продает в соседнем городе. Лишь теперь пришелец начинает понимать ситуацию; «Господи Иисусе,— восклицает он,— да здесь целый новый свет!» — «Нисколько он не новый,— возражает крестьянин,— а вот говорят, что где-то неподалеку есть новая земля с солнцем и луной, и что на ней творятся славные дела, однако наш свет древнее». Человек говорит о «новом свете», как в то время могли говорить о вновь открытых странах, Аме-

рике или Индии, люди в Турени, вообще где-нибудь в Западной или Центральной Европе; но он достаточно смышлен, чтобы угадать в пришельце жителя этого «другого» мира, ибо он успокаивает его насчет жителей города: они добрые христиане и вас накормят и напоят; при этом для него само собой разумеется — и он в данном случае прав, — что сказать «добрые христиане» значит успокоить гостя. Короче говоря, сей житель предместья Асфарага ведет себя подобно тому, как вел бы себя его брат крестьянин из Турени; так действие развивается и дальше, его часто прерывают гротескные объяснения, и опять не соблюдаются пропорции: ведь если Пантагрюэль, зевая, открывает рот, заключающий в себе столько государств и городов, то этот рот, казалось бы, трудно перепутать с голубятней. Однако мотив — «все, как у нас» — остается неизменным. Когда у врат города у рассказчика требуют врачебного свидетельства — в больших городах царит чума, — то это намек на эпидемию, которая в 1532 и 1533 годах свирепствовала в северофранцузских городах (ср. предисловие А. Лефранка к его критическому изданию, стр. XXXI); красивый горный пейзаж, который образуют зубы, типичен для Центральной Европы, а сельские дома построены в итальянском вкусе, который входил тогда в моду во Франции; и в том захолустье, в котором рассказчик провел последние дни перед отъездом изо рта, жизнь течет вполне по-европейски, за исключением гротескного способа зарабатывать деньги спаньем — от пяти до шести су в день, за мощный храп прибавка (мотив из сказок о стране Шлараффи); а когда сенаторы сочувствуют рассказчику, ограбленному в лесу, они дают ему понять, что люди «с той стороны», в сущности, некультурные варвары, не умеющие жить, из чего он заключает, что в глотке Пантагрюэля есть страны по «сю» и по «ту» сторону зубов, как у нас по «сю» и по «ту» сторону гор.

Если для Лукиана самое главное — фантастическое путешествие с приключениями, если народная книга просто гротескно преувеличивает пропорции, то Рабле постоянно смешивает различные точки зрения, различные сюжетные мотивы и стилевые сферы. В то время как Алькофрибас, извлекатель квинтэссенции, совершает открытия, путешествуя по рту Пантагрюэля, тот продолжает со своей армией войну против альмиродов и дипсодов; да и в самом путешествии смешиваются по меньшей мере три уровня событий. Рамку образует гротескный мотив чудовищных пропорций, который никогда не упускается из виду и постоянно подкрепляется новыми абсурдно-комическими подробностями: то голуби влетают в глотку, пока великан зевает, то чесночные испарения из желудка приводят к вспышке чумы, зубы превращаются в горный ландшафт; потешно описано возвращение рассказчика изо рта на свет и последующий разговор его с великаном. Одновременно звучит совсем другая, совершенно новая и в то время в высшей степени актуальная тема, одна из великих тем Ренессанса и двух последующих



столетий, служащая рычагом политической, религиозной, хозяйственной и философской революции, эта тема — открытие Нового Света; тут передана вся гамма удивления, смещаются горизонты, меняется облик мира. Эта тема возникает вновь и вновь: писатели то помещают действие в новый мало изведанный мир, сочиняют более чистый, первозданный образ жизни, на фоне которого в забавной и замаскированной форме легче критиковать пороки европейского общества; то переселяют в Европу чужеземца и извлекают критику старого мира из его наивного удивления и вообще из его реакции на все, что он видит в Европе; и в том и в другом случае мотив «Нового Света» — это революционная сила, она подвергается сомнению существующее и, ставя его в более общий контекст явлений, указывает на его условность и относительность. Рабле в цитируемом нами месте лишь намекает на этот мотив, не развивает его подробно; но удивление Алькофрибаса при виде первого обитателя рта относится к той же категории переживаний, как и его рассуждения в конце путешествия: «Тут я понял, сколь правы те, которые говорят, что одна половина человеческого рода не знает, как живет другая...» Этот мотив тут же заслоняют гротескные шутки, и он не доминирует во всем эпизоде. Однако стоит напомнить, что страну великанов Рабле поначалу именовал Утопией, то есть заимствовал ее название из вышедшей шестнадцатью годами ранее книги Томаса Мора, которому из всех современников Рабле был, пожалуй, в своем творчестве более всего обязан и который одним из первых использовал мотив далекой страны как модель для переустройства существующего общественного порядка. И больше того, страна, где живут Гаргантюа и Пантагрюэль, не просто называется Утопией, — она, с ее политическими, религиозными, педагогическими учреждениями и установлениями, на деле оказывается Утопией; эта далекая неведомая страна, как и Утопия Томаса Мора, лежит где-то далеко на востоке, хотя иной раз кажется, что расположена она прямо-таки в самой Франции. Мы еще вернемся к этому. Таков второй из переплетающихся в нашем отрывке мотивов: его полному развитию препятствуют и гротескные шутки (они относятся к первому мотиву), и мотив третий — «все, как у нас» — *tout comme chez nous*, — который как бы заглушает и парализует остальное. Ибо самое удивительное и нелепое в этом мире, — что он не отличается от нашего, а как две капли воды похож на наш мир и еще превосходит его тем, что живущие в нем люди знают о нашем мире, а мы ничего о них не знаем. В остальном же все совершенно одинаково. Благодаря этому Рабле может поменять роли: селянин, сажающий капусту, — обыкновенный европеец, который чужеземца, прибывшего из другого света, встречает с присущей европейцу наивностью; Рабле позволено теперь разработать реалистическую сценку из обыденной жизни, и это третий мотив, — мотив, который совершенно не соответствует двум осталь-

ным и абсурдно им противоречит — и гротескному фарсу, и теме Нового Света; получается, что гигантская машина — нагромождение чудовищных пропорций и смелых открытий — пущена в ход только ради того, чтобы перед нами предстал крестьянин из Турени, сажающий капусту! Сменяются плоскости рассказа и мотивы — сменяются различные стили; в целом господствует гротескно-комический низкий стиль, ярко выраженный, так что самые крепкие и ядреные словечки служат его украшением; а наряду с гротескным низким стилем, сплетаясь с ним, существует стиль спокойного, делового повествования, загораются и гаснут искры философских мыслей, и из всей гротескной сутолоки поднимается ужасающая картина чумы, проникнутая плотски-«тварным» ощущением человека, — трупы вывозят из домов, нагружая ими телеги. Рабле не сам изобрел такое смешение стилей; он использовал смешение стилей как соответствующее своему темпераменту и своей цели, но, парадоксально, он заимствовал его из проповеди, какой она сложилась в позднее средневековье, когда христианская традиция смешения стилей была доведена до предела, до крайности. Проповеди выдержаны в народном духе, они бесконечно грубы, но они также реалистичны в духе телесного «тварного» мировосприятия, и, наконец, они полны учености и назидательности, в них аллегорически, фигурально толкуется Священное писание. Гуманисты почерпнули смешение стилей из самого духа проповедей позднего средневековья, но прежде всего — из атмосферы, окружавшей нищенствующие ордена — народные, плебейские во всем добром и во всем дурном. Гуманисты использовали смешение стилей в своих сатирических, полемических, направленных против церкви сочинениях; Рабле черпал из того же источника и в более незамутненном виде, чем гуманисты, потому что сам Рабле был в молодости францисканским монахом; он в натуре изучил и усвоил этот образ жизни и этот способ самовыражения — и уже не мог с ними расстаться; и хотя он ненавидел нищенствующие монашеские ордена, их плотски-«тварный», густой, насыщенный стиль, доходящий в своей наглядности до фарса, отвечал и намерениям и темпераменту Рабле; никто, как он, не был способен извлечь из этого стиля столь многого. В прекрасной статье «Рабле — францисканец» Э. Жильсон показал родственные связи стиля Рабле — для всех, кто не увидел этого сам; к вопросу о стиле мы еще вернемся.

Разобранный эпизод относительно прост. Легко увидеть, как соотносятся различные места действия, мотивы и стилистические уровни, так что анализ не требует обстоятельного исследования. Другие места значительно сложнее — в них ученость Рабле извергается сплошным потоком, выступают целые полчища намеков на людей и обстоятельства времени и бушует целый ураган неологизмов. Наш анализ с использованием минимальных средств позволил установить важный для Рабле принцип

видения и изображения мира: все события и переживания, все области знания, пропорции и стили перемешиваются у него, словно в водовороте. Число примеров можно легко умножить. Абель Лефранк показал, что события первой книги, особенно война против Пикрохола, разыгрываются на нескольких квадратных милях, в местности, прилегающей к Ладивиньеру, фамильному поместью предков Рабле по отцовской линии; даже у тех, кто не знает или не знал этого в деталях, названия мест и отдельные частные эпизоды войны создают впечатление провинциальной замкнутости всего происходящего. При этом перед нами проходят стотысячные войска, в сражениях принимают участие великаны, у которых ядра, словно блохи, застревают в волосах; перечисляются запасы амуниции и фуража, которыми не могло располагать в то время даже бодьшое государство; число солдат, проникших в виноградники монастыря Сейи и поверженных там братом Жаном, составляет тринадцать тысяч шестьсот двадцать два человека — не считая женщин и детей. Чудовищные количества и размеры создают контрастную перспективу, что помогает Рабле все время воздействовать на читателя в юмористическом духе; он постоянно перебрасывается от по-провинциальному колоритной и уютной жизни к чудовищным и гротескно-небывалым событиям и идеям гуманистической утопии; ему не дано обрести покой ни на одном из уровней повествования. Все натуралистически-откровенное, всякая непристойность в стремительном изложении, в хаосе перекрещивающихся, переплетающихся намеков образует водоворот, увлекающий за собой читателя; такие места рождают неудержимый смех и опрокидывают все представления о порядке, как будто только существовали в те времена. Даже такой короткий текст, как обращение брата Жана Зубодробителя в начале сорок второй главы первой книги, содержит две крепкие шутки. Одна относительно молитвы, защищающей от тяжелой артиллерии; брат Жан не просто говорит, что не верит в молитву, но он иронически меняет мнение, становится на точку зрения церкви, согласно которой нужно верить, чтобы тебе помог бог, и тогда говорит: молитва мне не поможет, потому что я не верю в нее. Другая шутка — о действии монашеской рясы; брат Жан грозит надеть рясу на того, кто окажется трусом. Разумеется, сначала думаешь, что это наказание и унижение, ибо ряса как бы значит, что такой-то человек — не настоящий мужчина. Но нет, внезапно он меняет точку зрения: ряса — лекарство для немужественных мужчин, стоит им надеть рясу, и они сделаются настоящими мужчинами; брат Жан хочет сказать, что соблюдение данного обета и воздержание, когда предписанный орденом образ жизни соблюдается, благоговорно сказываются на мужских достоинствах, увеличивая мужество и сексуальную потенцию; он заключает речь анекдотом о колченогом кобеле господина Мерля, на которого накиннули рясу, — с тех пор он уж не упустил ни лисы, ни зайца...

и покрыл всех сучек в околотке, а ведь прежде он был по этой части слаб, был de frigidis et maleficiatis (так называется один из разделов папских «Декреталий»). Или перечтите в тринадцатой главе длинный список предметов, могущих служить подтиркой и рекомендуемых юным Гаргантюа, — какое богатство импровизаций! Здесь и стихи, и медицина, и зоология, и ботаника, и сатира, и история костюма; в конце удовольствия от процедуры, если совершить ее, используя живого, молодого, пушистого гусенка, сравнивается с блаженством, которое испытывают в Елисейских полях герои-полубоги; а Грангузье сравнивает проявившуюся в рассуждениях об этом предмете сметливость сына с умом юного Александра Македонского, который, как рассказывается в известном анекдоте Плутарха, один только понял причину беспокойства лошади — страх перед собственной тенью. Возьмем наугад несколько мест из последующих книг. В тридцать первой главе третьей книги лекарь РондIBILIS, которому Панург поведал о своем намерении жениться, называет средства, способные прекратить половое возбуждение: во-первых, неумеренное потребление вина, во-вторых, некоторые снадобья, в-третьих, упорный труд, в-четвертых, усердные умственные занятия, и употребление каждого из этих средств разъясняется на многих страницах изобильными примерами из медицинских и гуманистических книг, причем перечисления, цитаты и анекдоты сыплются как из рога изобилия; пятое средство, — продолжает РондIBILIS, — сам акт плотской любви... Стоп, говорит Панург, вот этого только я и ждал, этим средством буду пользоваться я, а другими пусть пользуется кто хочет. Тогда присутствовавший тут же брат Жан говорит, что брат Росцеллин, настоятель марсельского монастыря святого Виктора, называл это средство изнурением плоти... Все это лишь лихая шутка, но Рабле начинил ее разнообразными образцами своей фантазии, намеренно смешивающими и стили и сферы знания. Точно так же выглядит рассмотрение гротескного дела судьи Бридуа, подолгу ведшего и затягивавшего процессы, а потом решавшего их жребием и ни разу не ошибившегося при этом за сорок лет (гл. 39—42 той же книги). В его речи смешиваются старческий вздор и лукавая жизненная мудрость, рассказываются остроумные анекдоты, вся специальная юридическая терминология извергается на читателя причудливыми каскадами слов, для любого очевидного или абсурдного утверждения находятся многочисленные комические цитаты из римского права и его комментаторов; все вместе — фейерверк острословия, юридического и человеческого опыта, сатиры на обычаи и нравы времени, наконец, обучение комическому, быстрой смене точек зрения, полноте видения мира.

Возьмем, к примеру, сцену на корабле из четвертой книги, где Панург торгует у купца Индюшонка одного из его баранов (гл. 6—8). Это, возможно, во всем романе самая сильная сце-

на, где друг против друга выступают двое. Владелец бараньего гурта, купец Индюшонок из Сентонжа, человек горячий и заносчивый, при этом говорливый и лукавый, как почти все персонажи Рабле, при первой же встрече с грубой бранью напускается на Панурга, этого раблезианского Уленшпигеля, — не вмешайся судовладелец и Пантагрюэль, дело дошло бы до серьезной драки. Помирившись с купцом и сидя вместе со всеми за вином, Панург просит купца продать ему одного из баранов. Тут Индюшонок начинает на протяжении многих страниц расхваливать свой товар и впадает в еще более оскорбительный и наглый тон, его речь — это смесь недоверия, дерзости, самоуверенности и пренебрежения; Панург для него — глупец или мошенник, недостойный такого поистине королевского товара. Панург, напротив, сохраняет спокойствие, вежливо отвечает купцу и только время от времени повторяет свою просьбу. Наконец Индюшонок, по настоянию окружающих, называет свою совершенно баснословную цену; на предупреждения Панурга, что худо бывает тем, кто слишком торопится разбогатеть, он отвечает яростной бранью. Панург соглашается с ценой, платит деньги и выбирает самого красивого и большого барана; Индюшонок все еще потешается над Панургом, как вдруг Панург бросает барана за борт. Все бараны устремляются туда же; Индюшонок в отчаянии пытается их удержать, но один баран, крупный и сильный, увлекает его за собой — Индюшонок гибнет так, как некогда Одиссей спасся из пещеры Полифема; его судьбу разделяют пастухи его и слуги. Панург же веслом отталкивает тех, кто пытается спастись, и произносит утопающим прекрасную речь о блаженстве вечной и тщете земной жизни. Итак, комический рассказ кончается жутковато и довольно страшно, сколь мстительным оказался всегда веселый Панург. Но это всего лишь новелла, начиненная, как всегда у Рабле, бездной пестрой и гротескной учености; на сей раз сведения касаются баранов, их шерсти, шкуры, кишок, мяса и прочих частей тела; рассказ, как всегда, украшен ссылками на мифологию, медицину, странную, небывалую «химию». Но кипучая фантазия, которую выказывает Индюшонок, расхваливая своих баранов, здесь не главное, она прежде всего ярко характеризует его натуру, отчего становится понятной и его гибель: он гибнет, потому что не может остановиться, перестроиться, а мчится вперед очертя голову, — человек, закоснелый в глупости и зазнайстве, как Пикрохол или *écolier limousin* (Лиможский школяр); ему и в голову не приходит, что Панург может оказаться умнее его, что он не постоит за деньгами, чтобы отомстить ему. Ограниченность, неспособность применяться к условиям, прямолинейная надменность, мешающая видеть многообразие ситуации, — в глазах Рабле пороки. Такую глупость Рабле высмеивает и бичует.

Почти все элементы стиля Рабле по отдельности известны в эпоху позднего средневековья. Грубые шванки, плотски-«твар-

ное» изображение человеческого тела, отсутствие стыдливости и сдержанности в вопросах пола, соединение такого натурализма с сатирическим или дидактическим содержанием, бесформенно громоздкая и местами темная ученость, использование аллегорических фигур — все это встречается и в позднем средневековье; можно подумать, что новое состоит лишь в безмерном преувеличении, в сильной концентрации уже существовавшего. Однако такое толкование упускает самое существенное у Рабле; способ, применением которого усиливаются и смешиваются эти элементы, дает совершенно новое сочетание, а замысел, который преследует автор, как известно, во всем противоположен средневековому мироощущению, что и самим элементам придает иной смысл. Сословный, географический, космологический, религиозный и моральный смысл произведений позднего средневековья всегда твердо обозначен, они изображают вещи лишь в одном-единственном аспекте, а многообразие вещей и явлений стремятся втиснуть в рамки установленного порядка. Напротив, все усилия Рабле устремлены к игре вещей и всевозможных воззрений, к тому, чтобы читателя, привыкшего к определенной позиции, выманить в широкое море жизни, по которому можно плавать свободно, на собственный страх и риск. Мне не кажутся глубокими суждения тех критиков, которые главное в Рабле усматривают в его отходе от христианской догмы. Он, конечно, не верующий в церковном смысле, но весьма далек от того, чтобы, подобно будущим просветителям, придерживаться какой-либо определенной формы неверия; из его сатиры на церковные сюжеты не следует делать далеко идущих выводов, ибо уже и средневековые представляют примеры, не очень отличающиеся от богохульных шуток Рабле. Новаторство мироощущения Рабле не в антицерковности, а в раскрепощении видения, чувствования, мышления, которое достигается его постоянной игрой с вещами; Рабле приглашает читателя вступить в непосредственный контакт с миром, с богатством жизненных явлений. В одном только Рабле абсолютно твердо убежден и действует вразрез с церковью: он признает человека, который следует своей природе, добрым и только естественную жизнь считает хорошей и правильной; для подтверждения этого нет даже надобности ссылаться на учреждение им Телемского аббатства и на те главы, где Рабле прямо высказывает свои убеждения, потому что взгляды его выражены в каждой строке его романа. С этим связано и другое: если для Рабле человек — плотски-«тварное» существо, то это не означает, что он, как в Средние века, считает его тело жалким и бранным, свидетельством тщеты всего земного; теперь у плотски-«тварного» образа человека иной, диаметрально противоположный средневековому, смысл — это виталистический динамический триумф телесного начала в человеке, торжество всех функций человеческого тела. Для Рабле нет ни первородного греха, ни Страшного суда, а

потому нет и метафизического страха перед смертью. Человек как часть природы радуется своей жизни, своему дыханию, наслаждается функциями своего тела, энергией своего духа и, как все творения природы, подвержен естественному разложению. Дыханию человеческой жизни и природы принадлежит вся любовь Рабле, вся свойственная ему жажда знания, вся сила языка в воспроизведении действительности; жизнь с ее живым дыханием превращает Рабле в поэта, Рабле — поэт, и даже лирический поэт, хотя ему и чужда всякая чувствительность. Торжество земной жизни — вот что воспроизводит он в своей поэзии, и это действительно несовместимо с христианским духом; но это столь противоположно и мироощущению, которое можно почувствовать в созданиях позднего средневековья с его плотски-«тварным» реализмом, что как раз средневековые черты стиля Рабле всего резче подчеркивают его отход от средневековья; их замысел и функция стали совершенно иными.

Растворение человека в природе, его слияние с ней и торжество в нем животного-«тварного» начала вновь и настоятельно заставляют нас подумать о том, сколь многозначно и потому не совсем ясно в своем употреблении слово «индивидуализм», которым часто, и, конечно, не без оснований, пользуются, говоря об эпохе Возрождения. Несомненно, человек у Рабле лучше использует представляющиеся ему возможности, менее, чем прежде, связан во всех аспектах своего мироощущения, свободнее мыслит и следует своим инстинктам и желаниям. Но можно ли назвать его более индивидуальным? Ответить на этот вопрос нелегко. Во всяком случае, человек не столь сильно связан со своей первичной сущностью, он способен изменяться, как Протей, менять кожу; в нем сильно выделяются общие, надиндивидуальные черты — все животное, инстинктивное. Рабле создал очень энергично выписанные и однозначно определенные типы, но он не всегда склонен придерживаться однозначности; очертания колеблются, размываются, сквозь них проглядывают черты совсем других характеров — в зависимости от обстоятельств и настроения. Как сильно изменяются в романе Пантагрюэль и Панург! И в каждый отдельный момент Рабле мало заботится о единстве личности, смешивая воедино лукавство, ум, гуманистическую культуру и постоянно присутствующую, присущую самой природе, не знающую жалости жестокость. Если же сравнить гротескный подземный мир, который он показывает в тридцатой главе второй книги (где земное положение и земная роль людей поставлена с ног на голову), с потусторонним миром Данте, станет видно, насколько более суммарно подходит Рабле к человеческой индивидуальности — ему доставляет удовольствие вывернуть ее наизнанку. Христианское единство картины мира и фигуральное присутствие земного существа человека в божественном приговоре обуславливало сильно выраженное, нерушимое постоян-

ство личности, что нашло особенно яркое воплощение у Данте, и не только у него одного; этому постоянству личного был нанесен удар, когда христианское единство и бессмертие души перестали определять представление о человеке.

Описание подземного мира у Рабле вдохновлено также одним из диалогов Лукиана («Менипп, или Некиомантиа»), но Рабле разворачивает мотив смелее и разнообразнее, он далеко выходит за рамки умеренного вкуса. Он относится к античной литературе как гуманист, и это сказывается в хорошем знании авторов, из которых он черпает мотивы, цитаты, анекдоты, примеры и сравнения, в его политических, философских, педагогических убеждениях, сформировавшихся, как и у других гуманистов, под влиянием античных идей, и особенно в его взгляде на человека, освобожденного от христианских и сословных догматических представлений средневековья. Но Рабле отнюдь не замыкается в рамках античных представлений; античность означает очищение и расширение горизонта, а не ограничение или сужение его; нет ничего более чуждого Рабле, чем античное размежевание стилей, которое уже в его время в Италии, а чуть позже и во Франции, вело к пуризму и «классицизму». Для Рабле не существует эстетической меры — все совместимо, все соединяется со всем. Повседневная действительность вплетается в невероятнейшую фантастику, самый скабресный анекдот начинен ученостью, а философско-моральное назидание сквозит в непристойных словах и рассказах. Это скорее позднее средневековье, чем античность; во всяком случае, «говорить правду сквозь смех» — это требование не встречалось в столь крайней форме в античную эпоху; для этого необходимо было смешение стилей, как в пору позднего средневековья. Но стиль Рабле — это не только средневековый стиль, достигший своей насыщенности и интенсивности. Если Рабле, подобно проповеднику эпохи позднего средневековья, беспорядочно смешивает обширную ученость и грубую простонародность, то эта ученость уже не подкрепляет догматические положения или мораль, а выполняет новую функцию, включается в гротескную игру, которая все только что изложенное представляет в нелепом свете или по меньшей мере подвергает сомнению серьезность изложенного. И народность Рабле тоже отличается от народности в средневековом духе. Нет сомнений, что Рабле народен, раз он способен доставить своими рассказами удовольствие самой неискушенной публике, однако, несмотря на это, его произведения обращены к духовной элите, а не к народу. Проповедники говорили перед народом, проповеди непосредственно произносились перед толпой, а творение Рабле предназначалось для печати, для чтения, что в XVI веке означало — для небольшого числа людей, и даже среди них — не для читателей народных книг.

Рабле сам высказался о характере стиля в своей книге, славшись при этом не на средневековый, а на античный обра-



зец — на Сократа. Сделал он это в одном из самых зрелых и удавшихся мест своей книги, в прологе к «Гаргантюа», то есть к первой книге, написанной и опубликованной, однако, как уже говорилось, после второй. *Beuveurs tres illustres, et vous, Verolez tres grécieux — car à vous, non a aultres, sont dediez mes escriptz* — «Достославные пьяницы и вы, досточтимые венерики (ибо вам, а не кому другому, посвящены мои писания)» — так начинается этот знаменитый текст, который по богатству настроений и наметок главных идей произведения можно сравнить с музыкальной увертюрой. Вряд ли какой-либо автор обращался так к своим читателям до Рабле, и обращение это еще чудовищнее оттого, что вдруг всплывает предмет, которого никак не ждешь после подобного начала: *Alcibiades ou dialogue de Platon intitulé Le Bancquet, louant son precepteur Sokrates, sans controverse prince des philosophes, entre aultres le dict'estre semblable es Silenes...* — «В диалоге Платона под названием *Пир* Алкивиад, восхваляя своего наставника Сократа, поистине всем философам философа, сравнил его, между прочим, с силенами...» «Пир» Платона для мистиков-неоплатоников Ренессанса, для итальянских, немецких и французских вольнодумцев, *libertins spirituels*, был чем-то вроде Священного писания; о нем Рабле собирается поведать достославным пьяницам и досточтимым венерикам; первая же фраза кладет начало самому чудовищному и безудержному смещению сфер. Затем следует озорная и гротескная парафраза того места, где Алкивиад сравнивает Сократа с силеновыми ларчиками, в которых хранятся редкостные снадобья: ибо он с виду так же некрасив, смешон, прост, беден, неловок — вообще гротескный тип балагура из народа (эту сторону, лишь слегка намеченную у Платона Алкивиадом, Рабле значительно расширил); но внутри он хранит дивные сокровища: живость мысли сверхъестественная, добродетель изумительная, мужество неодолимое, трезвость беспримерная, жизнерадостность неизменная, твердость духа несокрушимая, презрение необычайное ко всему, из-за чего смертные так много хлопочут, суетсяя, трудятся, путешествуют и воюют. К чему же, продолжает Рабле, клонится это предисловие? А к тому, чтобы вы, читая потешные названия книг моего сочинения (следует демонстрация целого ряда гротескных названий), не думали, что речь в них идет только о разных уморительных дурачествах и нелепостях. Так легкомысленно судить нельзя — монаха узнают не по одежде. Вы должны раскрыть книгу и вдуматься хорошенько, о чем в ней говорится; тогда вы уразумете, что снадобье, в ней заключенное, совсем не похоже на то, какое сулил ларец; предметы, о которых она толкует, вовсе не так нелепы, как можно было подумать, прочитав заглавие. Положим даже, вы там найдете вещи довольно забавные и смешные, соответствующие заглавию, но не довольствуйтесь этим, а постарайтесь вникнуть в суть. Вам случалось видеть собаку, нашедшую мозговую кость? Тогда вы могли заметить, с каким благоговением она

сторожит эту кость, как крепко ее держит, как осторожно берет в рот, с каким вкусом разгрызает, как старательно высасывает. Что ее к этому понуждает, каких благ она себе ожидает? Всего лишь капельку мозгу. Правда, эта капелька принадлежит к сладчайшему, совершеннейшему роду пищи. По примеру этой собаки вам надлежит обладать острым нюхом, чтобы учуять эти превосходные лакомые книги (*ces beaux livres de haute gresse*) и оценить их содержание; затем, после прилежного чтения и долгих размышлений, вам надлежит разгрызть кость и высосать мозговую субстанцию, то есть то, что я разумею под своими пифагорейскими символами, и вы можете быть совершенно уверены, что станете от этого чтения и отважнее и умнее, ибо в книге моей вы обнаружите совсем особый дух и некое, доступное лишь избранным учение, которое откроет вам величайшие таинства и страшные тайны, касающиеся нашей религии, равно как политики и домоводства.

В заключительных фразах пролога глубокомысленная интерпретация вновь подвергается комическому осмеянию, однако нет сомнения, что в примере с Сократом, в сравнении читателя с собакой, высасывающей мозг из кости, и в обозначении своего произведения как *livres de haute gresse* Рабле высказал свои сокровенные мысли. Сравнение Сократа с силеновыми фигурками, которое приводит, кстати, и Ксенофонт, в эпоху Ренессанса произвело, должно быть, большое впечатление (оно встречается, в частности, у Эразма, в “*Adagia*”, послужившем, по-видимому, непосредственным источником для Рабле); оно передает именно то представление о личности и облике Сократа, которое авторитетом замечательного философа Древней Греции освящало заимствованное у средневековья приращение к смешению разностильных явлений. В этом смысле ссылается на Сократа Монтень в своей третьей книге, в начале двенадцатого эссе; по тону слова Монтеня отличаются от сказанного Рабле, но суть — одна: смысл всего — смешение стилей:

*Socrates faict mouvoir son ame, d'un mouvement naturel et commun. Ainci dict un paisan, ainsi dict une femme. Il n'a jamais en la bouche que cochers, menuisiers, savetiers et maçons. Ce sont inductions et similitudes tirées des plus vulgaires et cogneues actions des hommes: chacun l'entend. Sous une si vile forme nous n'eussions jamais choisi la noblesse et splendeur de ses conceptions admirables...*

«Душевным движениям Сократа свойственны естественность и простота. Так говорит крестьянин, так говорит женщина. На устах у него одни возчики, плотники, сапожники и каменщики. Формулы и сравнения свои он заимствует из простейших, повседневнейших человеческих действий. Каждому они понятны. Мы никогда не распознали бы в столь жалкой оболочке благородства и великолетия его философских построений...» (III, 322).

Оставим в стороне вопрос о том, насколько обоснованно ссылались на Сократа Монтень и особенно Рабле, заявляя о своей

склонности к крепкому народному стилю; нам достаточно, что под «сократическим» стилем они понимали нечто свободное, раскованное, жизненное; Рабле видел в нем даже нечто приближающееся к буффонаде: *ridicule en son maintien, le nez pointu, le regard d'un taureau, le visaige d'un fol... tousjours riant, tousjours beuvant d'autant à un chascun, tousjours se guabelant* — «смешная была у него повадка: нос у него был курносый, глядел он исподлобья, выражение лица тупое... любил посмеяться, не дурак был выпить, любил подтрунить», — однако в нем сокрыта божественная мудрость и совершеннейшая добродетель. Это стиль в равной мере жизненный и литературный; в нем выражается весь человек у Сократа (также и у Монтеня). Стилистический принцип смешения был выгоден Рабле и практически: смешение позволяло балансировать между серьезностью и шуткой и в случае нападков реакционеров позволяло снять с себя полную ответственность за сказанное. Далее, этот стилистический принцип наилучшим образом соответствовал темпераменту Рабле, а его темпераментом, как бы много ни означала для Рабле сознательно или бессознательно усвоенная традиция, его стиль прежде всего и определялся. Он в точности отвечал замыслу автора — его творческой иронии, смещающей привычные ракурсы и пропорции, показывающей привычное в непривычном свете, мудрое в дурашливом, брожение скрытых сил в спокойном уюте, в игре возможностей их свободу. Я считаю неправильным искать в потаенном смысле, в мозге костей полной определенности, твердых очертаний; то, что скрыто в произведении и тысячью способов дает о себе знать, есть особое умонастроение, которое сам Рабле называет пантагрюэлизмом; это подход к жизни, при котором чувственное и духовное постигается в единстве и со всеми заключенными в них возможностями. Вряд ли стоит характеризовать точнее это умонастроение, — это означало бы вступить в соревнование с самим Рабле, описывающим его постоянно и лучше, чем мы. Только одно еще я хотел бы добавить: опьянение многоцветной игрой никогда не вырождается у Рабле в неукротимый беспорядок, враждебный жизни; каким бы неистовством ни заполнял он страницы своей книги, он всегда, в каждой строчке, в каждом слове владеет собой.

И у богатого стиля Рабле все же есть границы; рамки гротеска исключают высокое чувство и высокий трагизм, и трудно предположить, что они вообще были ему доступны. Можно поэтому усомниться, по праву ли занял он место в нашем исследовании, по преимуществу сосредоточенном на соединении обычной жизни с серьезным трагизмом. Что касается повседневноности, то ее никто не будет оспаривать у Рабле, коль скоро он непрерывно воссоздает ее, включая в сверхреальный мир и становясь подлинным поэтом в ее преобразении. О том, что Рабле, помимо всего прочего, был лирическим поэтом, многоголосым поэтом действительности, писали не раз, в доказательство приводили много примеров, в частности великолепный пассаж в конце

четвертой главы первой книги, где описывается танец на лугу. И мы не откажем себе в удовольствии привести здесь хотя бы один пример лирического многоголосия, поэзии повседневности, — это поэма о баране, она отделяет у Рабле эпизод, в котором Панург и Индюшонок торгуются из-за барана, и неожиданную выходку Панурга, когда тот бросает барана в море, пока Индюшонок всю потешается над ним — ядовито, глупо, нагло, не догадываясь о последствиях (седьмая глава четвертой книги): Panurge, ayant payé le marchand, choisit de tout le troupeau un beau et grand mouton, et l'emportoit cryant et vellant, oyans tous les aultres et ensemblement bellans et regardans quelle part on menoit leur compaignon.

«Расплатившись с купцом и выбрав красивого и крупного барана, Панург схватил его и понес, как он ни кричал и ни блеял, все же остальные бараны, услышав это, тоже заблеяли и стали смотреть в ту сторону, куда потащили их товарища».

Эта фраза, с избытком причастий — подлинная картина и настоящая поэма. Затем тон и предмет меняются:

Ce pendant le marchand disoit à ses moutonniers; “O qu'il a bien sceu choisir, le challant! Il se y entend, le paillard! Vrayement, le bon vraiment, je le reservoys pour le seigneur de Cancale, comme bien congnoissant son naturel. Car, de sa nature, il est tout joyeux et esbaudy quand il tient une espaule de mouton en main bien seante et advenente, comme une raquette gauschiere, et, avecques un cousteau bien tranchant. Dieu scait comment il s'en escrime!

«Купец между тем говорил своим гуртовщикам:

— А ведь этот покупатель сумел-таки выбрать! Стало быть, смекает, паскудник! Ей-ей, ну ей-же-ей, я приберегал этого барана для сеньера Канкальского, потому как нрав его мне очень даже хорошо известен, а нрав у него таков: сунь ты ему в левую руку баранью лопатку, аккуратную и приятную, как ракетка для волана, — и уж он себя не помнит от радости: знай орудует острым ножом, что твой фехтовальщик!»

Это изображение характера сеньера Канкальского представляет совершенно другую, но не менее впечатляющую картину — наглядную и забавную, и в то же время уместную, потому что пространное описание человека, незнакомого окружающим, как нельзя лучше характеризует необузданное и болтливое самодовольство Индюшонка («ей-ей, ну ей-же-ей» — vraiment, le bon vraiment). После этого приобретенный баран выбрасывается в море, и тотчас же вновь звучит лирическая тема: «как он ни кричал и ни блеял» — crient et bellant (начало восьмой главы):

Soubdain, je ne sçay comment, le cas feut subit, je ne eus loisir le considerer, Panurge, sans aultre chose dire, jette en pleine mer son mouton criant et bellant. Tous les aultres moutons, crians et bellans en pareille intonation, commencerent soy jecter et saulter en mer après, a la file. La foulle estoit à qui premier y saulteroit après leur compaignon. Possible n'estoit les en garder.

«Вдруг — сам не знаю, как именно это случилось: от неожиданности я не уследил — Панург, не говоря худого слова, швырнул кричавшего и бляевшего барана прямо в море. Вслед за тем и другие бараны, кричавшие и бляевшие ему в лад, начали по одному скакать и прыгать за борт. Началась толкотня — всякий норовил первым прыгнуть вслед за товарищем. Удержать их не было никакой возможности».

И тут внезапный поворот к гротескной учености:

...comme vous scavez estre du mouton le naturel, tous jours suyvre le premier, quelque part qu'il aille. Aussi le dict Aristoteles, lib:IX, de Histo. anomal., estre le plus sot et inepte animant du monde.

«...вы же знаете баранью повадку: куда один, туда и все. Недаром Аристотель в IX кн. de Histo. animal — «Об исто[рии] живот[ного мира]» — называет барана самым глупым и бестолковым животным».

О повседневности достаточно. Главное же — в азарте первооткрывателя, рассчитывающего на бесконечные возможности, в упоенном экспериментировании с действительностью и вымыслом, которые были свойственны эпохе Рабле, первой половине века Возрождения, и которые никто не воплотил так, как Рабле с его удивительным языком. Вот почему свойственное ему смешение стилей, его сократическую буффонаду можно, пожалуй, назвать, высоким стилем. Он сам нашел волшебное слово для обозначения своего высокого стиля, и самое это слово — образец его мастерства. Это слово — из области мясного скотоводства; мы его уже приводили: ces beaux livres de haulte gresse — «эти лакомые книги».

## XII

### Условия человеческого существования

Les autres forment l'homme: je le recite; et en représente un particulier bien mal formé, et lequel si j'avoy à façonner de nouveau, je ferois vrayment bien autre qu'il n'est. Meshuy, c'est fait. Or, les traits de ma peinture ne fourvoyent point, quoiqu'ils se changent et diversifient. Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse; la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Aegypte, et du branle public et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis asseurer mon object; il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce poinct, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy: je ne peinds pas l'estre, je peinds le passage; non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept an sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accomoder mon histoire à l'heure; je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et muables accidens, et d'imaginatiions irresolues, et, quand il y eschet, contraires; soit que je soys autre moy-mesmes, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considérations. Tant y a que je me contredis bien à l'adventure, mais la verité, comme disoit Demades, je ne la contredis point. Si mon ame pouvoit prendre pied, je ne m'essaierois pas, je me resoudrois; elle est tousjours en apprentissage et en espreuve.

Je propose une vie basse et sans lustre: c'est tout un; on attache aussi bien toute la philosophie morale à une vie populaire et privée, que à une vie de plus riche estoffe: chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition. Les autheurs se communiquent au peuple par quelque marque particuliere et estrangiere; moy le premier par mon estre universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien, ou poete, ou jurisconsulte. Si le monde se plaint de quoy je parle trop de moy, je me plains de quoy il ne pense seulement pas à soy. Mais est-ceraison que, si particuliere en usage, je pretends me rendre public en cognoissance? est-il aussi raison que je produise au monde, où la façon et l'art ont tant de credit et de commandement, des effets de nature et

crus et simples, et d'une nature encore bien foiblette? est-ce pas faire une muraille sans pierre, ou chose semblable, que de bastir des livres sans science et sans art? Les fantasies de la musique sont conduictes par art, les miennes par sort. Au moins j'ay cecy selon la discipline, que jamais homme ne traicta subject qu'il entendist ne congneust mieus due je fay celuy que j'ay entrepris, et qu'en celuy-là je suis le plus sçavant homme qui vive; suecondement, que jamais aucun ne penetra en sa matiere plus avant, ni en esplucha plus particulièrement les membres et suites, et n'ar-riva plus exactement et plus plainement à la fin qu'il s'estoit proposé à sa besoingne. Pour la parfaire, je n'ay besoing d'y apporter que la fidelité: celle-là y est, la plus sincere et pure qui se trouve. Je dis vrai, non pas tout mon saoul, mais autant que je l'ose dire; et j'cose un peu plus en vieillissant; car il semble que la coustume concede à cet aage plus de liberté de bavasser et d'indiscretion à parler de soy. Il ne peut advenir icy, ce que je veoy advenir souvent, que l'artizan et sa besoingne se contrarient... Un personnage sçavant n'est pas sçavant partout; mais le regard d'un ta rean, le visaige d'un fol... tousjours riant, tous-allons conformément, et tout d'un train, mon livre et moy. Aille-urs, on peut recommander et accuser l'ouvrage, à part de l'ouvrier; icy, non; qui touche l'un, touche l'autre.

«Другие творят человека; я же только рассказываю о нем и изображаю личность, отнюдь не являющуюся перлом творения, и будь у меня возможность вылепить ее заново, я бы создал ее, говоря по правде, совсем иною. Но дело сделано, и теперь поздно думать об этом. Черты моего рисунка нисколько не искажают истины, хотя они все время меняются, и эти изменения исключительно разнообразны. Весь мир — это вечные качели. Все, что он в себе заключает, непрерывно качается: земля, скалистые горы Кавказа, египетские пирамиды, — и качается все это вместе со всем остальным, а также и само по себе. Даже устойчивость — и она не что иное, как ослабленное и замедленное качание. Я не в силах закрепить изображаемый мною предмет. Он бредет беспорядочно и пошатываясь, хмельной от рождения, ибо таким он создан природою. Я беру его таким, каков он предо мной в то мгновение, когда занимает меня. И я не рисую его пребывающим в неподвижности. Я рисую его в движении, и не в движении от возраста к возрасту, или, как говорят в народе, от семилетия к семилетию, но от одного дня к другому, от минуты к минуте. Нужно помнить о том, что мое повествование относится к определенному часу. Я могу вскоре переменитьсь, и не только произвольно, но и намеренно. Эти мои писания — не более чем протокол, регистрирующий всевозможные происходящиеся вереницей явления и неопределенные, а при случае и противоречащие друг другу фантазии, то ли потому, что я сам становлюсь другим, то ли потому, что постигаю предметы при других обстоятельствах и с других точек зрения. Вот и получается, что иногда я противоречу себе самому, но истине, как

говорил Демад, я никогда не противоречу. Если б моя душа могла обрести устойчивость, попытки мои не были бы столь робкими и я был бы решительнее, но она все еще пребывает в учении и еще не прошла положенного ей искуса.

Я выставляю на обозрение жизнь обыденную и лишенную всякого блеска, что, впрочем, одно и то же. Вся моральная философия может быть с таким же успехом приложена к жизни повседневной и простой, как и к жизни более содержательной и богатой событиями; каждый человек полностью располагает всем тем, что свойственно всему роду людскому.

Авторы, говоря о себе, сообщают читателям только о том, что отмечает их печатью особенности и необычности; что до меня, то я первый повествую о своей сущности в целом, как о Мишеле де Монтене, а не как о филологе, поэте или юристе.

Если людям не нравится, что я слишком много говорю о себе, то мне не нравится, что они занимаются не только собой.

Но разумно ли, что при сугубо частном образе жизни я притязая на общественную известность? И разумно ли предписать миру, где форма и мастерство так почитаемы и всеильны, сырые и нехитрые продукты природы, и природы к тому же изрядно хилой? Сочинять книги без знаний и мастерства не означает ли то же самое, что класть крепостную стену без камней, или что-либо в этом же роде? Воображение музыканта направляется предписаниями искусства, мое — прихотью случая. Но применительно к науке, которая меня занимает, за мной по крайней мере то преимущество, что никогда ни один человек, знающий и понимающий свой предмет, не рассматривал его доскональнее, чем я — свой, и в этом смысле я самый ученый человек изо всех живущих на свете; во-вторых, никто никогда не проникал так глубоко в свою тему, никто так подробно и тщательно не исследовал всех ее частных и существующих между ними связей, и никто не достигал с большей полнотой и завершенностью цели, которую ставил себе, работая. Чтобы справиться с нею, мне потребна только правдивость; а она налицо, и притом самая искренняя и беспримесная, какая только возможна. Я говорю правду не всегда до конца, но настолько, насколько осмеливаюсь, а с возрастом я становлюсь смелее, ибо обычай, кажется, предоставляет старикам большую свободу болтать и, не впадая в нескромность, говорить о себе. Здесь не может произойти то, что происходит, как я вижу, довольно часто, а именно, что работник и его труд несоразмерны друг другу. ...Сведущий человек не бывает равно сведущ во всем, но способный — способен во всем, даже пребывая в невежестве.

Здесь мы идем ровень и всегда в ногу — моя книга и я. В других случаях можно хвалить или, наоборот, порицать работу независимо от работника; здесь — это исключено: кто касается одной, тот касается и другого».

Это — начало второй главы третьей книги «Опытов» Монтеня, страница 39 третьего тома по изданию Виллея (Париж,



«Алькан», 1930). В этом месте, как и в бесчисленных других местах, Монтень говорит о предмете «Опытов», о своем намерении изобразить самого себя. Вначале он подчеркивает шаткость, непостоянство, переменчивость самого предмета, затем характеризует прием, которым пользуется в описании столь непостоянного объекта, и наконец, обсуждает полезность или бесполезность подобного замысла. Весь ход мыслей первого абзаца можно без труда свести к умозаключению: я описываю самого себя; я есмь существо беспрестанно меняющееся; следовательно, и описание должно применяться к этому обстоятельству и постоянно меняться. Попробуем проанализировать, как выражен в тексте каждый из членов этого умозаключения.

«Я описываю самого себя». В такой буквальной форме Монтень этого не говорит. Он выражает свою мысль гораздо энергичнее и тоньше — по сравнению с прямым заявлением, — он противопоставляет себя «другим» — *les autres*. *Les autres forment l'homme, moi...* — «Другие творят человека; я же...»: противопоставление это — двойное. Другие творят — я рассказываю (ср. несколько ниже: *je n'enseigne pas, je gaspille* — «я не поучаю, я рассказываю»); другие творят «человека» — я рассказываю об отдельном, частном человеке. Вот две ступени противопоставления: «творить» — «рассказывать», «человек» — «частное лицо». Это «частное лицо», «партикулярный» человек, и есть сам Монтень, но и об этом он не заявляет прямо, а говорит описательно, с присущей ему хитрой, иронической и даже чуточку самодовольной скромностью. Это трехчленная парафраза; второй ее член заключает в себе главное и придаточное предложения: *bien mal formé; si j'avoü..., le feróis...; meshuy c'est fait* — «личность, отнюдь не являющаяся перлом творения...», «и будь у меня возможность...», «я бы...», «но дело сделано...». Посылка силлогизма, как она изложена у Монтеня, содержит в себе, таким образом, по меньшей мере три разнонаправленных комплекса мыслей, которые конструируют и комментируют ее: 1. Другие творят, я рассказываю; 2. Другие творят человека вообще, я говорю об отдельном человеке; 3. Этот человек («я сам») уже — увы — создан (*formé*). И все это в едином ритмическом движении, в котором невозможно запутаться, и оно обходится почти без каких-либо синтаксических скреп, союзов и подобных им форм; одной смысловой связи, духовной — сотканной из единства содержания и ритма фразы — уже достаточно. Чтобы пояснить сказанное мною, дополню текст Монтеня некоторыми синтаксическими оборотами: (*Tandis que*) *les autres forment l'homme, je le recite*; (*encore faut'il ajouter que*) *je represente un particulier (ce particulier, c'est moi-même qui suis, je le sais), bien mal formé; (soyez sûrs que) si j'avais à le façonner de nouveau, je le feráis vrasymment bien autre qu'il n'est. Mais, malheureusement) Meshuy c'est fait.* «[Тогда как] другие творят человека; я рассказываю о нем; [следует добавить к этому, что] я изображаю отдельное лицо; [это отдельное лицо — я сам, и я] далеко

не превосходно скроен; [будьте уверены, что] если бы у меня была возможность вылепить его заново, я бы создал его, говоря по правде, совсем иным. Но [к несчастью] дело сделано». Конечно, мои добавления имеют самый приблизительный смысл, потому что оттенки, выражаемые у Монтеня тем, что синтаксические связи опущены, невозможно передать до конца.

Вторую посылку силлогизма («я есмь существо беспрестанно меняющееся») Монтень поначалу никак не выражает; он не заботится тут о логической последовательности, и первым, совершенно неожиданно, выступает у него вывод умозаключения: *Or les traits de ma peinture ne fourvoyent pas, quoy qu'ils se changent et diversifient* — «Однако черты моего рисунка нисколько не искажают истины, хотя они все время меняются и ..разнообразны». Словечко *or* — «однако» показывает, что линия развития мысли прервана, нужно начать заново; но это же словечко сглаживает неожиданность утверждения; слово *quoique* — «хотя», примененное здесь как средство синтаксической связи, со всей отчетливостью, решительно подчеркивает суть обсуждаемой проблемы.

И только теперь приходит пора высказать вторую посылку, но и на этот раз она излагается не прямо, а как вывод другого, подчиненного силлогизма, звучащего так: мир беспрестанно изменяется, я есмь составная часть мира, следовательно, я беспрестанно изменяюсь. Посылка иллюстрируется примерами, и анализируется изменчивость мира, — оказывается, он изменяется двояким образом: всякая вещь участвует во всеобщих переменных, а кроме того, испытывает еще и собственные изменения; за этим следует многоголосое развитие, начинающееся с парадоксального утверждения, что постоянство — не что иное, как замедленное колебание. В этом многоголосом развитии, занимающем весь остаток абзаца, следствие второго силлогизма звучит еле слышно, потому что оно и так разумеется; контрапункт двух тем — второй посылки и вывода главной мысли: я есмь беспрестанно меняющееся существо, следовательно, изображение должно примениться к этому. Здесь Монтень в своей стихии — это игра *я* и *я*, Монтеня-писателя и Монтеня — предмета изображения; глубокие и звучные обороты быют ключом, относясь то к одному, то к другому, то сразу к тому и другому; трудно сказать, какая мысль острее, своеобразнее, правдивее, какая вызывает наибольшее восхищение: описываемый «объект» — «хмельной от рождения», картины изменчивости, изменения внешние (случайные, *fortune*) и внутренние (по намерению, *intention*), слова Демада, контраст «пытаться — решаться» (*S'essayer — se résoudre*) с превосходным образом *si mon âme pouvait prendre pied* — «если бы моя душа могла твердо встать на ноги», то есть «обрести устойчивость»; о каждой из этих мыслей и обо всем целом можно сказать словами Горация (о вполне удавшихся созданиях): *decies repetitis, placebit (de arte poetica, 365)* — «и десятикратно повторенное нравится».

Такое разделение абзаца на отдельные умозаключения, надеюсь, не сочтут чрезмерно педантичным. Анализ показывает нам, что мысль в этом живом куске, изобилующем неожиданными перепадами и переходами, излагается логически точно, что большое число дополняющих, расчленяющих, углубляющих линий развития, отчасти даже уступительных оборотов и противодвижений служит только тому, чтобы мысль предстала во всей практической действительности, что, помимо всего этого, порядок нередко нарушается, отдельные звенья переносятся вперед, другие вообще откидываются и должны восполняться мысленно читателем. И читателю не приходится сидеть сложа руки: движение мысли увлекает его за собой, но от него всякий раз ждут, что он — в недоумении своем — проверит и восполнит прочитанное. Он должен догадаться, кто такие *les autres* — «другие» и кто такой *particulier* — «частное лицо»; фраза с *ou* уводит его куда-то в сторону, и только постепенно он разбирается, куда клонит автор; зато все существенное преподносится ему с таким богатством форм выражения, что его воображение улетает вслед за рассказом; и при всем том читателю приходится быть деятельным, потому что любая форма выражения столь своеобразна, что нужно переработать и усвоить ее; к готовым схемам мысли и речи она не подходит.

Хотя абзац содержит серьезные мысли, излагаемые строго логически, и хотя мы вообще имеем дело с тонкой работой ума, со специфическим углублением проблемы самонаблюдения, потребность в ярком выражении смысла столь жива, столь неукротима, что стиль изложения взрывает изнутри рамки теоретического трактата. Я думаю, что всякий, кто вчитается в Монтеня, испытает то же, что и я: читая его известное время и близко усвоив его манеру выражения, я почувствовал, что слышу живую речь и вижу движения и жесты, которыми он сопровождает свои слова. Пережить такое при чтении старых теоретиков удастся редко — и, наверное, никогда в той степени, что при чтении Монтеня. Он иногда отбрасывает союзы и вообще все средства синтаксической связи, но сам смысл его речей их подсказывает; он пропускает целые звенья мысли, однако недостающее восполняется тесным контактом между звеньями, они не связаны логически строго, а контакт возникает сам собой; между утверждениями «устойчивость — ...не что иное, как...» (*la constance mesme n'est autre chose...*) и «я не в силах закрепить изображенный мною предмет...» (*je ne puis assurer mon object...*), очевидно, не хватает одного звена, где бы говорилось, что я, будучи предметом самонаблюдения, как составная часть мира подлежу двоякому изменению; позднее об этом Монтень рассуждает странно, но уже здесь он создает атмосферу, в которой возникает предварительный контакт, и читатель пребывает в постоянном деятельном напряжении. Иной раз Монтень повторяет одну и ту же важную для себя мысль, все заново и заново формулируя ее; каждый раз при этом он выделяет новую точку

зрения, новую черту, новый образ, так что мысль начинает испускать лучи во все стороны. Это — такая особенность, которой, скорее, можно ждать от беседы устной с человеком, особо наделенным умом и даром речи, а не от печатного сочинения теоретического содержания; кажется, для того чтобы целое воздействовало именно так, совершенно необходима живая интонация, жест, дружеская атмосфера, складывающаяся в приятной беседе. Однако Монтень наедине с собою находит в своем мышлении достаточно живости и, можно сказать, физической теплоты, чтобы писать так, как будто он говорит вслух.

Все это связано с тем, как стремится Монтень постигнуть свой предмет, то есть себя самого, связано с его методом, который как раз и описан им в разобранном только что отрывке. Это — постоянное вслушивание во внутренние, переменчивые голоса, которые звучат в душе, и отсюда колебания высоты тона — от скрытной, хитрой иронии, в которой можно разобрать еле заметный оттенок самодовольства, и до подчеркнутой, настоятельной серьезности, которая постигает основы самого существования. А во внешней иронии опять же несколько мотивов: совершенно искреннее нежелание воспринимать человека трагически (ведь человек — это «изумительно суетное, поистине непостоянное и вечно колеблющееся существо» — *un subject merveilleusement vain, divers et ondoyant*, II, p. 10; «столь же нелепое, сколь и смешное» — *autant ridicule que risible*, I, 50, p. 582; «шут из фарса» — *le badin de la farce*, III, 9, p. 434), слабый отзвук подobaющего большому барину высокомерного презрения к писательской деятельности («если бы я был сочинитель книг» — *si j'étais faiseur de livres*, I, 20, p. 162; II, 37, p. 902), и наконец склонность принижать ценность своего приема наблюдения вещей. Он говорит о своей книге: «это нагромождение столь различных отрывков» (*ce fagotage de tant de diverses pièces*, II, 37, p. 850), «кушанье, которое ястряпаю здесь» — *cette fricassée que je barbouille icy* (III, 13, p. 590), а один раз он даже сравнивает ее с процессом пищеварения старика: «И здесь... такие же испражнения стареющего ума, страдающего то запорами, то поносами, и всегда несварением» — *ce sont icy... des excréments d'un vieil esprit, dut tantost, tantost lasche, et toujours indigeste* (III, 9, p. 324). Монтень неустанно подчеркивает безыскусность, естественность, непосредственность своего стиля, чисто личный, частный характер своей книги, как будто он должен просить прощения за все это, и далеко не всегда иронический оттенок подобной скромности обнаруживается с той же полнотой и отчетливостью, что во втором абзаце нашего текста, к анализу которого мы приступим позже. И об иронии пока достаточно. Ирония — это пряность его стиля, очаровывающая нас, к тому же она здесь вполне на месте, но поддаваться ее чарам не следует. Ведь Монтень серьезно настаивает на том, что изложение его при всей переменчивости и многообразии никогда не теряет главной нити, и если он и противоречит, то противоречит себе,

а не истине. В этих его словах отражено реалистическое понимание человека, идущее от опыта, и в первую очередь от самонаблюдения: именно опыт и говорит, что человек — существо непостоянное, колеблющееся и подверженное всяческим переменам среды, судьбы, внутреннего развития; поэтому метод Монтеня, столь хорошо учитывающий все изменения самого его существа, внешне капризный и прихотливый, не подчиняющийся никакому плану, по существу своему есть строго экспериментальный метод — единственный, который соответствует подобному предмету. Кто хочет точно и объективно описать постоянно изменяющийся предмет, должен точно и объективно следовать за его изменениями, должен описать предмет, проведя как можно большее число экспериментов — во всех положениях, в каких каждый раз находится этот предмет; только тогда можно надеяться установить круг возможных изменений и наконец получить целостное представление о предмете. Это строгий метод, научный даже в современном понимании слова, и именно его стремится придерживаться Монтень. Быть может, Монтень воспротивился бы слишком претенциозному и научному слову — «метод», но суть дела от этого не меняется, и два современных критика, Виллей («Источники и эволюция «Опытов» Монтеня, 2-е изд., Париж, 1933, т. II, стр. 321) и Лансон («Опыты Монтеня», Париж, б. г., стр. 265), применили его в характеристике творчества Монтеня, хотя и не совсем в том смысле, в котором мы. Монтень точно описал свой метод, и не только в приведенном у нас отрывке, но и во многих других, заслуживающих внимания местах. Приведенный абзац ясно показывает причины, почему Монтень вынужден был обратиться к такому методу, — чтобы примениться к предмету; затем здесь объясняется смысл заглавия “Essais”, которое вполне точно, хотя и не очень изящно, можно передать как «опыты над самим собой» или «опыты на самом себе». В другом месте (II, 37, р. 850) выделяется идея развития, подсказанная самим его методом, — с заключением столь характерным для Монтеня, отнюдь не только ироническим:

Je veux représenter le progrès de mes humeurs, et qu'on voye chaque piece en sa naissance. Je prendrois plaisir d'auoir commencé plus tost, et à recognoistre le train de mes mutations... Je me suis envieilly de sept ou huict ans depuis que je commençay. Ce n'a pas esté sans quelque nouvel acquest. J'y ay pratiqué la colique, par la liberalité des ans: leur commerce et longue conversation ne se passe aysément sans quelque tel fruit...

«Я хочу, чтобы по моим писаниям можно было проследить развитие моих мыслей и чтобы каждую из них можно было увидеть в том виде, в каком она вышла из-под моего пера. Мне будет приятно проследить, с чего я начал и как именно изменился. ...Я постарел на семь или восемь лет с тех пор, как приступил к «Опытам». И это тоже было мне на руку. За это время я испытал щедроты, приносимые годами, и стал страдать приступами

каменной в печени. Продолжительная дружба с временем не обходится без какого-нибудь подарка в таком роде...»

Еще более значительно место (II, 6 р. 93—94), где автор говорит без малейшей иронии, настоятельно, спокойно и энергично (это верхняя граница монтеневского стиля, слог его никогда не подымается выше) — вот сколь высокого мнения о своем замысле сам Монтень:

*C'est une espineuse entreprinse, et plus qu'il ne semble, de suivre une allure si vagabonde que celle de nostre esprit; de penetrer dans les profondeurs opaques de ses replis internes; de choisir et arrester tant de menus airs de ses agitations; et est un amusement nouveau et extraordinaire qui nous retire des occupations communes du monde, ouy, et des plus recommandées. Il y a plusieurs années que je n'ay que moy pour visée à mes pensées, que je ne contrerolle et estudie que moy; et si j'estudie autre chose, c'est pour soudain le coucher sur moy, ou en moy...*

«Проследживать извилистые тропы нашего духа, проникать в темные глубины его, подмечать те или иные из бесчисленных его малейших движений — дело весьма нелегкое, гораздо более трудное, чем может показаться с первого взгляда. Это занятие новое и необычное, отвлекающее нас от повседневных житейских занятий, от наиболее общепринятых дел. Вот уже несколько лет, как все мои мысли устремлены на меня самого, как я изучаю и проверяю только себя, а если я и изучаю что-нибудь другое, то лишь для того, чтобы неожиданно в какой-то момент приложить это к себе или, вернее, вложить в себя».

Эти суждения значительны уже тем, что устанавливают границы замысла в целом, — речь идет не только о том, что собирается делать Монтень, но и о том, чего он делать не собирается, — именно изучать внешний мир; внешний мир интересует его только как повод и как сценическая площадка для внутренних движений души. Здесь мы встречаем другую форму его обманчивой и скрытой иронии — слишком частые заверения в своем невежестве и безответственности по отношению ко всему, что касается внешнего мира, который он любит называть словом *les choses* — «вещи»: *A peine respondroys-je à autruy de mes discours qui ne m'en responds pas à moy... ce sont icy mes fantasies, par lesquelles je ne tasche point à donner à connoistre les choses, mais moy... — «...в том, что я говорю, я не отвечаю даже перед собой, не то что перед другими... Это мои фантазии, и с их помощью я стремлюсь дать представление не о вещах, а о себе самом...»* (II, 10, р. 152). «Вещи» для него — только средство самопроверки; они служат для испытания «природных способностей» — *à essayer ses facultés naturelles* (там же), и он не обязан нести ответ перед ними. И об этом тоже лучше всего сказать его словами: *De cent membres et visages qu'a chaque chose, j'en prens un... J'y donne une pointe, non pas le plus largement, mais le plus profondément que je sçay... sans dessein, sans promesse, je ne suis pas tenu d'en faire bon, ny de m'y tenir*

my mesme, sans varier quand il me plaist, et me rendre au doute et à l'incertitude, et à ma maistresse forme qui est l'ignorance...— «Из многих частей и сторон вещи я всякий раз беру какую-нибудь одну. ...Я стараюсь вгрызаться не столь широко, сколь глубоко. ...Не ставя себе никаких задач и ничего не обещающая, я не обязываю себя исследовать свой предмет до конца или хотя бы все время держаться его одного, но постоянно перебрасываюсь от одного к другому, а когда мне захочется, отдаю сомнению, неуверенности и тому, что мне особенно свойственно, — сознанию своего невежества» (I, 50, р. 578). Тут уже вполне ясно, каково на самом деле это «невежество»; за скромностью, за иронической насмешкой над самим собой скрывается определенная позиция, которую Монтень отстаивает упорно, хотя и с характерной для него изящной гибкостью, отстаивает, поскольку она помогает достичь главной цели. Вообще же он и еще более ясно, недвусмысленно объясняет нам, что означает это «невежество», его maistresse forme. А именно Монтень знает «неведение, полное силы и благородства» — *ignogance forte et genereuse* (III, 11, р. 493): его он ценит выше любого реального знания, и, чтобы обрести такое неведение, нужно знать больше, чем для любой науки. Неведение не только средство расчистить путь для познания, которое его интересует, для самопознания, но и непосредственный путь достижения конечной цели всего исследования, достижения правильной жизни: «Самое лучшее и славное творение человека — жить согласно разуму» — *Le grand et glorieux chef d'oeuvre de l'homme, c'est vivre à propos* (III, 13, р. 651); и этот человек, наделенный такой жизненной энергией, верит жизни и судьбе настолько, что не считает нужным узнавать о них ничего, кроме того, что и так доставляют нам чувства: «Самый мудрый способ верить природе — сделать это как можно более просто. О, какой сладостной, мягкой, удобной подушкой для разумно устроенной головы являются незнание и нежелание знать!» — *Le plus simplement se commettre à nature, c'est s'y commettre le plus sagement. Oh! que c'est un doux et mol chevet, et sain, que l'ignorance et l'incuriosité, à reposer une teste bien faicte!* (III, 13, р. 580); а незадолго до этого Монтень говорил: «...я, невежественный и беспечный, всецело подчиняюсь общему закону, управляющему Вселенной; я знаю о нем достаточно, если чувствую его» — *...je me laisse ignogamment et negligemment aller à la loy generale du monde; je la scauray assez quand je la sentiray...* (III, 365).

Такое преднамеренное неведение и равнодушие к «вещам» неотъемлемо от метода Монтеня; в вещах он ищет только себя самого. Беспреданно, в случайно выбранные моменты, он ставит бесчисленные опыты, чтобы испытать этот свой предмет, он освещает его со всех сторон, со всех сторон окружает и осаждаёт его; но результат — не нагромождение бессвязных моментальных снимков, а непосредственно возникающее, складывающееся из многообразия наблюдений единство личности. И в конце кон-

цов вся суть — в этом единстве и истине; когда Монтень изображает изменчивость, на свет выходит сущность. Вечная погоня за самим собой, если пользоваться его методом, — это уже путь к обладанию самим собой. «Самое стремление порождает в нас образ вещи, которую мы имеем в виду, а ведь в нем содержится добрая доля того, к чему должны привести наши действия, и представление о вещи едино с ее образом по своей сущности» — *L'entreprise se sent de la qualité de la chose qu'elle regarde; car c'est une bonne portion de l'effect, et consubstantielle* (I, 20, p. 148). В каждый миг, изменяясь, Монтень обладает целой взаимосвязью своей личности, и он знает об этом: «Нет человека, который, если только он всматривается в себя, не открыл бы в себе некой собственной сущности...» — *Il n'est personne, s'il s'escoute, qui ne descouvre en soy une forme sienne, une forme maistresse...* (III, 2, p. 52), или в другом месте: «Наиболее устойчивые и общие мои взгляды родились, так сказать, вместе со мной: они у меня природные, они целиком мои» — *Les plus fermes imaginations que j'aye, et generalles, sont celles qui, par maniere de dire, nasquirent avec moy; elles sont naturelles et toutes miennes* (II, 17, p. 652—653). Конечно, эту «свою форму» (*forme sienne*) не опишешь в нескольких словах; она слишком многогранна и реальна, чтобы дать ей определение в целом. Но для Монтеня истина — едина, как бы многообразны ни были ее проявления; себе он, может быть, и противоречит, но только не истине.

С методом Монтеня неразрывно связана и своеобразная форма его «эссе», «опытов». «Опыты» — не автобиография и не дневник. Никакой искусный план не положен в основу опытов, и никакая хронология не определяет их порядок. Они следуют за случаем: «Воображение музыканта направляется предписаниями искусства, мое — прихотью случая» — *Les fantasies de la musique sont conduictes par art, les miennes par sort*. Может показаться, что вещи управляют им — он все время с вещами, живет в них, его постоянно можно встретить среди вещей, ибо он всегда с открытыми глазами, всегда готов воспринимать новые впечатления, — он в центре мира; но только он не проследивает их изменений во времени и не пользуется методом, который применялся бы с целью изучения определенной вещи или группы вещей, — он следует своему внутреннему ритму, ритму, который все снова и снова получает свои импульсы и питание от вещей, но, однако, не связывает себя с ними, а свободно переходит от одной вещи к другой. Он предпочитает «бег поэзии, изобилующий прыжками и всякого рода курбетам» — *une alleure poetique, à sauts et à gembades* (III, 9, p. 421). Виллей показал («Истоки...», т. II, стр. 3 сл.), что форма «опыта» ведет свое происхождение от сборников притч, читат и изречений — род литературы, который пользовался популярностью уже в поздней античности и в Средние века, а в XVI веке способствовал распространению гуманистических знаний. Монтень и



начал с этого; его книга первоначально была собранием выписок из прочитанных книг, снабженных примечаниями. Но такое ограничение вскоре было снято, комментарии к выпискам оказались важнее цитат, поводом и материалом стало служить теперь не только прочитанное, но и пережитое, — пережитое им самим, услышанное от других или случившееся возле него. Но Монтень никогда не отказывался от своего принципа — придерживаться конкретных вещей, реально происходивших событий, точно так же как никогда не поступался свободой, не ограничивался определенным методом изучения вещей и обстоятельств и не связывал себя хронологией событий; он берет от вещей жизненность, и она оберегает его от абстрактного психологизма и беспредметного копания в глубинах своей души; однако он оберегает себя от подчинения закону какой-либо вещи, чтобы не заглушить и в конце концов не утратить ритма своего собственного внутреннего движения. Монтень превозносит такой подход к вещам, особенно в девятом эссе книги III, из которого мы только что привели несколько фраз; он ссылается при этом на Платона и других античных авторов, послуживших ему образцом. Конечно, ссылка на некоторые диалоги Платона, композиция которых представляется свободной и тема которых рассматривается не отвлеченно, а в связи с характером собеседников и жизненной ситуацией, не безосновательна, но и не совсем правильна. Монтень — явление новое, и личное начало (причем здесь одна-единственная личность) впечатляет в его произведении гораздо сильнее, а способ выражения более непосредствен и близок к повседневной устной речи, хотя это не диалог. Описание стиля сократического диалога в XII опыте, приведенное нами в главе о Рабле, рисует нам Сократа явно в монтеневских тонах. Ни один античный философ, даже Платон, который вывел Сократа за разговорами, не писал так непосредственно, живо и сочно, до такой степени выражая свою собственную жизненную сущность. В принципе это понимает и сам Монтень. В одном месте, возражая тем, кто особенно хвалил его язык, обращая внимание читателя исключительно на смысл и предмет своего произведения, он добавляет: «Может быть, я ошибаюсь, но вряд ли многие другие больше меня заботились именно о содержании. Худо ли, хорошо ли, но не думаю, чтобы какой-либо другой писатель дал в своих произведениях большее богатство содержания или, во всяком случае, разбросал бы его более густо, чем я на этих страницах» — *Si suis je trompé, si gueres d'autres donnent plus à prendre en la matiere; et comment que ce soit, mal ou bien, si nul escrivain l'a semée ny gueres plus materielle, ny au moins plus drue en son papier* (I, 40, p. 483).

Во второй части напечатанного в начале главы текста ставится вопрос о том, насколько оправдан и полезен замысел автора, — вопрос, на который столь категорически отвечал Паскаль: «Нелепая затея — изображать самого себя» — *Le sot projet qu'il a de se peindre!* И вновь порядок изложения и ма-

нера выражения полны скромности — и скрытой иронии. Кажется, что сам Монтень не осмеливается ответить ясно и утвердительно на свой вопрос, — кажется, он готов признать свою вину и привести смягчающие обстоятельства. Однако видимость обманчива; вопрос разрешен уже самой первой фразой — задолго до того, как вообще поставлен; а то, что звучит, как извинение (*au moins j'au...* — «которая меня занимает...»), незаметно превращается в столь категорическое, недвусмысленное самоутверждение с таким сознанием своей особой значимости, что не может быть и речи о скромности или оправданиях. Вот в каком порядке излагает свои мысли Монтень:

1. Я описываю низкую и бесцветную жизнь; однако это ничего не значит, ибо и в самой низменной жизни заключена вся полнота человеческого.

2. Я не описываю, как другие, какое-то специальное, знание или особую способность, приобретенную мною; я, Монтень, первый изображаю себя как личность, в целом.

3. Если меня упрекнут, что я слишком много говорю о самом себе, у меня готово возражение: вы не думаете даже о себе.

4. И только теперь Монтень формулирует свой вопрос: не слишком ли претенциозно желание довести столь ограниченный конкретный случай до всеобщего сведения? Разумно ли предлагать миру, который ценит лишь форму и искусность, такой необработанный, сырой продукт, при этом столь незначительный?

5. Вместо ответа приводятся «смягчающие обстоятельства»: а) никто и никогда не разбирался ни в одном предмете так хорошо, как я в своем; б) никто не углублялся в свой предмет так, как я, следуя за всеми его разделениями и разветвлениями; никто не выполнял своего намерения столь точно и совершенно.

6. А чтобы достичь всего этого, не нужно ничего, кроме искренности, не останавливающейся ни перед чем. Условности отчасти сковывают меня, я с удовольствием пошел бы и еще дальше; и по мере того, как я старею, я позволяю себе ту или иную вольность, которую скорее простят старому человеку.

7. Со мной не случится того, что нередко бывает со специалистами: человек и его создания никак не согласуются между собой, так что можно восхищаться творениями, но находить автора весьма посредственным в житейском общении, или наоборот. Человек ученый не бывает учен во всем, а человек как целостная личность во всем целен, даже и в том, где он невежествен. Моя книга и я сливаемся воедино: кто будет говорить об одном, будет говорить и о другом.

Это наше резюме показывает, насколько хитро задумана монтеневская «скромность»: в нем это становится еще более ясным, потому что отрывочное и сухое изложение лишено гладкости и приятности выражения, присущих оригиналу. Но и оригинальный текст все же достаточно категоричен: противопоставление я — «другие», коварный намек на «специалистов», но прежде всего

два мотива — «я первый» и «никто никогда» — невозможно пропустить мимо ушей, а если прочитать текст еще и еще раз, это делается еще более очевидным. Попробуем разобрать семь перечисленных у нас мыслей по отдельности; конечно, это жалкий выход из положения, уже потому, что мысли эти невозможно размежевать и они постоянно переплетаются одна с другой; тем не менее это неизбежно, если мы хотим извлечь из текста все, что в нем заключено.

Заверения, будто он описывает низкую и бесцветную жизнь, — безбожное преувеличение; Монтень был знатным господином, влиятельным, всеми уважаемым; если он очень умеренно и неохотно использовал свое влияние в политических делах, то это зависело только от него. Но такое преувеличение, скромность, мотив, повторяющиеся у него весьма часто, нужны ему для того, чтобы более рельефно выделить главную мысль: для его целей пригодна любая человеческая судьба, любое частное и обыденное существование человека, une vie populaire et privée. «В жизни Цезаря, — пишет Монтень в другом месте (III, 13, стр. 580), — мы не найдем большего числа поучительных примеров, чем в нашей собственной. И жизнь правителя, и жизнь простолюдина — это всегда человеческая жизнь, полная обычных для нее превратностей. Послушаем здесь только...» — *La vie de Cesar n'a point plus d'exemple que la nostre pour nous: et empiriere et populaire, c'est tousjours une vie que tous accidens humains regardent. Escoutons y seulement...*

Вслед за заверениями идет знаменитое суждение Монтеня о «человеческом существовании» — *humaine condition*, о существовании, которое воплощает в своей жизни всякий человек. По всей видимости, Монтень уже ответил здесь на вопрос о смысле и пользе своего замысла; ведь если всякий человек представляет достаточный повод и материал для целой моральной философии, то точное и правдивое исследование самого себя любым человеком оправдано уже без всяких дальнейших объяснений; можно пойти и еще дальше: такое исследование даже необходимо, потому что в нем — единственный путь, по которому, согласно Монтеню, может двигаться наука о человеке как моральном существе. «Вслушивание» как метод (*escoutons y*) вообще можно с известной точностью применить только к себе самому; автор вслушивается самого себя, наблюдает внутренние движения своей души. Другой человек не поддается такой точной проверке: «Только вам одному известно, подлы вы и жестокосердны или честны и благочестивы; другие вас вовсе не видят; они составляют себе о вас представление на основании внутренних догадок...» — *Il n'y a que vous qui sçache si vous estes lasche et cruel ou loyal et devotieux; les autres ne vous voyent point, ils vous devinent par conjectures incertaines...* (III, 2, p. 45—46). Собственная жизнь, в движения которой надлежит вслушиваться, в любом случае произвольно выбранная жизнь; ибо любая жизнь есть лишь один из миллионов вариантов различных возможностей человеческого

существования. Непременное основание метода Монтеня — это собственная жизнь в ее произвольности.

А при всем том любая «своя жизнь» должна быть взята в целом. Такова та часть рассуждения, которую мы обозначили цифрой 2. Требование очевидное; любая специализация искажает наш моральный облик, представляя нас только в одной из наших ролей, обширные области нашей жизни и нашей судьбы оказываются в тени. По учебнику греческой грамматики или государственного права невозможно судить о форме существования автора, составителя — или только в тех редких случаях, когда у автора такой яркий и своеобразный темперамент, что он невольно сказывается в любом его жизненном проявлении. Социальное и экономическое положение Монтеня позволило ему сформировать себя как цельную личность и сохранять эту целостность; эпоха Монтеня шла навстречу его потребностям: обязательность, техника и мораль специализированного труда для высших слоев общества еще не сложились, — напротив, влиял пример античной аристократии с ее цивилизацией, и идеальным в эпоху Монтеня представлялись самое общее и общечеловеческое образование. И однако, никто среди известных его современников не достиг столь многого, как он. По сравнению с ним все они — специалисты: теологи, филологи, философы, государственные деятели, врачи, поэты, художники; все они перед всем миром отмечены каким-либо особым знаком — *par quelque marque particuliere et estrangiere*. И Монтень тоже, когда вынуждали обстоятельства, был юристом, солдатом, политиком; несколько лет он был мэром города Бордо; но он отдавал себя внаймы, на время оставляя за собой право отказаться от дел; поручавшим ему дела он обещал, «что возьмет их в руки, но не в легкие и не в печень» — *de les prendre en main, non pas au poulmon et au foye* (III, 10, p. 438). Метод, при котором исходной точкой для моральной философии, для исследования «человеческого существования» становится любая «собственная жизнь», взятая как целое, находится в подчеркнутом противоречии со всеми иными методами, согласно которым по известному плану отбирают большое число людей и проверяют их на наличие или отсутствие таких-то и таких-то свойств, или исследуют их способ поведения в определенных ситуациях; подобные методы представляются Монтеню пустыми схоластическими абстракциями; он не видит в них человека, то есть самого себя, человек здесь замаскирован, упрощен, схематизирован, так что его реальность пропадает. Монтень ограничивается исследованием и описанием одного-единственного человека — самого себя, и он предельно далек от того, чтобы как-то изолировать предмет, вырывать его из тех случайных положений и условий, в которых он всякий раз находится, и получать в результате, скажем, некую человеческую сущность в собственном смысле слова, сущность длящуюся, абсолютную; такая попытка обрести сущность, искусственно изолируя ее от конкретных случайностей, показалась бы

ему сущей нелепицей, поскольку, по убеждению Монтеня, сущность сразу же теряется, как только ее вырывают из конкретного случайного положения. Именно поэтому он вынужден отказаться от окончательного определения самого себя или человека вообще, поскольку такое определение, несомненно, было бы абстракцией; приходится ограничиваться все новыми и новыми опытами над самим собой и отказываться от *se resoudre* — от решения проблемы. Однако он принадлежит к числу людей, которым такой отказ дается без труда: ведь он убежден, что познание не может быть выражено целиком. Кроме того, метод его, несмотря на видимую непоследовательность, все же строг, поскольку ограничивается наблюдением, общие причины он не изучает: если Монтень указывает причины, то только самые очевидные, которые ясны даже при простом наблюдении. На эту тему у Монтеня есть полемическое высказывание, сохранившее свою актуальность и до наших дней: «Они бросают вещи и забавляются отыскиванием их основ. Забавные рассуждения! Подлинное понятие о причинах может иметь только тот, кто направляет движение всех вещей, а не мы, которым дано лишь пользоваться вещами по надобностям нашим, не проникая в их происхождение и сущность. ...Обычно они начинают так: Как это происходит? А следовало бы выяснить: А происходит ли?» — *“Ils laissent là les choses et s’amusent à traicter les causes: plaisans causeurs! La cognoissance des causes appartient seulement à celui qui a la conduite des choses, non à nous qui n’en avons que la souffrance, et qui en avons l’usage parfaitement plein selon notre nature, sans en penetrer l’origine et l’essence... Ils commencent ordinairement ainsi: Comment est ce que cela se fait? Mais se fait il? faudroit il dire...”* (III, 11, p. 485). Делая свои замечания о методе Монтеня, мы намеренно не пользуемся здесь терминами, которые явно напрашиваются и которыми обозначаются современные философские методы, родственные монтеневскому или противоположные ему. Эрудированный читатель сам восполнит этот пробел; мы же от этого воздержимся, потому что счета все равно не сходятся без остатка, а более подробное выяснение отвлечет нас от главной задачи.

Мы не обсудили еще тех слов, которые Монтень написал, излагая свой метод — изображать собственную жизнь во всех случайностях ради изучения «человеческого существования», — слова эти синтаксически выделены. Это слова — *mon le premier* — «я первый», и тут перед нами встают два вопроса: серьезно ли относится Монтень к своему утверждению, что он «первый», и прав ли он по существу? На первый вопрос ответ не заставит себя ждать, потому что Монтень часто повторяет этот мотив и относится серьезно к своим словам; тема «никто никогда», которую мы встречаем чуть ниже в нашем тексте, — один из вариантов ответа, а другое место, которое мы частично уже процитировали выше, — о «новом и необычном занятии», «о проникновении в глубины внутренних изгибов духа» — *ати-*

sement nouveau et extraordinaire, de penetrer dans les profondeurs de ses replis internes — Монтень предваряет следующими словами: «У нас есть известия лишь о двух или трех древних, что проложили этот путь; да и то, не зная о них ничего, кроме их имен, не берусь утверждать, что они писали совершенно в таком духе, как и я. С тех пор никто не шел по их стопам...» — Nous n'avons nouvelles que de deux ou trois anciens qui aient battu ce chemin; et si ne pouvons dire si c'est du tout en pareille maniere à cette-ci, n'en connoissant que leurs noms. Nul depuis ne s'est jeté sur leur trace... (II, 6, p. 93). Итак, нет никакого сомнения в том, что слова Монтеня, несмотря на всю скромность и ироническую насмешку над собою, сказаны им серьезно. Однако верно ли сказанное? Разве от более древних времен не сохранилось ни одного произведения подобного рода? На память приходит имя Августина. Монтень ни разу не упоминает «Исповедь», и Виллей («Истоки...», т. I, стр. 75) предполагает, что Монтень плохо знал эту книгу. Однако исключено, чтобы он не знал по крайней мере о существовании книги Августина и не был осведомлен о духе и направлении знаменитого сочинения. Быть может, он робел перед сравнением, и, вероятно, самая настоящая и совсем не ироническая скромность удерживала его от того, чтобы связывать свое имя и свой метод с именем наиболее выдающегося из отцов церкви; но если он полагал, что это отнюдь не та же манера (en pareille maniere), то в этом случае он был прав; общая установка и намерения весьма различаются; и все же ни у одного из более ранних авторов нет ничего, что бы столь принципиально напоминало о монтеневском методе, как последовательное и не останавливающееся ни перед чем исследование тайников своей души у Августина.

О третьем члене высказывания (контраргументе: вы не думаете даже и о себе) следует заметить, что в основе его лежит невысказываемое явно представление Монтеня о том, что такое «я сам», имеющее вполне специфический характер. Те, к кому Монтень обращает этот свой упрек, в обычном житейском смысле как раз очень много думают о себе, можно даже сказать, они слишком много думают о своих интересах, желаниях, заботах, знаниях, трудах, семье и друзьях. Но все это, с точки зрения Монтеня, не «они сами». Это — лишь часть от «я сам», и может быть даже, как нередко бывает, что человек, слишком привязываясь к чему-либо подобному, лишаясь способности осознавать особенность своего целостного существования, собственной жизни, омрачает и утрачивает свою сущность. Но для полного осознания собственной жизни, по Монтеню, необходимо осознавать и собственную смерть. «Люди снуют взад и вперед, топчутся на одном месте, пляшут, а о смерти и не помышляют» — Ils vont, ils viennent, ils trottent, ils dansent; de mort, nulles nouvelles (I, 20, p. 154—155).

Четвертый и пятый разделы высказывания мы можем рассмотреть вместе, — тут Монтень высказывает сомнение, оправ-

дана ли публикация произведения на эту тему, и приводит в свое оправдание некоторые доводы. Подлинный ответ на свой вопрос он уже заранее дал, а теперь ставит его только для того, чтобы еще раз решительно подчеркнуть все своеобразие своего замысла; он пользуется великолепными антитезами: например, *particulier en usage — public en cognoissance* («частный образ жизни» — «общественная известность») или *par art — par sort* («по науке, искусству» — «по случаю»). Текст этот приобретает значение и благодаря неожиданному переходу от оправданий к категорическому признанию в себе чувства своей значительности. Это признание — оно начинается со слов *jamais homme* — «ни один человек никогда» и *jamais nulle* — «никогда никто» — показывает нам новую сторону метода Монтеня. Никогда — так можно передать его мысль, — никогда ни один человек не владел своим предметом так, как владею им я, никогда не проникал так глубоко во все подробности и разветвления его, никогда не достигал своей цели с такой полнотой. Несмотря на оттенок самоиронии, которая, наверное, заключена в словах: «в этом смысле я самый ученый человек изо всех живущих на свете» — *en celui-là je suis le plus sçavant homme qui vive*, эти суждения Монтеня с поразительной откровенностью, ясностью и настоятельностью подтверждают, что, по его мнению, книга его — единственная в своем роде; и здесь сказано больше, чем прежде словами «я первый» — *toy le premier*, потому что ясным делается убеждение Монтеня: нет вообще знания или науки, овладеть которыми можно было бы с тем же совершенством и точностью, что при познании самого себя. Для Монтеня «Познай самого себя» — не только практическое и моральное требование, но и теоретико-познавательный постулат. Именно поэтому так мало интересуется он естественнонаучными знаниями, относясь к ним с недоверием; только морально-человеческое влечет его, и, как Сократ, он мог бы сказать, что деревья его ничему не научат, а учат люди в городе. Он даже полемически заостряет свою мысль, когда говорит о людях, похваляющихся своими знаниями естественных наук: «Поскольку этим людям так и не удалось постигнуть самих себя и познать свое естество, неизменно пребывающее у них на глазах и заключенное в них самих... могу ли я верить их мнениям о причинах приливов и отливов на реке Нил?» — *Puisque ces gens là n'ont pas peu se resoudre de la cognoissance d'eux mesmes et de leur propre condition, qui est continuellement presente à leurs yeux, qui est dans eux... comment les croirois je de la cause du flux et du reflux de la riviere du Nil?* (II, 17, p. 605). Но примат самопознания сохраняет позитивное теоретико-познавательное значение, лишь поскольку имеется в виду цель — моральное исследование человека, ибо, изучая свою собственную жизнь во всей ее произвольности и случайности, во всей ее целокупности, Монтень намерен исследовать не что иное, как *humaine condition* — «человеческое существование» вообще; тем самым он рас-

крывает эвристический принцип, которым и мы пользуемся всегда, умело или неумело, сознательно или бессознательно, пользуемся всякий раз, когда стараемся понять и оценить поступки других людей, все равно, совершаются ли они в ближайшем нашем окружении или удалены от нас по времени и месту, как события политические и исторические: мы всякий раз прилагаем к ним меру, заданную нашей жизнью и нашим внутренним опытом, так что познание людей и истории зависит у нас от глубины нашего самопознания и широты нашего морального горизонта.

Монтень всегда самым живым образом интересовался жизнью других. Конечно, он с известным недоверием смотрит на историков. Он находит, что они представляют нам людей почти исключительно в ситуациях необычных, героических, что они спешат придать характерам единство и твердость: «Даже лучшие авторы упорствуют, стараясь представить нас постоянными и устойчивыми» — *Les bons auteurs mesmes ont tort de s'opiniâtrer à former de nous une constante et solide contenance* (II, 1, p. 9). Монтеню представляется нелепым создавать представление о человеке в целом по нескольким кульминационным моментам его жизни; колебания и перемены внутренних состояний учитываются при этом совершенно недостаточно: «чтобы судить о человеке, нужно долго и внимательно следить за ним» — *pour juger d'un homme, il faut suivre longuement et curieusement sa trace* (II, 1, p. 1). Ему хочется постигнуть обыденное, повседневное, спонтанное поведение людей, а тогда окружающая его среда, которую он может наблюдать на опыте, — материал, столь же ценный, что и история: «...я, уважающий наш век не менее, чем любой из минувших, так же охотно сошлюсь на кого-либо из своих друзей, как на Авла Геллия и Макробия...» — *moi... qui estime ce siècle comme un autre passe, j'allègue aussi volontiers un mien amy que Aulu Gelle et que Macrobe...* (III, 13, p. 595). Частное и личное интересует его не меньше, а может быть и больше, чем события государственной важности; неважно даже, чтобы события реально произошли: «...при изучении наших нравов и побуждений... свидетельства, почерпнутые из вымысла, так же пригодны, как и подлинные, при условии, что они не противоречат возможному; произошло ли это в действительности или нет, случилось ли это в Париже или в Риме, с Жаном или Пьером, — вполне безразлично, лишь бы дело шло о той или иной способности человека...» — *...en l'estude que je traite de noz moeurs et mouvements, les temoignages fabuleux, pourvu qu'ils soient possibles, y servent comme les vrais: advenu ou non advenu, à Paris ou à Rome, à Jean ou à Pierre, c'est toujours un tour de l'humaine capacité* (I, 21, p. 194). Все эти труды познания жизни других людей проходят сквозь фильтр самопознания. Иногда Монтень предостерегает против того, чтобы мы судили о других по себе самим или не считали вообще невозможным немыслимое для нас и противоре-



чащее нашим обычаям и нравам, но такие его высказывания не должны вводить нас в заблуждение. Все это относится к людям, опыт самопознания которых узок и поверхностен,—отсюда требование большей гибкости и широты нашего внутреннего сознания. Ибо, помимо самопознания, Монтень не может назвать иного эвристического принципа историко-морального познания, и есть немало мест, где он характеризует свой метод именно под таким углом зрения; вот одно из них: «Неустанное внимание, с которым я сам себя изучаю, научило меня довольно хорошо разбираться и в других людях... Приучившись с детства созерцать свою жизнь в зеркале других жизней, я приобрел в этом деле опытность и искусство» — *Cette longue attention que j'emploie à me considérer me dresse à juger aussi passablement des autres...* Pour m'estre, dès mon enfance, dressé à mirer ma vie dans celle d'autrui, j'ay acquis une complexion studieuse an cela (III, 13, p. 585). «Созерцать свою жизнь в зеркале других» — вот полная характеристика метода деятельности, направленной на постижение чужих поступков и мыслей; все прочее — собиране источников и свидетельств, внешняя критика и упорядочение материала — лишь вспомогательный и предварительный труд.

Часть рассуждений, отмеченная у нас как шестая, говорит об искренности: только в искренности, в правдивости нуждается автор, и тогда он доведет до конца свое начинание, но этим-то качеством он, Монтень, обладает; так говорит он сам, и это правда. Монтень весьма откровенен во всем, что касается его самого, и он, как он отмечает здесь и во многих других местах «Опытов» (уже и в предисловии), с удовольствием был бы и еще более откровенен, однако правила приличия налагают на него некоторые ограничения. И критики Монтеня тоже упрекали его иной раз в чрезмерной откровенности, но никогда не порицали за ее недостаток. Монтень очень много говорит о себе, и читатель во всех подробностях знакомится не только с его душевной и духовной жизнью, но и с тем, что касается его тела. По страницам «Опытов» рассыпаны рассказы о его личных качествах и привычках, о его болезнях, питании и половых особенностях. Конечно, в этом есть доля самодовольства: Монтеню доставляет удовольствие он сам; Монтень знает, что он — человек свободный, богатый, ни в чем не ущемленный, жизнь во всем удалась ему, так что, несмотря на все иронические насмешки над собою, он не может скрыть чувства радости. Но его радость — это спокойное, основательное самосознание, в ней нет ни мелочности, ни претензий, ни неуверенности, ни кокетства. Он горд своеобразием своего существа — *forme toute sienne*. Однако это чувство радости, которое вызывает в нем он сам, — не самый важный и не основополагающий мотив искренности, которая распространяется и на дух и на тело; искренность существенна для метода изображения любой собственной жизни, для метода, который Монтень применяет; Мон-

тень убежден, что в изображении самого себя невозможно разрывать дух и тело, и этому своему убеждению он придает вполне последовательную практическую форму, последовательную и реальную, как ни у кого до него и лишь у немногих после него; при этом изображение самого себя отнюдь не сопровождается у него (ужимками и прыжками). Он обстоятельно говорит о своем теле, о своей физической конституции, потому что тело — это существенная составная часть его естества, и ему, ничуть не утомляя читателя, удалось пронизать всю книгу резким физическим ощущением своего тела. Исполнение телесных функций организма, болезни и сама физическая смерть, о которой он говорит много, чтобы свыкнуться с мыслью о ней, до такой степени слились с морально-духовным содержанием книги, создавая единое конкретно-чувственное впечатление, что любая попытка разделения телесного и духовного была бы лишена всякого смысла.

С этим связана антипатия, которую испытывает Монтень к школьным системам моральной философии, о чем мы уже говорили: он бросает им упрек в абстрактности — терминология их раздута, и методы затушевывают жизненную действительность; упреки Монтеня обоснованы одним — в теории и уж во всяком случае на практике все эти системы разделяют дух и тело, и в убытке остается тело. Эти системы, полагает Монтень, слишком надменно судят о человеке и говорят о нем так, как будто человек — бесплотный дух; в результате искажается жизненная реальность: «Эти едва ощутимые тонкости годны лишь для проповедей; это все — речи, которые тщатся переправить нас в иной мир совсем готовенькими к нему. Жизнь — движение телесное и вещественное, всякая деятельность — несовершенна и беспорядочна по самой своей сущности; а я стремлюсь служить жизни в соответствии с ее требованиями» — *Ces exquisés subtilitez ne sont propres qu'au presche; ce sont discours qui nous veulent envoyer tous bastez en l'autre monde. La vie est un mouvement materiel et corporel, action imparfaicte de sa propre essence, et desreglée; je m'emploie à la servir selon elle...* (III, 9, p. 409—410.)

Таких мест, где Монтень говорит о единстве тела и духа, очень много, они передают разные аспекты его воззрений. Иногда верх берет ирония под видом скромности: «...я, состоящий из вещества смешанного и грубого... так прост, что не могу не влечься тяжелой поступью к наслаждениям, сужденным нам общим законом, которому подвластно человечество, ощутимым для нашего разума и разумным для ощущения» — *...moi, d'une condition mixte, grossier... si simple que je me laisse tout lourdement aller aux plaisirs presents de la loy humaine et generale, intellectuellement sensibles, sensiblement intellectuels* (III, 13, p. 649). Другое место, в высшей степени интересное, проливает свет на отношение Монтеня к платоновской традиции, а вместе с тем и ко всей античной моральной философии: «Платон опа-

сается нашей склонности предаваться всем своим существом страданию и наслаждению, потому что она слишком подчиняет душу нашему телу и привязывает ее к нему. Что до меня, то я опасаюсь скорее обратного, а именно, что она отрывает и отдаляет их друг от друга» — *Platon craint nostre engagement aspre à la douleur et à la volupté, d'autant que il oblige et attache par trop l'âme au corps; moy plutost au rebours, d'autant qu'il l'en desprend et descloue* (I, 14, 100—101). Ибо для Платона тело — враг меры, соблазняющий душу и увлекающий ее за собой; по Монтеню же, у тела естественное расположение, «верное и умеренное», к наслаждению и боли — *un juste et modéré tempérament envers la volupté et envers la douleur*, тогда как «то, что обостряет в нас страдания и наслаждения, это — сила действия нашего ума» — *ce qui aiguise en nous la douleur et la volupté, c'est la poincte de nostre esprit*.

Однако наиболее значительны для нас те высказывания Монтеня, которые вскрывают христианские, телесно-«тварные» истоки его взгляда на душу и тело. В главе «О самомнении» Монтень пишет (II, 17, p. 615):

*Le corps a une grand' part à nostre estre, il y tient un grand rang; ainsi sa structure et composition sont de bien juste considération. Ceux qui veulent desprendre nos deux pièces principales, et les sequestrer l'en de l'autre, ils ont tort; au rebours, il les faut r'accupler et rejoindre; il faut ordonner à l'âme non de se tirer à quartier, de s'entretenir à part, de mespriser et abandonner le corps (aussi ne le scauroit elle faire que par quelque singerie contrefaicté), mais de se r'allier à luy, de l'embrasser... l'espouser en somme, et luy servir de mary, à ce que leurs effects ne paraissent pas divers et contraires ains accordans et uniformes. Les Chrestiens ont une particuliere instruction de cette liaison; ils scavent que la justice divine embrasse cette société et jointure du corps et de l'âme, jusques à rendre le corps capable des recompenses eternelles; et que Dieu regarde agir tout l'homme, et veut qu'entier il reçoive le chastiment, ou le loyer, selon ses merites.*

«Плоть составляет значительную часть нашего существа, и ей принадлежит в нем исключительно важное место. Вот почему ее сложение и особенности заслуженно являются предметом самого пристального внимания. Кто хочет разъединить главнейшие составляющие нас части и отделить одну из них от другой, те глубоко не правы; напротив, их нужно связать тесными узами и объединить в одно целое; необходимо повелеть нашему духу, чтобы он не замыкался в себе самом, не презирал и не оставлял в одиночестве нашу плоть (а он и не мог бы сделать этого иначе, как из смешного притворства), но сливаясь с нею в тесном объятии... вступил с нею в брак и был ей верным супругом, так, чтобы в их действиях не было разнобоя, но, напротив, чтобы они были неизменно едиными и согласными. Христиане имеют особое наставление относительно этой свя-

зи, ибо они знают, что правосудие Господне предполагает это единение и сплетение тела и души настолько тесным, что и тело, вместе с душой, обрекает на вечные муки или вечное блаженство; они знают также, что Бог видит все дела каждого человека и хочет, чтобы он во всей своей цельности получал по заслугам своим либо кару, либо награду».

И Монтень завершает это свое рассуждение похвалой философии Аристотеля:

*La secte Peripatetique, de toutes sectes la plus sociable, attribue à la sagesse ce seul soing, de pourvoir et procurer en commun le bien de ces deux parties associées; et montre les autres sectes, pour ne s'estre assez attachez à la considération de ce meslange, s'estre partialisées, cette-cy pour le corps, cette autre pour l'âme, d'une pareille erreur; et avoir escarté leur subject, qui est l'homme; et leur guide, qu'ils advouent en general estre Nature.*

«Школа перипатетиков, из всех философских школ наиболее человеческая, приписывала мудрости одну-единственную заботу, а именно — пещься об общем благе этих обоих живущих совместно жизнью частей нашего существа и обеспечивать им это благо. Перипатетики полагали, что прочие школы, недостаточно углубленно занимаясь рассмотрением вопроса об этом совместном существовании, в равной мере впадали в ошибку, уделяя все свое внимание, одни — телу, другие — душе, и упуская из виду свой предмет, человека, и ту, кого они, вообще говоря, признают своей наставницей, то есть природу».

Еще одно место, столь же значительное, стоит в конце книги III, в заключительной главе «Об опыте» (III, 13, p. 663):

*A quoi faire demembrons nous en divorce un bastiment tissu d'une si joincte et fraternelle correspondance? Au rebours, renouons le par mutuels offices; que l'esprit esveille et vivifie le pesantier du corps, le corps arreste la legereté de l'esprit et la fixe. Qui velut summum bonum laudat animae naturam, et tamquam malum naturam carnis accusat, profecto et animam carnaliter appetit, et carnem carnaliter fugit; quoniam id vanitate sentit humana, non veritate di vina (Augustini De Civitate Dei 14, 5). Il n'y a piece indigne de notre soin, en ce present que Dieu nous a fait; nous en devons conte jusques à un poil; et n'est pas une commission par acquit à l'homme de conduire l'homme selon sa condition; elle est expresse, naive et trèsprincipale, et nous l'a le Createur donnée serieusement et severement...*

«Для чего же нам разрушать и расчленять строение, возникшее благодаря столь тесному, братскому соответствию частей? Напротив, его следует общими усилиями укреплять. «Кто восхваляет как высшее благо природу души и осуждает природу плоти, видя в ней зло, тот, конечно, и душу любит по-плотски, по-плотски бежит от плоти, потому что он судит, руководствуясь не Божьей правдой, а человеческой суетностью» (Августин, «О Граде Божьем», XIV, 5). В этом даре Божьем нет ничего,

что не было бы достойно наших забот. Мы должны отчитаться в нем до последнего волоска. И не по своей воле человек возложил на себя задачу вести человека по жизненному пути, согласно его природе: сам Создатель со всей строгостью задал нам ее как непосредственно важную, вполне ясную и существенную...»

Те же, кто хочет отречься от своего тела, «стараясь выйти за пределы своего существа и ускользнуть от своей человеческой природы; какое безумие: вместо того, чтобы обратиться в ангелов, они превращаются в зверей, вместо того чтобы возвыситься, они принижают себя» — *veulent se mettre hors d'eux, et eschapper à l'homme; c'est folie; au lieu de se transformer en anges, ils se transforment en bestes; au lieu de se hausser, ils s'abattent. Ces humeurs transcendentes m'effrayent...* (III, 418).

Что единство духа и тела, как понимал его Монтень, коренится в христианской антропологии «твари», можно было бы показать и без таких свидетельств; на этой антропологии основана реалистическая интроспекция Монтеня, которую нельзя и представить себе помимо идеи телесной «тварности». Но такие места (к ним можно было бы присоединить еще одно, III, 5, р. 219, где содержится важное замечание об аскетических упражнениях святых) свидетельствуют о том, что Монтень сознавал эту взаимосвязь. Он ссылается на догмат о воскресении мертвых и цитирует Библию; именно в этом контексте он одобрительно отзывается об аристотелевской философии, к которой в остальном относится весьма прохладно (*Je ne recognois, chez Aristote, la plus part de mes mouvements ordinaires* — «Я не узнаю у Аристотеля большую часть моих обыкновенных побуждений»); Монтень приводит одно из многих мест, в которых Августин выступает против дуалистических и спиритуалистических тенденций своего времени; Монтень пользуется антитезой «ангел — животное» (*ange — bête*), которую заимствовал у него Паскаль. Монтень мог бы значительно умножить свидетельства христианской литературы, говорящие в пользу его взгляда; уже само представление о воплотившемся духе могло бы помочь ему. Однако Монтень обошелся без дальнейших примеров из христианской литературы, хотя мысль о них, несомненно, возникала у него; она напрашивалась сама собою, коль скоро Монтень был воспитан в духе христианской культуры своего века. Но Монтень избежал намеков на христианство, поступив, по всей видимости, обдуманно, потому что в противном случае его рассуждения невольно стали бы исповеданием христианской веры, а это совсем не входило в его замысел. Монтень привык обходить щекотливые вопросы. Однако вопрос о его религиозных убеждениях (вопрос, который, вообще говоря, я считаю праздным) не имеет ничего общего с утверждением, что корни присущего Монтеню реалистического взгляда на человека лежат в области телесно-«тварных» представлений христианства.

Перейдем к последней части нашего текста. Речь идет о конкретном единстве автора и его произведения — в противоположность «специалисту», знания которого бывают слабо связаны с самой личностью. Ту же мысль Монтень, с некоторыми дополнительными нюансами, повторяет и в другом месте (II, 18, р. 666): «Моя книга в такой же степени создана мной, в какой я сам создан моей книгой; она единосущна со своим автором, основное мое занятие, неотъемлемая часть моей жизни, а не последнее и постороннее дело, как бывает с другими книгами»— *Je n'ay pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait: livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie, non d'une occupation et fin tierce et estrangiere, comme tous autres livres.* К этим словам ничего не прибавить. Только злой намек на ученого педанта и специалиста требует еще некоторых разъяснений, чтобы определить историческое место подобных суждений. Идеалом всесторонне образованного человека-неспециалиста гуманизм обязан теории и живому примеру античности, однако социальная структура XVI столетия не допускала осуществления этого идеала гармонической личности; кроме того, само новооткрытие античного наследия как раз требовало огромных затрат труда, требовало работы специалиста, создавало новый тип ученого-гуманиста. Еще Рабле, по-видимому, верил, что быть совершенно образованным — значит лично обладать всякой наукой и всяким знанием, иными словами, универсальность есть сумма всех специальных знаний; быть может, сюрреалистическая программа воспитания Гаргантюа была задумана вполне серьезно. Во всяком случае, добиться универсализма было невозможно, а потому, куда сильнее, чем в Средние века, начинает пробивать себе путь специализация, совершенно неизбежная при той научной работе, которую предстояло теперь проделать. В резком противоречии с нею стоит идеальное представление о человеке, всесторонне и гармонически развитом, представление, тем более действенное в то время, что не только гуманизм был его почвой, — развитию его содействовали и позднефеодальные представления о совершенном придворном, вновь воспринятые в эпоху абсолютизма и обогащенные тенденциями платонизма; благодаря росту благосостояния и распространению элементарных знаний сильно возросло число людей, претендующих на участие в духовной жизни, — частью это было дворянство, частью слои городского населения, и эти круги нуждались в особых формах знания, не в специальной науке и учености. Так появилась новая форма общего знания, рассчитанного не на специальные цели, форма, отвечавшая общественным привычкам и даже модная; по своему объему это не были, само собой разумеется, энциклопедические знания, однако то был экстракт всякого знания, и предпочтение отдавалось литературному материалу, вообще всему относящемуся к области вкуса, и именно гуманизм был в состоянии дать большую часть материала. Возник слой «образованных людей», как

стали называть их впоследствии. Поскольку слой этот рос за счет наиболее влиятельных в социальном и экономическом отношении кругов общества, для которых хорошее воспитание в соответствии с требованиями моды, приятное обхождение, умение вести себя на людях, сохранять присутствие духа было важнее всякой профессиональной компетентности; поскольку, далее, в привилегированных кругах общества, даже и в буржуазных по своему происхождению, продолжали господствовать рыцарски-аристократические понятия о ценности вещей; поскольку эти понятия подкреплялись и гуманистическими идеалами — в той мере, в какой и господствующие слои античного общества рассматривали занятия искусствами и науками не как профессию, а как досуг, *otium*, как украшение, необходимое для человека, удел которого — жизнь в обществе и участие в руководстве им; поскольку быстро сложилось известного рода презрительное отношение к специализации и специалисту, — профессиональный ученый, вообще человек, связавший свою жизнь с определенным профессиональным занятием, человек, сущность которого — в знаниях, который — ничто помимо своих знаний, человек, дающий это почувствовать по самой манере вести себя и разговаривать, — такой человек считался лицом комическим, низкопробным, плебеем. Это направленное против специализации умонастроение было наиболее развито во французской культуре эпохи абсолютизма, в XVII веке, и об этом у нас еще пойдет речь, поскольку такое умонастроение способствовало размежеванию стилей, помогало утвердиться тому идеалу, который безраздельно царит в литературе французского классицизма. Ибо чем более всеобщим является воспитание и образование, чем менее признаны — хотя бы как исходный пункт — специальные знания и профессиональный труд, тем дальше от конкретных, жизненных и практических потребностей это всестороннее совершенство — объект всех устремлений.

В этом развитии, хотя оно, несомненно, и не отвечало бы его вкусам, Монтень занимал значительное место; его «способный» человек, *homme suffisant*, который во всем «способен», даже в самом невежестве (*même à ignorer*; см. выше), — это, вне всяких сомнений, предшественник того «*honnête homme*» — благородного человека, которому, как Маркизу у Мольера, не нужно учиться ничему в особенности, для того чтобы обо всем судить уверенно и в соответствии с модой. Ведь Монтень и был первым писателем, писавшим именно для «образованных людей»; если «Опыты» имели успех, то это было первым доказательством существования образованной публики. Монтень пишет не для определенного сословия, не об определенной области знания, он пишет не для «народа» и пишет не для христиан и не для партий; он не считает себя творцом; он первым пишет книгу, в которой светский дилетант задумывается над своей сущностью, и смотри — неожиданно появляются люди, мужчины, женщины, которые считают себя его читателями. Некото-

рые переводчики-гуманисты, особенно Амио, о котором с похвалой отзывается Монтень, подготовили для него пути; однако Монтень — первый, кто пишет от своего лица. И потому вполне естественно, что он разделяет представления о воспитании и образовании, подходящие первому слою образованных людей — аристократов, которых никакая нужда не гонит заниматься профессиональным трудом. Конечно, у Монтеня образование и жизненная форма не делаются от этого абстрактными, не отрываются от реальности, и Монтень не отворачивается от случайной повседневности и не начинает «размежевывать стили». Как раз напротив. Ему с его счастливой богатой натурой не требовались ни практический труд, ни специальные занятия, чтобы сблизиться с действительностью; он словно всякий раз специализировался на чем-то новом, внедрялся в новое впечатление и углублялся в него столь конкретно, что в век благородного *honnête homme* это было бы, безусловно, воспринято как нечто неуместное и неприличное; или можно сказать иначе — он специализировался на самом себе, на своей собственной жизни в ее случайности и ее цельности. Поэтому и его *homme suffisant* — не *honnête homme*, а цельный человек. К тому же Монтень жил в эпоху, когда абсолютизм с его нивелированием, стандартизацией жизненной формы «благородного человека» еще не развился в полную меру. Поэтому Монтеню принадлежит видное место в предыстории этой жизненной формы, но сам он еще не причастен к ней.

Текст, который мы анализировали,— удобный исходный пункт для того, чтобы осознать многое в содержании и аспектах монтеневского изображения своей собственной жизни в ее произвольности и цельности, этого его центрального замысла. Монтень изображает себя со всей серьезностью — чтобы пролить свет на общечеловеческие условия существования; на этой написанной им картине он погружен в самые случайные, произвольно-выбираемые жизненные положения, занят переменчивыми движениями своего сознания, выхваченными безо всякого выбора: как раз в этой произвольности, в отсутствии выбора и состоит метод Монтеня. Монтень говорит о тысяче разных вещей, из которых одна легко переходит в другую; рассказывает ли он анекдот, говорит ли о своих дневных трудах, размышляет ли над требованием античного морального учения, предвкушает ли свою смерть — все ему едино, он почти не изменяет тона. Это в целом — тон живой, но не возбужденной, богатой оттенками беседы; едва ли можно назвать эту беседу разговором с самим собою, потому что он все время словно обращается к кому-то. Чутьочку иронии всегда можно почувствовать, иногда ироническое настроение явственно проступает, но это несколько не вредит правдивости, искренности, которая светится в каждой строке и в каждой строке рвется наружу. Монтень не бывает торжественным и патетическим, ради достоинства своего предмета он никогда не откажется от прямого простонарод-



ного речения или от образа, почерпнутого в самой обыденной жизни; верхняя граница его стиля — об этом мы уже говорили — это та настоятельность, которая пронизывает весь выбранный нами текст, особенно второй его абзац. Эта подчеркнутая интонация выражается не в энергичном, контрастном и антителическом членении периода, не в резком и четком выражении мысли, как обычно бывает; иногда звучит почти поэтическая нотка, как можно видеть в предложении, приведенном выше (II, 6): *profondeurs opaques* — «темные глубины», — это, можно сказать, почти лирика, но вскоре Монтень обрывает свой высокий поэтический полет решительным «да» — «опу», пришедшим сюда из устной речи. Высокого слога в собственном смысле слова Монтень не знает — он высшее удовольствие для себя находит в стиле «насмешливом и непринужденном», как однажды он охарактеризовал свой слог (I, 40, p. 485). Это очевидный намек на реалистический стиль античной комедии с ее «смирной речью» (*sermo pedestes, humilis*), и подобных намеков можно найти немало. Однако содержание — совсем не комическое: это *la condition humaine* человеческое существование со всеми его тяготами, проблемами, безднами, со всей неуверенностью, лежащей в его основе, со всеми телесно-«тварными» узами, которые наложены на него. Эта животная жизнь и эта смерть, заключенная внутри ее, выступает перед нами пугающе-ощутимой, наглядно-реальной, вызывает содрогание; несомненно, такой телесный реализм и не был бы возможен, не будь христианского представления о человеке, не будь позднего средневековья, и Монтень чувствует все это, он чувствует — то, как связывает он тело и душу родственно христианским воззрением на человека. Но, конечно, его телесно-«тварный» реализм отбросил те рамки христианского мирозерцания, в которых он некогда возник. Земная жизнь — не «фигура» мира потустороннего, и уже нельзя позволить себе презирать здешнее ради небесного и пренебрегать данным ради чаемого. Земная жизнь — единственное, что есть у него; он хочет испытать ее до конца: «...ибо в конечном счете это наше бытие, это наше все» — *car enfin c'est nostre estre, c'est nostre tout* (II, 3, p. 47). Его цель и его умение — жить здесь, на земле; он понимает это очень просто, но не тривиально; прежде всего нужно освободиться от всего того, что отягощает, распыляет наслаждение нашим существованием, отвлекает живого человека от него самого. Ибо «жизнь — вещь нежная, и ее легко замутишь» — *c'est chose tendre que la vie, et aysée à troubler* (III, 9, p. 334). Нужно уметь сохранить свою свободу, сохранить себя для своего же собственного существования; нужно избегать брать на себя слишком важные обязательства, нельзя привязываться к тем или другим вещам, «ибо самая великая вещь на свете — уметь быть в своем распоряжении» — *la plus grande chose du monde c'est de scavoir, estre à soy* (I, 39, p. 464—465). Все это серьезно и достаточно принципиально; это слишком высоко для «смирненной ре-

чи» (*sermo humilis*), как понимала ее античная теория, но в высоком патетическом слоге, обходясь без конкретного изображения повседневности, ничего такого не выразить; это смешение стилей, телесно-«тварное», христианское. Но мировоззрение это уже чуждо христианству и Средним векам. Не будем спешить и не станем называть его античным мировоззрением; для этого оно слишком конкретно коренится в почве своего времени; есть и еще один аргумент. Если Монтень освободился от «рамки» христианского мировоззрения, то от этого, как бы хорошо ни знал он античную культуру, как бы ни умножал свои знания, он не переносился еще во времена Цицерона или Плуларха с их воззрениями и реальными условиями. Завоеванная свобода была гораздо более реальной, актуальной, волнующей, была пронизана чувством неуверенности, ненадежности; изобилие, хаос явлений, которые привлекали к себе внимание, словно поражали взор; мир, внешний и внутренний, казался необъятным, безграничным, непостижимым; потребность разобраться в нем и найти в нем свое место было нелегко удовлетворить, и тем не менее это была насущная потребность. Правда, из всех значительных людей этого века — они иной раз, кажется нам, превышают обычный человеческий рост — Монтень самый спокойный; в нем есть и весомость и гибкость, есть и естественная мера, а никакой особой житейской надежности ему не требуется, поскольку в нем само собой постоянно восстанавливается чувство уверенности; но ему помогает и его добровольный отказ от познания природы, непоколебимое стремление к одной цели — к познанию самого себя. Однако и в его книге слышна дрожь волнения, вызванная внезапным могучим расширением кругозора, сознанием заложенных внутри мира и еще не исчерпанных возможностей; и, что еще гораздо более важно, Монтень яснее всех своих современников увидел проблему самоориентации человека в мире — задачу построить себе дом в этом мире при отсутствии твердой точки опоры в самом существовании. Впервые жизнь человека, любая, произвольная, случайная «собственная» человеческая жизнь как целое становится у него проблемой в нашем современном смысле. Больше сказать мы не вправе: его ирония, недоверие к громким словам, спокойная и глубокая удовлетворенность самим собою помешали Монтеню перешагнуть через ступень констатации всей этой человеческой проблематики и дойти до того трагизма, который недвусмысленно выступает наружу уже в творчестве Микеланджело, к трагизму, который в поколении, следующее за Монтенем, прорывается в литературе в разных странах Европы. Часто утверждали, что христианское средневековье не знает трагизма; точнее было бы сказать, что все трагическое воплощено для Средних веков в трагедии Христа. А теперь трагическое вырывается наружу как глубоко личный трагизм отдельного человека, и этого человека, если сравнивать с античностью, уже меньше подавляют традиционные представления о преде-

лах рока, природных сил, земли, политических форм и внутреннего существа человека. Мы говорили уже, что в творчестве Монтеня мы не встречаем трагизма; он отвергает трагическое; он для этого слишком чужд пафоса, слишком ироничен, невозмутим и даже ленив, если можно понять это слово в достойном смысле; несмотря на все постижение своей внутренней человеческой неустроенности, он слишком спокойно воспринимает себя. Слабость это или сила, я не решусь сказать; во всяком случае присущее его естеству своеобразное равновесие всех сил препятствует тому, чтобы трагизм, возможность которого заложена в монтеневском образе человека, выразился уже в его собственном творчестве.

## XIII

### Утомленный принц

- “Prince Henry. Before God, I am exceeding weary.  
Poins. Is it come of that? I had thought weariness durst not have attached one of so high blood.
- Prince Henry. Faith, it does me; though it discolours the complexion of my greatness to acknowledge it. Does it not show vilely in me to desire small beer?
- Poins. Why, a prince should not be so loosely studied as to remember so weak a composition.
- Prince Henry. Belike, then, my appetite was not princely got; for, by my troth, I do now remember the poor creature, small beer. But, indeed, these humble considerations make me out of love with my greatness. What a disgrace is it to me to remember thy name? or to know thy face to-morrow? or to take note how many silk stockings thou hast; viz., these, and those that were thy peach-coloured ones? or to bear the inventory of thy shirts, as, one for superfluity, and one other for use?..’

«Принц Генри. Видит бог, я ужасно устал.

Пойнз. Неужели? А я-то думал, что усталость не берет таких высокородных особ.

Принц Генри. По правде сказать, она меня одолела, хотя от этого признания и блекнут краски моего величия. Может быть, тебе покажется низменным и мое желание выпить легкого пива?

Пойнз. Я полагаю, принц должен быть достаточно хорошо воспитан, чтобы напоминать о таком дрянном напитке.

Принц Генри. Так, значит, у меня совсем не королевские вкусы, потому что, честное слово, я сейчас вспомнил об этом пойле. Но, конечно, такие низменные мысли идут вразрез с моим величием. Разве достойно меня помнить твоё имя? Или узнавать тебя на следующий день в лицо? Или замечать, сколько у тебя пар шелковых чулок, а именно — что, кроме этих, у тебя есть еще другие, персикового цвета? Или вести счет твоим рубашкам — какая из них для праздничных дней и какая для будней?»

Этот разговор взят нами из второй части «Генриха IV» Шекспира, из начала второй сцены второго действия. Принц Гарри, будущий английский король Генрих V, беседует с одним из участников своих юношеских проказ. Что особа столь высокородная, английский принц, может чувствовать усталость, хотеть выпить легкого пива и даже замечать столь низкого по социальному положению человека, как Пойнз, да еще помнить о его рубашках — все это передается в тоне комического неодобрения. Тем самым Шекспир осмеивает стремления к строгому разграничению возвышенных и реалистически-обыденных предметов, в ту пору уже весьма сильные в Англии. Их представителей вдохновляли античные образцы, прежде всего Сенека, а их распространению способствовали в Италии, Франции и Англии гуманисты, подражавшие античной драме. Однако тенденция разграничивать стили так и не смогла взять верх: хотя влияние античности на Шекспира было весьма ощутимым, размежевание стилей его не соблазняло — ни его, ни других драматургов елизаветинской эпохи; средневеково-христианская, а также английская народная традиция не принимали размежевания стилей, и они были еще очень сильны. Много позже, более, чем через полтора столетия после смерти Шекспира, его творчество стало идеалом и образцом для литературных движений, бунтовавших против французского классицизма с его принципом строгого размежевания стилей. Попробуем разобраться в том, что означало смешение стилей для драматургии Шекспира.

Пойнз начинает, и принц тотчас же подхватывает и развивает его мысль, причем с комическим, чуть-чуть прециозным пафосом, подчеркивая контрасты: «от этого блекнут краски моего величия» — *it discolours the complexion of my greatness* — и «легкое пиво» — *small bear!* Вторая реплика Пойнза побуждает принца еще более углубить свои размышления о предмете беседы: «легкое пиво» становится теперь «жалким созданием», которое как бы противозаконно прокралось в благородную атмосферу его сознания; при этом к нему приходят еще разные другие «низменные мысли» — *humble considerations*, которые унижают его величие; и с таких позиций он остроумно, элегантно и игриво нападает на Пойнза, стоящего перед ним: действительно, разве это не позор для меня, что я помню твоё имя и узнаю тебя в лицо и даже помню, сколько у тебя рубашек?

Немало элементов, характерных для смешения стилей, указано или намечено в этих строках. Это и телесно-«тварные», и низменно-обыденные предметы разговора, смешение сословий — лиц высокого и низкого ранга; сама манера речи подчеркивает смешение высокого и низкого, и даже упомянута одна из классических примет низкого стиля — слово *humble* «низменный»! Все эти черты изобильно представлены в трагическом творчестве Шекспира. Примеры того, как живописно и ярко представляет он телесно-«тварное»: Гамлет — жирный и задыхается (по другому варианту чтения он — «горячий»); вонь, которую издает народ, приветствующий Цезаря, лишает его сознания; Кассио напивается пьяным («Отелло»); трагические персонажи переносят голод и жажду, холод и жару, они терпят непогоду, болеют; безумие Офелии представлено психологически столь реалистично, что перед читателем возникает совершенно иная стилистическая картина, чем, например, в «Геракле» Еврипида; смерть, которую изображают и в возвышенных тонах, у Шекспира нередко выглядит по-средневековому «тварно» (скелеты, запах разложения). Никогда поэт не избегает прямо называть самую обыденную утварь, не уклоняется от конкретного показа самого повседневного протекания жизни, все это занимает у него значительно больше места, чем в античной трагедии, хотя и там, даже еще до Еврипида, подобного рода обыденное не запрещалось так сурово, как классицистами XVI и XVII веков.

Но еще более важно смешение персонажей и связанное с ним смешение трагического и комического. Правда, все, кого Шекспир рисует в трагических и возвышенных тонах, лица из высшего сословия. В отличие от Средних веков, он не рассматривает в трагическом свете «каждого»; он более сознательно аристократичен, чем Монтень; «человеческие условия» — *la condition humaine* преломляются у него по-своему в каждой сословию общества, и не только жизненно-практически, но и по эстетическому воздействию. Трагические персонажи Шекспира — короли, самодержцы, военачальники, аристократы, великие герои римской истории. Шейлок — случай пограничный: по своему положению в обществе он не совсем обычный человек, и все же «пария», принадлежит к низкому сословию. Для «Венецианского купца» с его сказочными мотивами весомость и проблемность этого персонажа оказывается почти чрезмерным грузом; многие исполнители роли Шейлока пытаются сосредоточить на нем все внимание, превратить его в героя трагического. Образ Шейлока по самой его природе заставляет толковать этот персонаж в более высоком, трагическом ключе; ненависть его мотивирована глубоко и человечно — глубже, чем у Ричарда III; его сила, упорство и цепкость придают ему значительность; в довершение всего он умеет выразить свое чувство ненависти такими словами, что они напоминают о великих мыслях гуманистов — тех, что волновали и позднейшие сто-

летия; наиболее известный пример — ответ Шейлока дождю в начале большой сцены суда (IV, 1); один против всех, Шейлок защищает свою правовую позицию, твердую и не знающую милосердия: «Почему вы не обращаетесь с вашими рабами, как с себе равными? — спрашивает он. — Вы ответите: это наши рабы. Так отвечу и я вам» — You will answer: — the slaves are ours — so do I answer you. В этот момент он величав — это мрачное и в то же время весьма человеческое величие; образ его глубок, внушитель, у Шейлока сильные чувства, большой дар речи. И однако, все трагические мотивы растворяются у Шекспира в безмятежной олимпийской радости; Шекспир с самого начала подчеркнул комически-гротескные черты Шейлока, скупость, старческую трусливость еврея, а в сцене с Тубалом (III, 1, в конце), где Шейлок то крушится о потере похищенных Джессикой драгоценностей, то ликует по поводу разорения Антонио, он предстает самой настоящей фарсовой фигурой; в конце он уходит, поджавши хвост, лишенный всякого величия, — словно обманутый черт, — в таком жалком виде изображался Шейлок в первоисточниках шекспировской драмы; после его ухода следует еще целое действие, целиком посвященное сказочной и любовной игре, — Шейлок давно исчез с горизонта, и о нем уже успели позабыть. Итак, актеры, которые пытаются представить Шейлока трагическим героем, несомненно, идут по ложному пути: такой замысел противоречит всему сценическому строению пьесы; в Шейлоке меньше величия, чем в жутковатом «мальтийском жиде» Марло, несмотря на то, что человеческую проблематику своего еврея Шекспир почувствовал и передал гораздо глубже. Для него Шейлок, и по своему сословному положению, и по соображениям эстетическим, фигура низкая, недостойная трагизма, — трагизм пробуждается на мгновение, но только для того, чтобы сдобрить торжество более высокой, более благородной, вольной, а также и более аристократической человечности. И наш принц думает точно так, он далек от того, чтобы видеть в Пойнзе равного себе, хотя Пойнз — лучший из компании Фальстафа, он остроумен и доблестен. Но сколько высокомерия в словах, с которыми принц обращается к нему спустя несколько строк: «Я бы мог сказать тебе как другу — ибо за неимением лучшего мне угодно называть тебя своим другом» — “...I could tell to thee — as to one it pleases me, for fruit of a better, to call my friend...” К той манере, в которой Шекспир обычно изображает средние и низшие сословия, мы еще вернемся; во всяком случае, он никогда не рисует их в трагических тонах. Представление Шекспира о трагически-возвышенном насквозь аристократично.

Но если отвлечься от сословного ограничения, то смешение стилей в изображении персонажей представлено весьма сильно. Трагическое и комическое, возвышенное и низкое теснейшим образом переплетены в большинстве трагических по своему ос-

новному настроению пьес, причем Шекспир пользуется одновременно различными приемами. Трагические события и эпизоды, дела государственной важности сменяются народными сценами, драками и потасовками, сценами, иногда тесно, а иной раз слабо связанными с основным сюжетом; или же в самих трагических сценах рядом с героями выступают шуты и прочие комические типы, которые сопровождают, перебивают и на свой лад комментируют действия, страдания и речи трагических персонажей; или же, наконец, сами трагические герои, многие из них, по самой своей природе способны нарушать единство стиля, привнося в него комический, реалистический или горько-гротескный дух. Примеров, подтверждающих каждую из этих возможностей, много, а нередко два или три приема применены одновременно. Примером первого рода могут послужить народные сцены римских драм, эпизоды с Фальстафом в хрониках, сцена с могильщиком в «Гамлете» — везде здесь комические сцены сменяют трагические; сцена с могильщиком отчасти уже трагична и, коль скоро в ней участвует и сам Гамлет, могла бы послужить примером второго и даже третьего рода. Самый знаменитый пример второго рода, — когда трагически-возвышенные герои выступают в сопровождении комически-комментирующего персонажа — это шут в «Короле Лире», но и, помимо того, в этой пьесе, в «Гамлете», «Ромео и Джульетте» и в других пьесах можно найти очень много подобных примеров. Наиболее существенное значение для определения стилистического характера трагедий Шекспира имеет третий вид смешения стилей — в самом трагическом образе. Уже у Шейлока, хотя здесь Шекспир в целом склонен трактовать эту фигуру в комически-низком стиле, мы встретили эти переливы, колебания между трагическим и комическим в одном и том же герое; ту же ситуацию в самых разнообразных вариантах можно найти у персонажей, которых Шекспир трактует принципиально трагически. Когда Ромео воспылал любовью к Джульетте, это почти комедия, но неосознанно для самих себя персонажи этой пьесы развиваются, превращаясь из детей в трагических героев. Когда у гроба короля Генриха VI («Король Ричард III», I, 2) Глостер с успехом домогается руки леди Анны, это мрачный гротеск; Клеопатра — ребячлива и капризна; даже Цезарь — нерешителен, суеверен, а его патетическая гордость — чуть-чуть комически преувеличена; в таком роде можно найти много примеров, самые значительные из них — Гамлет и Лир. Полуреальное, полунаигранное безумие Гамлета как буря бушует на всех уровнях стиля, часто в рамках одной сцены или даже в одном монологе; от непристойной шутки Гамлет может перескочить к лирическому или возвышенному тону, от иронически абсурдного — к глубоким размышлениям, от унизительного осмеяния себя и других — к патетической роли судьбы всех, к горделивому самоутверждению. Лир при всем своем могучем, щедром своеволии являет нам,



наряду с беспримерно-возвышенным, черты неприятно-старческого и театрального; уже речи его верного шута снижают возвышенную величавость Лира, но еще глубже в недрах души самого короля, в глубинах его существа скрыты стилистические изломы, бессильные и беспомощные извержения гнева, склонность к острогротескной театральной позе. В четвертой сцене второго действия Лир бросается на колени перед своей злой дочерью Реганой, самым жестоким образом оскорбившей и еще продолжающей оскорблять его, как бы проигрывая перед нею те самые поступки, которых ждут от него,— он должен просить прощения у Гонериллы, другой дочери: это жест горького преувеличенного самоунижения, кричащий, театральный; Лир всегда готов все преувеличить до безмерности, он хочет заставить небо и землю смотреть на свой безмерный позор, выслушивать его упреки и обвинения. Такого рода жесты вроде бы не пристали старцу в восемьдесят лет, великому королю, но между тем они ни в чем не умаляют его достоинства и величия; все его поведение столь безусловно королевское, и в унижении это видно еще более наглядно. И сам он произносит знаменитые слова: «ах, каждый дюйм — король!» — «ау, every inch a king», в самом безумии, гротескно вырядившийся, он нелепым образом играет на минуту короля, играет так, что мы не смеемся, а плачем, и не из одного сострадания к нему, а будучи поражены таким величием, которое в своей надломленной жизненности, в своей «тварности» выступает с тем большей высотой и с тем большей нерушимостью.

Этих примеров достаточно; они должны лишь пробудить в памяти читателя всем известные вещи, располагая их в том порядке, который нужен нам сейчас. Шекспир смешивает возвышенное и низменное, трагическое и комическое, передавая и то и другое с неисчерпаемым богатством оттенков; картина становится еще более многообразной, если привлечь к рассмотрению и сказочно-фантастические комедии, в которых нередко звучат трагические тона. Среди трагедий Шекспира нет ни одной, где бы уровень стиля был от начала до конца выдержан, даже в «Макбете» есть гротескная сцена с привратником (II, 1).

В XVI веке человеческие судьбы вновь начали осмыслять в категориях трагического и комического. Подобное разделение, правда, не было совсем чуждо и Средним векам, но в ту пору никакая концепция трагического не могла получить свободного развития; это связано не только с обстоятельством, или, вернее, вообще не связано с тем обстоятельством, что античные трагедии в то время оставались неизвестными и античная теория была забыта или неправильно понята — это никак не могло препятствовать самостоятельному развитию трагического; мешало же развитию трагического искусства христианское фигурально-аллегорическое воззрение на человеческую жизнь. Как бы серьезны ни были события, происходившие на земле, одно-единственное событие превосходило их своим до-

стоинством, одно включало в себя все; этим событием было пришествие Христа, а все трагическое было лишь аллегорической фигурой, отблеском той единственной взаимозависимости событий, в которой трагизм составлял необходимый компонент — грехопадение Адама, рождение Христа и страсти господни, Страшный суд. Тем самым центр тяжести переносился из земной жизни в потусторонний мир, так что на земле трагедия никогда не могла завершиться. Это не значит, что земная жизнь или человеческая индивидуальность полностью и немедленно обесценивались, у нас уже был случай сказать об этом в главе о Данте, однако трагический исход земных событий всегда затушевывался и катарсис совершался уже в ином мире, в запредельности. А на протяжении XVI века аллегорически-фигуральные воззрения христианства, обрамлявшие все земные события, повсеместно ослабли в Европе; потусторонний исход земных событий перестал казаться столь однозначным и определенным, однако и теперь его лишь очень редко сбрасывали со счетов. В то же время античные теории драмы и античные образцы, в первую очередь Сенека, а затем и греки, вновь предстали во всей своей ясности. Мощное воздействие античных авторов послужило толчком к тому, что начало складываться представление о трагическом; однако воздействие античности оказывалось в известном противоречии с новыми силами, которые в самой эпохе с ее условиями, в самой родной культуре тоже способствовали развитию трагического.

Драматическое событие человеческой жизни античность усматривала прежде всего в перемене судьбы, в катастрофе, которая как бы извне и сверху постигает человека; в елизаветинской трагедии, первой новой, специфически-современной форме трагедии, значительно сильнее заявляет о себе характер героя, причина и источник его судьбы. Таково общераспространенное мнение о трагедии шекспировских времен, и я думаю, что в основном оно верно. Но оно нуждается в некоторых уточнениях и дополнениях. Во введении к изданию Шекспира, которое лежит передо мной ("The Complete Works of W. S.", London & Glasgow s. d., Introduction by St. John Ervine, XII) мнение это выражено следующим образом: And here we come on the great difference between the Greek and the Elizabethan drama: the tragedy in the Greek plays is an arranged one in which the characters have no decisive part. Theirs but to do and to die. But the tragedy in the Elizabethan plays comes straight from the heart of the people themselves. Hamlet is Hamlet, not because a capricious god has compelled him to move to a tragic end, but because there is a unique essence in him which makes him incapable of behaving in any other way than he does. «Греческая трагедия устроена так, что характеры не играют в ней решающей роли. Им остается действовать и погибать. А трагедия в пьесах елизаветинской эпохи рождается прямо в сердцах действующих лиц. Гамлет — это Гамлет, не потому, что

своенравный бог вынудил его идти к трагическому концу, а потому, что есть в нем некая неделимая сущность, которая не дает ему поступать иначе по сравнению с тем, как он поступает». И критик далее говорит о свободе действий Гамлета, которая выражается в том, что Гамлет колеблется и медлит перед решительным шагом,—такой свободы действий не знали Эдип или Орест. Однако здесь противоположность видится чересчур абсолютно. Нельзя не признать некую «неделимую сущность» и за Медеей, у нее есть и свобода действий, есть даже минуты колебаний и борьбы против обуревающих ее жутких страстей; и даже, можно сказать, образцовый античный классик, Софокл, в начале «Антигоны» представляет нам в разговоре двух сестер — двух людей, которые в одной и той же ситуации, в соответствии со своими характерами и без всякого нажима судьбы, избирают различный способ поведения. Тем не менее в основе своей мысль английского критика верна: характер героя в елизаветинской трагедии, особенно у Шекспира, развит с несравненно большей конкретностью и многогранностью, чем в трагедии античной, и он более активно влияет на то, как складывается его судьба. Но можно попытаться понять это различие еще и иначе, сказав, что представление о судьбе в елизаветинской трагедии и шире и теснее связано с характером действующего лица, чем в античной трагедии. В античной трагедии судьба означает одно — контекст событий в настоящий момент, конфликт, разворачивающийся на наших глазах, конфликт, в который вовлечен персонаж драмы. О том, что вообще происходило в жизни героя, если только это не относится к предыстории конфликта, об общих для всех обстоятельствах жизни, о том, что мы называем «средой», в трагедии вспоминают лишь изредка, и, если не говорить о возрасте, поле, социальном положении и самых общих типических чертах, темпераменте, мы ничего не узнаем об обыденном существовании трагических персонажей; их сущность проявляется и развивается только в пределах разворачивающегося трагического действия, все остальное остается за бортом. Это объясняется истоками античной трагедии, ее техническими предпосылками; даже у Еврипида персонажи значительно более скованны, чем в современной трагедии, в дальнейшем они лишь постепенно обрели свободу движений. Строгое ограничение одним действенным трагическим конфликтом основано на том, что предмет античной трагедии заимствовался почти исключительно из народного мифа и лишь в немногих случаях из национальной истории — все это освященные мифом и историей сюжеты, — события и действующие лица были известны слушателям, известна была и «среда», она была всегда примерно одна и та же, а потому не было необходимости передавать ее своеобразие, ее особенную атмосферу. Еврипид пошатнул традицию, в сюжеты, сохраненные преданием, он внес новый взгляд — на действие и на действующих лиц; но и достигнутое им никак нель-

зя сравнить с многообразием предметов, со свободой построения и фантазии, характерными для елизаветинского театра и вообще всего современного театра в целом. При избытке сюжетов на елизаветинской сцене, при значительной свободе движения, которой пользуются персонажи, поэт каждый раз ясно представляет нам совершенно особую атмосферу, жизненные условия, предысторию персонажей, и действие на сцене не ограничивается основным трагическим конфликтом, вводятся разговоры, сцены, персонажи, совсем не обязательные для основного действия; мы узнаем много «лишнего» о действующих лицах, у нас складывается представление об их обычной, нормальной жизни, об их своеобразном характере — независимо от конфликта, который разыгрывается в настоящее время. Поэтому и судьба здесь означает нечто большее, чем просто конфликт между действующими лицами. В античной трагедии почти всегда очень четко просматривается линия раздела между природным характером человека и судьбой, которая его постигает. В елизаветинской трагедии в большинстве случаев перед нами не природный характер, а характер, сформированный семьей, обстоятельствами жизни, предысторией — то есть судьбой: судьба уже сыграла свою значительную роль в складывании характера еще прежде того, как она выливается в форму определенного трагического конфликта; иногда конфликт бывает только поводом для выявления трагизма, исподволь накапливавшегося с давних времен. Это особенно ясно по образам Шейлока и Лира. Каждому из них предназначено испытать свое. Шейлоку с его характером и Лиру в соответствии с его характером; характеры их не природные, а сложившиеся благодаря рождению, социальному положению, предыстории; судьба уже образовала эти характеры как неповторимо своеобразные и предназначенные для определенного, уготованного им трагизма.

Одну из причин или по крайней мере одну из предпосылок такого несравненно более широкого изображения человеческой судьбы мы уже назвали — елизаветинский театр показывает гораздо более многообразный мир людей, чем театр античный; все страны и все эпохи, все сочетания фантазии представлены ему на выбор; его сюжеты и предметы берутся из национальной и римской истории, из легендарных времен древности, из новелл и сказок; действие пьес происходит в Англии, Шотландии, Франции, Италии, Испании, на островах Средиземноморья, на Востоке, в античной Греции и Риме, в древнем Египте. Очарование чужого, чужеземного — Верона или Венеция в глазах английской публики 1600 года! — это элемент если и не совсем, то почти незнакомый античному театру; такая фигура, как Шейлок, уже своим существованием ставит проблемы, которые лежали совершенно за пределами его сферы. Нужно обратить внимание на то, что XVI веку уже присуща значительная степень историзма, перспективность. У античного

театра отсутствовала возможность развить сознание исторической перспективы, поскольку круг сюжетов был слишком ограничен, а его зрители не считали все другие жизненные и культурные круги столь же ценными, как свой, не видели в них достойный внимания художественный предмет. А в Средние века были утрачены даже и практические знания чужих культурных регионов, чужих условий жизни, несмотря на то что два таких культурных круга — античный и иудейско-христианский — очень много значили для средневековых культур; сознание исторической перспективы отсутствовало до такой степени, что любые события и лица далеких эпох переносились на почву средневековых жизненных форм и условий быта: Цезарь, Эней, Пилат преобразались в рыцарей, Иосиф из Аримафеи — в бюргера, Адам — в крестьянина XII или XIII века, какого можно было встретить в то время во Франции, Англии или Германии.

Когда занялась заря гуманизма, люди начали понимать, что события, о которых повествуют древние сказания и древняя история, в том числе и история библейская, не только отделены от нас временем, но и показывают совершенно другие жизненные условия. Гуманизм, осуществляя свою программу обновления античных форм жизни и искусства, прежде всего вырабатывает исторический подход к прошлому, перспективу, которой не обладала в такой степени ни одна из предшествующих эпох: гуманизм видит античность в глубине истории и, в резком контрасте с ней, мрачные времена отделяющего ее от нас средневековья, — и, уж коль скоро был обретен такой перспективный взгляд на историю, отдельные ошибки в постижении и истолковании античности не существенны. Уже у Данте можно подметить начатки такой перспективной оценки истории, в XVI веке перспективный подход становится более точным и распространяется вширь. Хотя, как мы увидим ниже, тенденция абсолютизировать античность как некий образец и пренебрежительно относиться ко всем разделяющим античность и современность периодам вытесняла из сознания историческую перспективу, она не могла уже привести к прежнему ограничению культуры лишь своими рамками, как это было в античности или исторически наивных XII и XIII веках. К этому в XVI веке добавляется еще воздействие великих географических открытий, которые послужили мощным толчком к расширению культурного горизонта, а тем самым и представлений о различных возможных укладах жизни; у народов Европы складывается национальное чувство, осознается национальное своеобразие, наконец и раскол внутри церкви приводит к противопоставлению одних групп людей другим; вместо относительно простой противоположности греков (римлян) и варваров, христиан и язычников вырисовывается более многообразная картина человеческого общежития. Это происходит не сразу, а в результате долгого подготовительного процесса, в XVI веке

развитие уже идет мощными толчками, разворачивается в колоссальных масштабах — это касается и широты исторической перспективы и числа людей, которые приобщаются теперь к такому взгляду на историю. Действительность, в которой живут люди, изменяется, становится шире, богаче возможностями, оказывается безграничной — точно такой же предстает она в искусстве, становясь предметом изображения. Жизненный круг, схваченный в конкретном произведении, — уже не круг единственно возможного или часть единственно возможной и твердо очерченной жизненной сферы; весьма часты переходы из одного жизненного круга в другой, и там, где этого нет, нельзя не распознать как основу, на которой вырастает изображение действительности, более свободное сознание, обнимающее собою безграничный мир. Мы указывали на это, говоря о Боккаччо и о Рабле; то же самое можно было бы сказать и о Монтене. В елизаветинской трагедии, и особенно у Шекспира, сознание исторической перспективы разумеется само собою, хотя выражается не вполне четко и цельно. Шекспир и поэты его поколения могли иметь ложные представления о чужих народах и землях, иной раз они сознательно примешивали к чужому сюжету современные сцены и намеки на современные события — таковы замечания о лондонском театре в «Гамлете»; нередко Шекспир называет местом действия сказочную страну, очень слабо связанную с реальным местом и временем, — но это только игра поэта владеющего исторической перспективой: Шекспир сознает все многообразие возможных жизненных условий и предполагает такое сознание у своей публики.

В отдельном сюжете перспектива заявляет о себе еще и иным образом. Шекспиру и многим его современникам не по душе извлекать из всеобщей взаимосвязи событий один-единственный поворот судьбы, затрагивающий немного действующих лиц, как поступали античные поэты, а вслед за ними в XVI и XVII веках их подражатели, еще усугубившие это ограничение; простота сюжета, диктуемая культовыми, мифологическими, техническими предпосылками античного театра, противоречит сложившемуся в эпоху Возрождения представлению о магической многоголосой взаимозависимости, царящей в мире. Театр Шекспира показывает не изолированные удары судьбы, падающие чаще всего сверху, затрагивающие немногих персонажей, которых окружают лишь совершенно необходимые для развития действия фигуры, а конфликты — как они складываются в земном мире, создаются конкретными обстоятельствами, действиями самых разных по своему складу и темпераменту характеров. К этим конфликтам причастны и среда, и ландшафт, и даже духи умерших и сверхъестественные существа; причем некоторые персонажи вовсе не способствуют действию или лишь минимально двигают его вперед, а только соперничают героям, выступают на их стороне или против них —

на различных стилистических уровнях. В избытке появляются побочные линии развития, второстепенные персонажи, совершенно ненужные для внутренней экономии драмы события и персонажи, число которых без труда можно было бы сократить, — таковы эпизоды с Глостером в «Короле Лире», сцена между Помпеем и Менасом в «Антонии и Клеопатре» (II, 7), многие сцены и персонажи в «Гамлете» — каждый может назвать еще и свои примеры. Конечно, все эти линии и действующие лица не бесполезны для целого; так портрет Озрика в «Гамлете» потому передан с такой жизненной полнотой, что освещает существенную черту духовного облика Гамлета и его душевное состояние, — для развития же действия эта полнота характера Озрика совсем не нужна. Архитектоника шекспировской драмы расточительно щедра: Шекспир испытывает радость, показывая во всей жизненной полноте самые различные явления, а радость его вдохновлена представлением об универсальном единстве и взаимосвязи мира, так что всякая струна человеческих судеб, которую он затрагивает, порождает множество отголосков. Когда Регана прогоняет старика-отца, короля, из дома в бурю, буря — не случайность, а демонстрация магических сил, которые призваны довести развитие событий до кульминации; речи шута и бедного Тома — это голоса всемирного оркестра, тогда как роль их в пределах чисто рационального построения действия весьма мала. При этом во всей своей полноте выявляется богатство стилистических уровней, стиль в рамках основного возвышенного тона может опускаться до фарсовости и комической нелепицы.

Такая стилевая система присуща именно елизаветинскому, шекспировскому театру, но корни ее заложены в народной традиции и первоначально во всемирной драме истории жизни Христа. Конечно, есть промежуточные ступени и есть фольклорные мотивы иного, не христианского происхождения, однако представление о «тварности» человека, вольная композиция драмы со множеством побочных линий развития и второстепенных фигур, смешение высокого и низкого — все это идет только из средневекового христианского театра, для которого все эти черты совершенно необходимы, будучи связаны с самим существом драмы. У стихий, причастных к судьбе великого героя, тоже есть прообраз, самый известный, — это землетрясение, которое происходит, когда умирает Христос (Ев. от Матф., 27, 51 слл.); прообраз этот сохранял свою действенность в Средние века (ср. «Песнь о Роланде», 1423 слл., или «Новую жизнь» Данте, 23). Но теперь, в елизаветинском театре, утрачена надстройка целого — драма Христа перестала быть всеобщей драмой, сосудом, в который вливаются судьбы всех людей; история принимает форму драмы, ее средоточием становится определенное человеческое действие, из него драма черпает свое единство, — теперь открыт путь для изображения трагической судьбы человека как такового. Прежняя систе-

ма — грехопадение, искупительная жертва бога, Страшный суд — отступает на задний план, человеческая драма обретает свой порядок внутри самой себя, и тут вступает в силу античный образец с его сжатым действием, кульминацией и трагической развязкой; деление на акты тоже заимствовано из античной драмы. Но свобода выявления трагического и вообще круг человеческой жизни уже не считаются с античными границами; распадение средневекового христианского мира, захватывая все новые и новые области жизни, вызывает динамическую потребность во внутренней ориентации человека, пробуждает волю к поискам тайных сил жизни, причем магия и наука, стихийно-элементарное и морально-человеческое объединяются — некая колоссальность сопереживания со всем происходящим, кажется, пронизывает весь мир. Кроме того, христианство постигало человеческие проблемы (добро и зло, вина и судьба) в гораздо более волнующей, в более антитетической и даже парадоксальной форме, чем античность; даже когда решение этих проблем в драме о грехопадении и искуплении начало утрачивать свою общезначимость, повышенная эмоциональность при постановке этих проблем и связанные с библейскими представления о природе человека остались, они сохранили свою действенность на долгое время. Творчество Шекспира во всей широте показывает нам вышедшие на свободу силы эпохи, еще заключающие в себе все моральное богатство прошлого; вскоре стали брать верх противоположно направленные течения, подавлявшие это многообразие, — протестантизм и контрреформация, абсолютизм в общественном устройстве и духовной жизни, академически-пуританское подражание античности, рационализм и эмпирическая наука — все они содействовали тому, что эта свобода в сфере трагического после Шекспира уже не получила дальнейшего развития.

Таким образом, нравственный и идейный мир Шекспира гораздо более подвижен, многослоен и уже в самом себе, независимо от какого-либо определенного действия, многим более драматичен, чем мир античной трагедии; почва, на которой выступают люди и происходят события, менее прочна, ее как будто потрясают внутренние силы; нет неподвижно покоящегося мира, на фоне которого разыгрывались бы события, мир все вновь и вновь порождает себя во взаимодействии самых различных сил. Всякий читатель и слушатель это чувствует, но, быть может, есть смысл более конкретно описать динамику движения мысли Шекспира и привести конкретные примеры. В античной трагедии философское размышление лишено драматизма — оно представлено в форме сентенции, подводящей итог происходящему, обобщенной и отвлеченной от личности и ее судьбы; в пьесах Шекспира философия приобретает личный характер, непосредственно вырастает из конкретной ситуации, в которой находится говорящий, и никак не отрывается от нее; мысль — не итог опыта, почерпнутого из происходящих собы-



тий, и не эффектный ответ, как в стихомифии, а драматическое размышление о самом себе, когда герой ищет места приложения своих сил или отчаивается в поисках такого места. Когда наиболее революционный из греческих трагиков, Еврипид, выступает против сословного неравенства, то он пользуется сентенцией; он, например, говорит: только название порочит раба, вообще же благородный раб ничуть не хуже свободного человека. Шекспир не выступает против сословного устройства общества и как будто не разделяет революционных взглядов. Но когда персонаж драмы Шекспира в конкретной ситуации действия высказывает подобные взгляды, в них ощущим острый драматизм, придающий мысли завораживающую четкость и язвительную колкость: пусть ваши рабы живут, как вы сами, дайте им такую же пищу и постель, жените их на своих детях! Вы говорите, рабы — это ваша собственность? Хорошо, тогда я вам отвечаю: этот фунт мяса я купил, он — мой... Шейлок, этот пария, ссылается не на естественное право, а на несправедливость, царящую в обществе, — какая динамическая актуальность заключена в такой горькой, трагической иронии!

Бесчисленность моральных феноменов, которых порождает беспрестанно обновляющийся мир и которые сами деятельно способствуют его обновлению, производит на свет изобилие различных по качеству и уровню интонаций, изобилие, какого не могла породить античная трагедия. Открываю наугад том Шекспира — «Макбет», шестая сцена третьего действия: Леннокс, шотландский дворянин, делится со своим другом мыслями о последних событиях:

“My former speeches have but hit your thoughts,  
Which can interpret further: only, I say,  
Things have been strangely borne. The gracious Duncan  
Was pitied of Macbeth: — marry, he was dead: —  
And the right-valiant Banquo walk'd too late;  
Whom, you might say, if't please you, Fleance kill'd,  
For Fleance fled. Men must not walk too late.  
Who cannot want the thought, how monstrous  
It was for Malcolm and for Donalbain  
To kill their gracious father? damned fact!  
How did it grieve Macbeth! did he not straight,  
In pious rage, the two delinquents tear,  
That were the slaves of drinks and thralls of sleep?  
Was not that nobly done? Ay, and wisely too;  
For 'twould have anger'd any heart alive,  
Too hear the men deny't...”

«В своих словах вы мой намек развили.  
Так сделайте и вывод. Как-то странно  
Сложилось все. Незлобивый Дункан  
Макбетом был оплакан: он ведь умер.

Шел ко дворцу впотьмах отважный Банко  
 И умерщвлен. А кто убийца? Флиенс,—  
 Ведь тот бежал. Зачем ходить впотьмах?  
 Кто не сочтет чудовищным злодейством  
 Поступок Дональбайна и Малькольма,  
 Столь доброго отца убивших? Звери!  
 А как скорбел Макбет! Не зря он тут же,  
 Пылая правым гневом, заколол  
 Двух слуг, рабов преступных сна и хмеля.  
 Не благородно ль это? Не умно ли?  
 Ведь иначе они бы отперлись,  
 Чем всех бы возмутили...»

Риторический прием, которым пользуется Леннокс в своей речи, — намекать на что-либо, не выговаривая вслух (инсинуация), — был прекрасно известен в древности; Квинтилиан обращает этот прием в девятой книге, говоря о «споре в украшенном роде» — *controversiae figuratae*, примеры можно найти у самых великих ораторов. Но пользоваться таким приемом вне сферы риторики, в обыденной беседе, и к тому же в мрачной и трагической обстановке, — стилистическое смешение, совершенно чуждое древности. Переверну несколько страниц — вот слова, с которыми Макбет перед своим последним сражением выслушивает весть о смерти своей жены (V, 5):

“Seyton. The queen, my lord, is dead.  
 Macbeth. She should have died hereafter;  
 There would have been a time for such a word...  
 To-morrow, and to-morrow, and to-morrow  
 Creeps in this petty pace from day to day  
 To the last syllable of recorded time;  
 And all our yesterdays have lighted fools  
 The way to dusty death. Out, out, brief candle!  
 Life's but a walking shadow; a poor player,  
 That struts and frets his hour upon the stage,  
 And then is heard no more: it is a tale  
 Told by an idiot, full of sound and fury,  
 Signifying nothing. (Enter a Messenger.)  
 Thou com'st to use thy tongue; thy story quickly...”

«Сейтон. Скончалась королева, государь.  
 Макбет. Чтоб умереть ей хоть на сутки позже!  
 Не до печальной вести мне сегодня.  
 Так — в каждом деле. Завтра, завтра, завтра —  
 А дни ползут, и вот уж в книге жизни  
 Читаем мы последний слог и видим,  
 Что все вчера лишь озаряли путь  
 К могиле пыльной. Дотлевай, огарок!  
 Жизнь — это только тень, комедиант,  
 Паясничавший полчаса на сцене

И тут же позабытый; это повесть,  
Которую пересказал дурак:  
В ней много слов и страсти, нет лишь смысла.

*Входит гонец.*

Ты для чего пришел? Болтать? Короче!»

Все то ужасное, что содеял Макбет и что он выстрадал от им содеянного, закалило его и научило бесстрашию — его не легко испугать: I have suppr'd full with hoggers — «я ужинал вместе с ужасами» (как переводит Шлегель), и все силы его напряжены для последней битвы, вот тут его настигает весть о смерти спутницы жизни, которая некогда толкнула его на преступление; и все же она покинула его раньше, чем жизненная энергия, и только на минуту он погружается в мрачные мысли — это расслабленность, и она ведет к безнадежности и тяжелому отчаянию, но это также человечность и мудрость; Макбет согнулся под тяжестью мудрости, которую приобрел дарованной ему судьбой, он созрел для познания и для смерти, и в момент, когда его покидает последняя, единственная спутница жизни, его облик обретает окончательную завершенность. И как здесь из жутко-трагического, в другом случае образ человека, каким его, собственно, задумала природа, каким, быть может, он бывает в счастливые мгновения своей жизни, выступал из гротескно-комического. Полоний — по-старчески болтлив, глуп, склонен к шутовству; но когда перед отъездом сына он дает ему свои последние наставления и благословляет его (I, 3), он выказывает мудрость и достоинство старости.

Нам надлежит отметить здесь не только большое многообразие жизненных явлений, не только обычное для жизни человека смешение высокого и низкого, возвышенного и обыденного, трагического и комического, что предстает перед нами все снова и снова, со все новыми оттенками и нюансами, — нам следует обратить внимание также на трудно выразимое словами, но сказывающееся во всем представлении о беспрестанно, неутомимо ткущей самое себя, обновляющей себя и взаимозависящей во всех своих частях основе мира, из которой все проистекает на свет, — так, что ни одно событие и ни один стилистический уровень не может быть вычленен и изолирован. Уже нет общего для всех, четко очерченного аллегорического мира Данте, где все человеческие дела разрешаются в заповедности бога, в потусторонности, раз и навсегда данной, — только там и обретают свою законченную реальность люди; теперь трагические герои переживают свое завершение здесь, на земле, сгибаясь под бременем судьбы и созревая для смерти, — Гамлет, Макбет, король Лир; но не просто каждый из них отмечен судьбой, выпавшей на долю ему, все они связаны единой цепью — актеры в игре, которую сочинил и все еще продолжает сочинять неведомый и неисповедимый создатель мира, — актеры драмы, подлинного значения и подлинной реаль-

ности которой не знают ни они, ни мы. Приведу несколько строк из «Бури» (IV, 1):

«...these our actors,  
As I foretold you, were all spirits, and  
Are melted into air, into thin air;  
And, like the baseless fabric of this vision  
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,  
The solemn temples, the great globe itself,  
Yea, all which it inherit, shall dissolve,  
And like this unsubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind; we are such stuff  
As dreams are made of, and our little life  
Is rounded with a sleep».

«...В этом представленье  
Актерами, сказал я, были духи.  
И в воздухе, и в воздухе прозрачном,  
Свершив свой труд, растаяли они,—  
Вот так, подобно призракам без плоти,  
Когда-нибудь растают, словно дым,  
И тучами увенчанные горы,  
И горделивые дворцы и храмы,  
И даже весь — о да, весь шар земной.  
И как от этих бестелесных масок,  
От них не сохранится и следа.  
Мы созданы из вещества того же,  
Что наши сны. И сном окружена  
Вся наша маленькая жизнь».

И эти слова учат нас, что хотя в творениях Шекспира со-держится земная действительность, действительность во всех самых обыденных ее формах и проявлениях, в тысяче преломлений и сочетаний, но что намерения Шекспира были намного шире и он не ограничивался изображением действительности лишь в земных ее взаимосвязях, — Шекспир охватывает не только всю действительность, но и выходит за ее пределы. На шекспировской сцене выступают духи и ведьмы, языковой стиль Шекспира часто нереалистичен и тогда в нем в своеоб-разно конкретной, несколько фрагментарной реалистичности, оказываются выявленными и элементы, идущие от Сенеки и пет-раркизма, и элементы всяких модных течений эпохи. Еще бо-лее существенно это сказывается во внутренней организации изображаемых событий; реальность их изображения нередко, причем как раз в самых значительных местах, также оказы-вается лишь отрывочной, фрагментарной — события стремятся вырваться из области реального и отлететь в сферу сказки, фантастической игры, в сверхъестественную обитель духов.

Трагический мир Шекспира не вполне реалистичен также и в другом смысле, о чем мы уже говорили в начале главы: пов-

седневную и обычную действительность Шекспир не воспринимает серьезно, трагически, трагические фигуры у него — дворяне, короли, государи, вельможи, военачальники, античные герои; если же на сцене выступает народ, солдаты или другие персонажи средней и низкой сферы жизни, то это всегда низкий стиль, всегда одна из модификаций комического, которыми Шекспир прекрасно владел. Сословное размежевание стилистических сфер проведено у Шекспира еще более последовательно, чем в произведениях средневекового искусства и литературы, тем более искусства христианского по духу, — несомненный рефлекс античного понимания трагического. Правда, как мы отмечали, трагическим фигурам высокой сферы нередко присуща стилистическая надломленность, и они заходят в область «тварно»-телесного, гротескного и двойственного, но обратного констатировать мы не можем; Шейлоку, пожалуй, единственная фигура, которую можно было бы рассматривать как исключение, но мы видели, что и в этом случае трагические мотивы в конце совершенно отпадают и предаются забвению. Дух шекспировского мира — далеко не народный — вот что принципиально отличает Шекспира от подражавших ему «штюрмеров» и романтиков. Динамическая власть стихийных сил, что мы ощущаем в глубинах творчества Шекспира, никак не связана с глубинами народной души, как думали его позднейшие истолкователи. В этом смысле поучительно сравнить народные сцены шекспировских драм с гётевскими! Первая сцена «Ромео и Джульетты» — ссора между слугами — напоминает начало «Гёца фон Берлихингена» — столкновение крестьянских вожаков и бамбергских ландскнехтов; но насколько же серьезнее, человечнее гётевские персонажи, насколько сознательнее участвуют они в происходящих событиях! Но если в этом случае можно еще возражать — в «Гёце» решаются совсем иные проблемы, проблемы, волнующие народ, — то при сопоставлении народных сцен в римских трагедиях Шекспира, в «Юлии Цезаре» или «Кориолане» с народными сценами «Эгмонта» такое возражение отпадает. Шекспиру не только совершенно чужды попытки углубиться в народную душу, но в нем не чувствуется ни малейших предвестий просвещения, буржуазного морализма; в его творениях, автор которых остается, можно сказать, безличным, веет совсем иной дух, нежели в созданиях эпохи немецкого пробуждения, когда постоянно ощущаешь глубоко чувствующую и мыслящую личность человека, который, сидя в своей комнате с ее старобюргерским убранством, вдохновляется идеалами величия и свободы. Достаточно представить себе всю невозможность для шекспировского мира таких образов, как Клерхен и Гретхен, или трагедии Луизы Миллер; трагический конфликт, суть которого — потеря целомудрия некой девицей меццанского звания, — нонсенс для елизаветинской драматургии.

Стоит вспомнить в этой связи и знаменитое толкование

«Гамлета» в гётевских «Годах учения Вильгельма Мейстера» (кн. IV, гл. 3 и 13). Это прекрасное и глубокое истолкование; по праву не только романтики, но и многие читатели более позднего времени в Германии и Англии восхищались им. Объяснение трагического конфликта в душе Гамлета, которое дает Гёте, весьма убедительно: это жизненная катастрофа, крушение после того, как юность прошла спокойно и безмятежно; потеря веры в нравственный миропорядок, олицетворением которого были узы, соединявшие горячо любимых и глубоко почитаемых родителей, — узы, которые теперь гнусным образом разорваны. Но гётевское истолкование — это картина в стиле гётевского времени. Гамлет у него — нежный, душевный, скромный юноша, стремящийся к самому высокому идеалу, но характер его лишен внутренней крепости; говоря словами Гёте, «великое деяние возложено на душу, которой деяние это не под силу» — ...eine groÙe Tat auf die Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist... , или чуть позже: «Прекрасное, чистое, благородное, высокоморальное существо, лишенное силы чувства, делающей героя, гибнет под бременем, которого он не мог ни снести, ни сбросить со своих плеч...» — Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann... Неужели Гёте не чувствовал энергии гамлетовского существа, энергии, которая присуща Гамлету с самого начала и потом еще возрастает, не заметил его резкого, иронического ума, которого страшатся окружающие, смелости его слов и мыслей, хитрости и дерзновенности его действий, его буйной жестокости в обращении с Офелией, решительности, с которой он выступает против своей матери, хладнокровия, с которым он убирает со своего пути придворных, пытающихся помешать ему? Пусть Гамлет отдалает время решающего действия — он во всей пьесе, безусловно, наиболее энергичный персонаж; он погружен в атмосферу демонического, и эта окружающая его аура демонического заставляет людей робко отступать перед ним, вселяет в них страх; а если из недр его существа наружу вырывается активное действие, то оно порывисто, смело и иной раз предательски хитроумно, с абсолютной уверенностью поражает цель. Конечно, сами события, которые требуют, чтобы Гамлет мстил, парализуют его решимость; но можно ли объяснять это недостатком жизненной энергии, «силы чувства, делающей героя»? Не надо ли представить все, напротив, так, что натурой сильной и наделенной почти демоническим богатством овладевают сомнения и жизненная усталость, возобладав в его душе, во всем его существе? Что именно благодаря той страстности, с которой сильная натура предается своим внутренним влечениям; эти влечения захватывают его всецело, и сама жизнь начинает казаться тяжелой и мучительной обязанностью? Мы отнюдь не собираемся противопоставить гётевской интерпретации другую, мы только хотим по-

казать направление, в котором шел Гёте и шло все его время в своих усилиях отождествить Шекспира со своими собственными взглядами и настроениями. Вообще же новая научная литература очень скептически смотрит на возможность целостно-психологического истолкования шекспировских характеров — на мой взгляд, даже слишком скептически.

Разнообразие стилистических уровней, которое заключено в шекспировском трагизме, выходит за пределы реалистического описания в собственном смысле слова; нужно не упускать из виду и того, что шекспировский стиль свободнее, решительнее, резче, менее зависим от предпосылок и — особый дар неба — более объективен, чем стиль всех, кто около 1800 года так им восхищался. С другой же стороны, стиль этот, как мы пытались показать, обусловлен возможностями смещения разных стилистических уровней, возможностями, которые были созданы христианским средневековьем. Лишь благодаря такому смешению стилей и могло осуществиться то, что отдаленно предчувствовал Платон в «Пире»: в предрассветных сумерках, когда утомленные вином Агатов и Аристофан уже готовы смежить очи, Сократ объясняет им, что один и тот же поэт должен владеть и жанром трагедии, и жанром комедии — подлинный трагик должен быть подлинным комедиографом. Что это платоновское предчувствие или требование должно было сначала выречь в христиански-средневековом взгляде на человека и практически осуществиться только тогда, когда сам христианский подход к человеку стал делом прошлого, — это в общих чертах признавали издавна, признавал и Гёте. Я приведу один отрывок, где он говорит об этом, и вновь это будет картина стили эпохи Гёте; глубокомысленное уразумение проблемы вновь сочетается у Гёте с ограниченностью критического кругозора — все тот же старобюргерский, неприязненно относящийся к Средним векам гуманизм. Это место находится в примечаниях к гётевскому переводу «Племянника Рамо», в конце существенного во всех отношениях раздела о «вкусе», написано оно в 1805 году и звучит так:

Wohl findet sich bei den Griechen so wie bei manchen Römern eine sehr geschmackvolle Sonderung und Läuterung der verschiedenen Dichtarten, aber uns Nordländer kann man auf jene Muster nicht ausschließlich hinweisen. Wir haben uns anderer Voreltern zu rühmen und haben manch anderes Vorbild im Auge. Wäre nicht durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen, woher hätten wir einen Hamlet, einen Lear, eine Anbetung des Kreuzes, einen standhaften Prinzen?

Uns auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen, da wir die antiken Vorteile wohl niemals erreichen werden, mit Mut zu erhalten, ist unsere Pflicht...

«Конечно, и у греков и у многих римлян можно обнаружить отвечающее требованиям вкуса разделение и очищение различ-

ных поэтических жанров, однако нас, жителей Севера, нельзя односторонне отсылать исключительно к этим образцам. Мы славимся иными предками, и перед нашими глазами много других прообразов. Если бы благодаря тому, что темные века обратились к романтике, чудовищно-колоссальное не пришло в соприкосновение с низким и лишенным вкуса, откуда бы у нас появились «Гамлет» и «Лир», «Поклонение кресту» и «Стойкий принц»?

Чтобы мужественно держаться на высоте такого варварского превосходства (коль скоро преимуществ античности мы никогда не достигнем), нам нужно...»

Обе пьесы, которые Гёте с такой похвалой называет после шекспировских,—это пьесы Кальдерона, они ведут нас к литературе испанского «золотого века» (*siglo de oro*), где, при всем различии предпосылок и жизненной атмосферы, мы находим во многом родственную елизаветинской литературе трактовку реальности — причем это относится и к смещению стилистических уровней, и к общей поэтической установке, которая, в частности, включает в себя и изображение обыденной действительности, но только не рассматривает это как свою цель; поэзия стремится гораздо выше, к поэтизации, к трансцендированию всего реального — стремление, которое ощущается здесь гораздо сильнее, чем у Шекспира. Даже если говорить о просто сословном размежевании стилей, можно констатировать много общего, но сходство остается на поверхности явлений: национальная гордость испанцев такова, что любой из них, не только испанец-аристократ, может стать персонажем в высоком стиле; далее, столь значительный и, можно сказать, центральный для испанской литературы мотив женской чести дает повод для трагических конфликтов и в крестьянской среде, а в результате возникают народные драмы трагического содержания, такие, как «Овечий источник» («*Fuente Ovejuna*») Лопе де Вега или «Саламейский алькальд» («*El Alcalde de Zalamea*») Кальдерона. В этом смысле можно сказать, что испанский реализм отличает более ясно выявленный народный дух, он сильнее пропитан народной жизнью, чем английский реализм того же времени, он в целом гораздо полнее передает действительность дня. Если в большинстве европейских стран, особенно во Франции, абсолютизм вынудил народ замолчать, так что голос народа едва ли был слышен на протяжении целых двух столетий, то в Испании абсолютизм настолько сросся со своеобычностью национальной традиции, что жизнь народа в условиях абсолютизма получала самое яркое, самое живое и многогранное выражение в литературе.

И тем не менее для европейской литературы, постепенно овладевавшей живой действительностью своего времени, испанская литература этого великого века лишена была большого значения — влияние ее не сравнить с влиянием Шекспира или даже Данте, Рабле, Монтеня. Правда, испанская литература



оказала значительное воздействие на романтизм, из которого, как мы надеемся показать позже, вышел наш современный реализм,— но испанская литература не столько поддерживала реалистические устремления романтизма, сколько способствовала его интересу ко всему фантастическому, приключенческому, театральному. Средневековая поэзия Испании была своеобразным реализмом, реализмом подлинным и конкретным, однако реализм «золотого века» сам по себе был чем-то вроде «авантюры», он производит весьма экзотическое впечатление, даже и в изображении самых низких областей жизни он необычайно красочен, тяготеет к поэтизации жизни, к созданию иллюзии; самую обыденную действительность, словно лучами, пронизывает он своими церемонными формами этикета, изысканными, драгоценными речениями, великим пафосом рыцарских идеалов, всеми внешними и внутренними красотами барочного благочестия, присущего эпохе контрреформации; из мира он делает театр чудес. А в этом театре чудес — что тоже существенно для отношения его к современному реализму — все равно, несмотря на всю авантюристичность и чудесность, царит твердый порядок; все, что ни есть в мире,— все сон, и, однако, нет тут загадок, которые требовали бы своего разрешения; бушуют страсти и конфликты, но нет проблем. Бог, король, любовь и честь, сословность и соответствующая сословию жизненная позиция — все твердо и нерушимо, не подлежит ни малейшему сомнению, и ни трагические, ни комические герои не задают таких вопросов, ответ на которые давался бы нам с трудом. Среди испанских авторов эпохи расцвета один лишь Сервантес со своими героями ставит перед нами множество проблем, и, однако, достаточно сопоставить Дон Кихота, запутавшегося в жизни, с его безумием, легко поддающимся анализу и в конце концов излечимым, и Гамлета, который неизлечимо, многозначно и принципиально запутался в этом мире, чтобы сразу оценить все различия, существующие между ними. Рамки жизни тверды и прочны — сколько бы несообразностей ни творилось в мире, но в самих глубинах жизни — чувствуем мы в произведениях испанской литературы,— несмотря на всю суесть и живую пестроту жизненной поверхности, не происходит ровно ничего; итак, нет стремления к принципиальному исследованию и практическому освоению жизни. Люди, их конкретные действия и поступки нужны этим произведениям по преимуществу затем, чтобы моральная позиция их, в чем бы она ни заключалась, трагическая, комическая или смешанная, была раскрыта и подтверждена с поразительной ясностью,— но куда менее существенно, достигают ли эти действия и поступки каких-либо реальных результатов, приводят ли они что-то в движение, помогают ли добиться вообще какой-либо цели — в любом случае миропорядок останется неизменным, столь же твердым и нерушимым, как раньше, и только в этом неподвижном мире и можно достичь самоутверждения,— но

можно сбиться с пути и сойти с ума. Моральная позиция, цель важнее, чем успех начинаний,— такую мысль пародирует Сервантес в главе 19 первой книги «Дон Кихота»: когда бакалавр Алонсо Лопес объясняет рыцарю, сколько бед тот натворил своим нападением на похоронную процессию, Дон Кихот ничуть не поражен и не смущен — он-то это шествие принял за сатанинское видение, а потому обязан был сразиться с ним, он доволен тем, что исполнил долг, и этим горд. Вообще говоря, редко существовала тема, которая бы так заставляла исследовать всю проблематику современной действительности, как «Дон Кихот». Конфликт между идеальными представлениями эпохи, ушедшей в прошлое, между идеальными представлениями сословия, утратившего свою социальную функцию, с одной стороны, и современной действительностью — с другой, должен был бы повести к проблемному и критическому изображению всей этой действительности в целом, тем более что безумный Дон Кихот с его твердостью духа, с непоколебимостью этических принципов во многом превосходит своих противников. Но Сервантес разрабатывал тему не в этом направлении. Изображение испанской действительности распадается у него на множество отдельных линий, приключений и картин, но самые основы жизни не затронуты и пребывают в неподвижности.

## XIV

### Зачарованная Дульсинея<sup>1</sup>

Yo no veo, Sancho, dijo D. Quijote, sino a tres labradoras sobre tres borricos.—

— Ahora me libre Dios del diablo, respondió Sancho; ¿ y es posible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? Vive el Señor, que me pele estas barbas si tal fuese verdad.—

— Pues yo te digo, Sancho amigo, dijo D. Quijote, que es tan verdad que son borricos o borricas, como yo soy Don Quijote, y tu Sancho Pansa: a lo menos a mi tales me parecen.— Calle, señor, dijo Sancho, no diga la tal palabra, sino despabile esos ojos, y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca: y diciendo esto se adelantó a recibir a las tres aldeanas, y apeándose del rucio tuvo del cabestro al jumento de una de las tres labradoras, y hincando ambas rodillas en el suelo, dijo:

— Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talante al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra marmol, todo turbado y sin pulsos de verse ante vuesa magnifica presencia. Yo soy Sancho su escudero, y él es el asendereado caballero D. Quijote de la Mancha, llamado per otro nombre el Caballero de la Triste Figura.

A esta sazón ya se habia puesto D. Quijote de hinojos junto a Sancho, y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora; y como no descubria en ella sino una moza aldeana y no de muy buen rostro, porque era cariredonda y chata, estaba suspenso y admirado, sin osar desplegar los labios. Las labradoras estaban asimismo atonitas viendo aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas, que no dejaban pasar adelante a su compañera; pero rompiendo el silencio la detenida, toda desgraciada y mohina, dijo:

---

<sup>1</sup> Эта глава написана в 1949 году, через три года после выхода книги на немецком языке, для ее испанского перевода.

— Apártense nora en tal del camino, y déjenmos pasar, que vamos de priesa. —

A lo que respondió Sancho:

— O princesa y señora universal del Toboso, ¿ como vuestro magnifico corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la coluna y sustento de la andante caballeria? —

Oyendo lo qual otra de las dos dijo:

— Mas jo que te estrego burra de mi suegro: mirad con que se vienen los señoritos ahora a hacer burlas de las aldeanas, como se aqui no supiésemos echar pullos como ellos: vayan su camino y déjenmos hacer el nueso, y serles ha sano.—

— Levántate, Sancho, dijo a este punto Don Quijote, que ya veo que la fortuna, de mi mal no harta, tiené tomados los caminos todos por donde pueda venir algun contento a esta anima mesquina que tengo en las carnes. Y tu, o extremo valor que puede desearse, termino de la humana gentileza, unico remedio de esto afligido corazón que te adora, ya que el maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para solo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre, si ya tambien el mio no le ha cambiado en el de algun vestiglo para hacerle aborrecible a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago, la humildad con que mi alma te adora. —

— Toma qui mi aguelo, respondió la aldeana, amiguita soy yo de oír resquebrajos. Apártense y déjenmos ir, y agradécerselo hemos. —

Apartóse Sancho y dejola ir, contentisimo de haber salido bien de su enredo. Apenas se vió libre la aldeana que habia hecho la figura de Dulcinea cuando picando a su cananea con un aguijón, que en un palo traia, dió a correr por el prado adelante; y como la borrica sentia la punta del aguijón, que le fatigaba mas de lo ordinario, comenzó a dar corcovos, de manera que dió con la señora Dulcinea en tierra: lo cual visto por D. Quijote, acudió a levantarla, y Sancho a componer y cinchar el albarda, que tambien vino a la barriga de la pollina. Acomodada pues el albarda, y queriendo D. Quijote levantar a su encantada señora en los brazos sobre la jumenta, la señora levantándose del suelo le quitó de aquel trabajo, porque haciendose algun tanto atrás tomó una corricida, y puestas ambas manos sobre las ancas de la pollina dió con su cuerpo mas ligero que un halcón sobre la albarda, y quedó a horcajadas como si fuera hombre, y entonces dijo Sancho:

— Vive Roque, que as la señora nuestra ama mas ligera que un alcotán, y que puede enseñar a subir de la gineta al mas diestro Cordobés o Mejicano; el arzón trasero de la silla pasó de un salto, y sin espuelas hace correr la hacanea como una cebrá, y

no le van en zaga sus doncellas, que todas corren como el viento! —

Y así era la verdad, porque en viéndose a caballo Dulcinea todas picaron tras ella y dispararon a correr, sin volver la cabeza atrás por espacio de más de media legua. Siguiólas D. Quijote con la vista, y cuando vió que no parecían, volviéndose a Sancho le dijo:

— Sancho, ¿ qué te parece, cuan mal quisto soy de encantadores?

«— Я никого не вижу, Санчо, кроме трех поселянок на осликах, — молвил Дон Кихот.

— Аминь, рассыпся! — воскликнул Санчо. — Статочное ли это дело, чтобы трех иноходцев. — или как их там, — белых, как снег, ваша милость принимала за ослов? Свят, свят, свят, да я готов бороду себе вырвать, коли это и правда ослы!

— Ну так я должен тебе сказать, друг Санчо, — объявил Дон Кихот, — что это подлинно ослы или ослицы, и что это такая же правда, как то, что я — Дон Кихот, а ты — Санчо Панса, по крайней мере таковыми они мне представляются.

— Помолчите, сеньор, — сказал Санчо, — не говорите таких слов, а лучше протрите глаза и отправляйтесь свидетельствовать почтение владычице ваших помыслов — вон она уж как близко.

И, сказавши это, Санчо выехал навстречу крестьянкам, затем спешился, взял осла одной за недоуздок, пал на оба колена и молвил:

— Королева, и принцесса, и герцогиня красоты! Да соблаговолят ваше высокомерие и величие милостиво и благодушно встретить преданного вам рыцаря. — вон он стоит, как столб, сам не свой; это он замер пред лицом великолепия вашего. Я — его оруженосец Санчо Панса, а он сам — блуждающий рыцарь Дон Кихот Ламанчский, иначе — Рыцарь Печального Образа.

Тут и Дон Кихот опустился на колени рядом с Санчо и, широко раскрыв глаза, устремил смиренный взор на ту, которую Санчо величал королевою и герцогинею; и так как Дон Кихот видел в ней всего-навсего деревенскую девку, к тому же не слишком приятной наружности, круглолицую и курносую, то был он изумлен и озадачен и не смел выговорить ни слова.

Крестьянки также диву дались, видя, что два человека, нисколько не похожие друг на друга, стоят на коленях перед одной из них и загораживают ей дорогу; однако попавшая в засаду в конце концов не выдержала и грубым и сердитым голосом крикнула:

— Прочь с дороги, такие-сякие, дайте-ка проехать, нам недосуг!

На это Санчо ответил так:

— О принцесса и всеобщая тобосская владычица! Ужели благородное сердце ваше не смягчится при виде сего столпа и

утверждения странствующего рыцарства, преклонившего колена перед высокопоставленным вашим образом?

Послушав такие речи, другая сельчанка сказала:

— А да ну вас, чихать мы на вас хотели! Поглядите на этих господчиков: вздумали над крестьянками насмеяться, — шалишь, мы тоже за словом в карман не полезем. Поезжайте своей дорогой, а к нам не приставайте, и будьте здоровы.

— Встань, Санчо, — сказал тут Дон Кихот, — я вижу, что *вновь жаждет горестей моих судьбина* и что она отрезала все пути, по которым какая-либо отрада могла бы проникнуть в наболевшую эту душу, в моем теле заключенную. А ты, высочайшая доблесть, о какой только можно мечтать, предел благородства человеческого, единственное утешение истерзанного моего сердца, тебя обожающего, внемли моему гласу: коварный волшебник, преследующий меня, затуманил и застлал мне очи, и лишь для меня одного померкнул твой несравненной красоты облик и превратился в облик бедной поселянки, но если только меня не преобразили в какое-нибудь чудище, дабы я стал несносен для очей твоих, то взгляни на меня нежно и ласково, и по этому моему смиренному коленопреклонению пред искаженною твоею красотой ты поймешь, сколь покорно душа моя тебя обожает.

— Вот еще наказанье! — отрезала крестьянка. — Нашли такую охотницу шуры-муры тут с вами заводить! Говорят вам по-хорошему: дайте дорогу, пропустите нас!

Санчо дал дорогу и пропустил ее, весьма довольный, что не ему пришлось расхлебывать кашу, которую он заварил. Сельчанка, принимаемая за Дульсинею, видя, что путь свободен, в ту же минуту кольнула своего *свиноходца* острым концом палки, которая была у нее в руках, и погнала его вперед. Однако ж укол этот был, должно полагать, чувствительнее обыкновенного, оттого что ослица стала вскидывать задние ноги и наконец сбросила сеньору Дульсинею наземь; увидевши это, Дон Кихот кинулся ее поднять, а Санчо — поправить и подтянуть седло, съехавшее ослице на брюхо. Когда же седло было приведено в надлежащий порядок, Дон Кихот вознамерился поднять очарованную свою сеньору на руки и посадить на ослицу, однако сеньора избавила его от этого труда: она поднялась самостоятельно, отошла немного назад и, взявши недурной разбег, обеими руками уперлась в круп ослицы, а затем легче сокола вскочила в седло и села верхом по-мужски; и тут Санчо сказал:

— Клянусь святым Роке, наша госпожа легче ястреба, она еще самого ловкого кордованца или же мексиканца может поучить верховой езде! Одним махом перелетела через заднюю луку седла, а теперь без шпор гонит своего иноходца, как все равно зебру. И придворные дамы от нее не отстают: мчатся вихрем.

И точно: увидев, что Дульсинея уже в седле, подруги ее

погнали своих ослиц следом за ней, и они скакали с полмили, ни разу не оглянувшись. Дон Кихот проводил их глазами, а когда они скрылись из виду, то обратился к Санчо и сказал:

— Санчо! Что ты скажешь насчет этих волшебников, которые так мне досаждают?..»

Отрывок взят из 10 главы второй части «Дон Кихота» Сервантеса. Рыцарь послал Санчо Пансу в местечко Тобосо — навестить Дульсинею и сообщить ей о скором приезде рыцаря. Санчо, запутавшийся во лжи, в великом затруднении, не зная как ему отыскать эту воображаемую особу, решает обмануть своего господина. Он останавливается, не доехав до деревни, и проводит здесь столько времени, сколько нужно, чтобы Дон Кихот поверил, что он выполнил поручение; увидев трех крестьянок на ослах, он поспешно возвращается к своему господину и возвещает ему, что Дульсинея с двумя дамами едут приветствовать его. Он тащит за собой, навстречу поселянкам, бедного рыцаря, потрясенного неожиданной радостью, и в самых жарких красках расписывает красоту и великолепие их нарядов; однако Дон Кихот не видит на сей раз ничего, кроме действительности — трех крестьянок на ослах, — и после этого происходит сцена, которую мы привели выше.

Среди всех эпизодов, в которых показано столкновение иллюзий с обыденной реальностью, противостоящей иллюзиям, этот занимает особое место. Во-первых, речь идет о самой Дульсинее, идеальной и несравненной госпоже сердца Дон Кихота; тут кульминация его иллюзий и его разочарований, и, хотя ему и на этот раз удается найти выход и спасти иллюзию, выход этот — Дульсинея зачарована — все же столь непонятен для него, что отныне все его мысли направлены на спасение, на освобождение ее от чар волшебства; когда, в последних главах романа, Дон Кихот начинает понимать, что ему никогда не удастся расколдовать Дульсинею, — это предвещает его болезнь, освобождение от иллюзий и смерть. Во-вторых, сцена эта характерна еще и тем, что впервые роли здесь переменялись: до сих пор Дон Кихот автоматически воспринимал и переосмыслял в духе рыцарских романов все явления обыденной жизни, с которыми он встречался в своем путешествии, теперь наоборот — Санчо импровизирует сцену из романа, а Дон Кихот со своей способностью превращать события в порождения своей фантазии на сей раз не справляется с грубо-обыденной картиной. Все это очень значительно и, как мы намеренно представили дело здесь, звучит печально, горько, можно сказать, трагически.

Но если мы просто читаем Сервантеса, этот текст оказывается фарсом, притом фарсом чрезвычайно комическим. Многие художники иллюстрировали эту сцену: Дон Кихот на коленях рядом с Санчо, с широко раскрытыми глазами, с видом замешательства, взгляд его устремлен на безобразную сцену.

которая открывается перед ним. И, однако, лишь стилистический контраст речей и гротескный поворот в конце (Дульсинея падает на землю и тут же вскакивает на ноги) доставляет полное удовлетворение сценой. Этот стилистический контраст намечается постепенно — поначалу крестьянки слишком поражены увиденным зрелищем. Первые слова Дульсинеи — она требует, чтобы ей дали проехать, — звучат сдержанно. Только потом в речах крестьянок начинают блистать перлы «красноречия». Как представитель рыцарского стиля первым выступает Санчо — в высшей степени забавно, как замечательно он играет свою роль. Он спрыгивает с осла, бросается к ногам женщин и, словно всю свою жизнь не читал ничего, кроме рыцарских романов, начинает говорить на языке этих романов. Обращение его к крестьянкам, синтаксис, метафоры, эпитеты, портрет своего господина, мольба о снисхождении — все одинаково удается ему, хотя он даже не умеет читать, а знаниями своими всецело обязан Дон Кихоту, который для него — образец. Итак, речи Санчо возымели успех — по крайней мере господин следует примеру слуги и опускается на колени рядом с Санчо.

Можно представить себе, до какого ужасного конфликта могло дойти дело. Ведь Дульсинея — властительница мыслей Дон Кихота (*la señora de sus pensamientos*), прообраз красоты, смысл жизни. Так заставлять ждать, а потом так разочаровать — эксперимент опасный, следствием его мог быть шок и еще более тяжелое помешательство; но шок мог привести и к мгновенному излечению рыцаря от его навязчивой идеи. Не происходит ни того ни другого. Дон Кихот преодолевает свое потрясение. Он в самой своей навязчивой идее находит выход из положения, и этот выход спасает его от отчаяния и препятствует исцелению: Дульсинея — зачарована. Всякий раз, когда внешняя ситуация вступает в непреодолимое противоречие с иллюзией, Дон Кихот находит выход из положения и может по-прежнему оставаться в своих глазах героем, благородным и непобедимым, которого преследует могущественный чародей, завидующий его славе. В нашем столь великолепном эпизоде Дон Кихоту, конечно, очень тяжело думать о том, что злой волшебник придал Дульсинею безобразный и подлый облик, но и с этой ситуацией еще можно бороться теми средствами, которыми располагает рыцарь, верующий в иллюзию; его средства — рыцарские доблести: неизменная верность, самоотверженность, безрассудная храбрость. К тому же одно известно твердо — добродетель восторжествует, счастливый конец обеспечен. Итак, нет ни трагедии, ни исцеления. И вот после некоторого замешательства Дон Кихот вновь обретает дар речи. Он обращается сначала к Санчо, и речь его показывает, что он нашелся, истолковал ситуацию в соответствии со своими фантазиями, и понимание это уже окрепло в нем — по крайней мере ядреная речь одной из крестьянок, как бы резко



ни контрастировали ее поговорки с высоким стилем рыцарских нравов, уже не способна смутить его, выбить с занятых им позиций. Хитрость Санчо удалась на славу. Затем Дон Кихот обращается со своими словами к Дульсине.

Это чудная фраза. Мы только что говорили о том, как ловко и весело пользуется стилем рыцарских романов Санчо, научившийся этому у своего господина, а теперь мы видим, каков учитель. Словно молитва, фраза начинается с торжественного обращения-призывания (*invocatio*); обращение — трехчленно (*extremo del valor... termino... único remedio...*) и оно очень продумано: сначала подчеркивается абсолютное совершенство идеала, затем совершенство его в глазах людей и, наконец, личная преданность говорящего идее; эта трехчленная конструкция объединяется в единое целое начальными словами периода «*у tu*» и кончается в своем третьем члене, наиболее развернутом, ритмически весьма обычным, но великолепно поставленным оборотом *sozazón que te adoga*; здесь уже содержится намек на главную тему, которая появится в конце, — она намечена и в содержании, и в словах, и в ритмическом рисунке, так что уже созданы условия для перехода к *supplicatio*, которую надлежит ожидать вслед за *invocatio*; для этого раздела тут заготовлено главное предложение, выражающее пожелание (*po dejes de mirarme...*), но до него еще далеко. Сначала очередь за многогранной, ступенчатой, драматически контрастирующей и с *invocatio* и с *supplicatio* уступительной конструкцией *ya que... у... у... si ya tambien..*; смысл ее — «и если даже», а ритмическая вершина приходится на середину первой части (*ya que*), на сильно выделенные слова *у para solo ellos*. И только теперь, когда все великолепие драматической мелодии уступительного предложения отзвучало, наступает черед главного предложения, *supplicatio*, которое так долго отставляли назад, да оно и само не торопится, громоздит свои парафразы и плеоназмы, пока наконец не выходит на свет основной мотив, к которому устремлен был весь длинный период, — это слова, которые должны символизировать жизненную установку Дон Кихота, — сейчас и всегда: «сколько покорно душа моя тебя обожает» — *la humildad con que mi alma te adoga*. Это стиль, которым еще в первой части, в главе 25, так восхищался Санчо Панса, когда Дон Кихот читал ему свое письмо, адресованное Дульсине: *...у como que le dice vuestra merced ahí todo cuanto quiere, у qué bien que encaja en la firma El Caballero de la Triste Figura* — «...и как это, вы, ваша милость, сумели сказать в этом письме все, что вам надобно, и как это все ловко подогнано к подписи *Рыцарь Печального Образа!*» Но теперь слог несравненно прекраснее, при всей искусности он лишен пустячной прециозности того письма. Сервантес очень любит такие бравурные фразы, музыку куртуазной риторики с ее прекрасной композицией, с богатством ритмов и образов — все это укоренено еще в античном предании, — и Сервантес

здесь мастер, он и здесь не просто критик и разрушитель, но и продолжатель великой традиции, традиции эпически-риторической, он доводит ее до совершенства, и для него проза — это упорядоченное, правильное искусство. Как только речь заходит о больших чувствах, о страстях, как только заводится рассказ о возвышенных событиях, на сцену выступает этот высокий стиль, все его искусные приемы; правда, стиль этот. от долгого употребления отчасти перестал быть высоким и трагическим и приобрел приятность, ласковость, гибкость — он уже немножко иронизирует над самим собою, и, однако, он еще царит в сфере серьезного; стоит прочитать хотя бы обращение Доротеи к своему неверному возлюбленному в 36 главе первой части, со всеми многочисленными фигурами, образами и ритмическими клаузулами речи, и сразу можно почувствовать, что этот стиль живет и в царстве серьезного, трагического.

А здесь, перед лицом Дульсинеи, он служит целям контраста; неприязненный и грубый ответ крестьянки только и придает ему смысл: мы находимся в сфере низкого стиля, и высокая риторика Дон Кихота нужна здесь только для того, чтобы комическая ломка стиля выступила перед нами со всей силой. Но Сервантесу мало этого, сломан стиль речей, но резко ломается и стиль самого действия, — Дульсинея свалится с осла и с гротескной ловкостью тут же вспрыгнет на него, в то время как Дон Кихот все еще старается поддержать рыцарский тон. Вот кульминация фарса — Дон Кихот настолько ушел в свои иллюзии, что ни слова Дульсинеи, ни сцена с ослом не могут сбить его с толку. И даже переливающаяся через край веселость Санчо («Клянусь святым Роке...»), этакая наглость с его стороны, не производит на него ни малейшего впечатления. Дон Кихот смотрит, как поселянки уезжают на своих ослах, а когда они скрываются из виду, обращается к Санчо со словами, в которых звучит не столько печаль или отчаяние, сколько удовлетворение и торжество по поводу того, что он сделался мишенью для самых зловредных выходок злых волшебников; это позволяет ему чувствовать себя единственным в своем роде, человеком исключительным: «Видно, и впрямь я появился на свет как пример несчастливца, дабы служить целью и мишенью, в которую летят и попадают все стрелы злой судьбы» (“yo nací para ejemplo de desdichados, y para ser blanco y terrotero donde tomen la mira y asesten las flechas de la mala fortuna”).

А наблюдение его, о котором он теперь рассказывает, — волшебство распространилось и на дыхание Дульсинеи, уж очень неприятный был запах, когда онадохнула на него, — тоже не может разрушить его иллюзии, как и детально-гротескное описание ее совершенств в словах Санчо. Вдохновенный полнейшим успехом своей затеи, Санчо уже не может остановиться — он забавляется глупостью своего господина.

Мы в нашей книге ищем такие картины обыденной жизни, где эта жизнь представлена серьезно, со всеми трагическими коллизиями, со всеми человеческими и социальными проблемами. Несомненно, выбранная нами сцена — реалистична; все действующие лица представлены в реальной действительности, в своем жизненно-повседневном существовании; не только крестьянки, но и Санчо, и не только Санчо, но и сам Дон Кихот, — это фигуры современной испанской жизни. И если Санчо играет в дерзкую игру, а Дон Кихот погружен в свои фантазии, это отнюдь не отнимает у них обыденности существования. Санчо — это ламанчский крестьянин, а Дон Кихот — не Амадис и не Роланд, а просто мелкопоместный дворянин, потерявший рассудок. Можно, конечно, сказать, что безумие идалго переносит его в иную, воображаемую жизненную сферу, но и в таком случае обыденный характер изображенной сцены все равно сохраняется, тем более что лица и события обыденной жизни постоянно вступают в противоречие с этим безумием, и оно по контрасту выступает тем более ярко.

Гораздо труднее определить уровень стиля этой сцены и романа — его место между трагическим и комическим. Сама по себе сцена с тремя крестьянками просто комична. Мысль столкнуть Дон Кихота с конкретной Дульсинеей, несомненно, пришла в голову Сервантесу еще в первой части романа, а построить эту встречу на обманном маневре, задуманном Санчо, так чтобы персонажи менялись ролями, — это гениальная находка, и она столь последовательно и превосходно разработана, что, несмотря на всю запутанность и абсурдность предположек и условий сцены, кажется нам вполне естественной — для читателя сцена логически вытекает из всего действия романа. И тем не менее это безусловно фарс. Мы выше уже пытались показать, что если даже какой-либо герой романа, например Дон Кихот, дает основания для поворота в сторону проблемной и трагической характеристики, то Сервантес всякий раз избегает такого поворота. Если Дон Кихот почти мгновенно и как бы автоматически прибегает к своему истолкованию — Дульсинья зачарована, — то всякий трагизм тем самым снимается. Дон Кихота разыгрывают — даже Санчо сумел его обдурить: Дон Кихот преклоняет колена и ораторствует в высоком прочувствованном стиле перед тремя безобразными бабами-крестьянками, а потом еще хвалится своим возвышенным несчастьем.

Но чувство Дон Кихота правдиво и глубоко. Дульсинья на самом деле — царица его мыслей, и Дон Кихот самым подлинным образом захвачен своим призванием, в котором видит высший долг человека, — Дон Кихот на деле рыцарски верен, доблестен, готов идти на жертвы. Его безусловное чувство, безусловная решимость — эти черты заставляют восхищаться им даже тогда, когда основываются на заблуждениях, на иллюзиях безумца; так Дон Кихот снискал восхищение подав-

ляющего большинства читателей. Мало найдется любителей литературы, которые не связывали бы с именем Дон Кихота представления об идеальном величии: пусть абсурдность, авантюра, гротеск, но при всем том высокие идеалы, принципиальность, героизм. Начиная с эпохи романтизма такое представление о Дон Кихоте стало почти всеобщим, и перед ним бессильна филологическая критика, пытающаяся доказать, что Сервантес вовсе не собирался создавать подобный образ.

Вся трудность заключается в том, что Дон Кихот с его навязчивой идеей сочетает благородный и чистый замысел испугления с абсолютной бессмысленностью и нелепостью. Трагическая борьба за идеалы, за исполнение чаяний может быть в первую очередь представлена только как осмысленное вмешательство человека в реальную жизнь — нужно потрясти, потеснить существующие условия жизни; против такого вполне осмысленного идеализма восстают противоположные силы — лень, мелкая злоба, зависть или даже консервативные убеждения. Идеальные стремления должны гармонизировать с существующей действительностью по крайней мере в одном — они не могут пройти мимо самого мира, должны соприкоснуться с ним, завязать с ним отношения так, чтобы сложился подлинный конфликт. Но идеализм Дон Кихота совсем иного рода. Он основан не на понимании реальных жизненных отношений; хотя Дон Кихот и не чужд такого понимания, но он забывает о реальности всякий раз, как воображаемая идея захватывает его душу. И тогда, что бы он ни предпринимал, все абсолютно бессмысленно, все настолько несовместимо с существующим миром, что эффект всегда один — комическая путаница. Не только нет надежды на успех, но нет даже и исходной точки, которая коренилась бы в реальности, — выстрелы в пустоту.

Однако эта же самая мысль допускает иное развитие и ведет к иным следствиям. Сюжет о глупце, который пускается в путь, чтобы осуществить свой идеал и улучшить мир, можно осмыслить так, что на поверхность выйдут реальные проблемы действительного мира и будут показаны действительные жизненные конфликты. Чистота и непосредственность глупца, пусть даже у него и не будет намерения достичь каких-то конкретных целей, бывает такой, что, куда ни ступит его нога, он сразу же и без всякого намерения со своей стороны оказывается в центре событий, проникает в самое их существо, так что проявляются все конфликты, скрытые или явные, — вспомним «Идиота» Достоевского. При этом может получаться так, что и сам глупец запутывается во всеобщем контексте вины, берет на себя ответственность за происходящее и тогда становится трагическим героем. Ничего подобного нет в романе Сервантеса.

Поэтому встреча с «Дульсиной» — это пример, который не может характеризовать отношение Дон Кихота к конкретной

действительности, поскольку речь тут, в отличие от обычной ситуации, идет не о борьбе идеальной воли с действительностью, а о молитвенном созерцании воплощенного идеала. Тем не менее и эта встреча символизирует отношение безумного рыцаря к явлениям действительности. Вспомним, какие традиционные представления содержит мотив Дульсины, — представления, которые можно почувствовать в гротескно-возвышенных речах Санчо и Дон Кихота. «Владычице ваших помыслов... высочайшая доблесть, о какой только можно мечтать, предел благородства человеческого...» — *La señora de sus pensamientos... extremo del valor que puede desearse, termino de la humana gentileza...* и так далее — тут и платоновский прообраз красоты, и высокая любовь (*Minne*), и «благородная госпожа» — *donna gentile* «сладостного нового стиля», и Беатриче, *la gloriosa donna della mia mente* — «достолавная госпожа моих мыслей». И весь этот заряд идет на нескольких безобразных баб. Это выстрел в пустоту. Невозможно милостиво принять Дон Кихота, невозможно отринуть его — остается одна веселая, бестолковая путаница. Искать в этой сцене серьезность, искать в ней скрытый глубокий смысл — значит искажать ее.

Три женщины — в полной растерянности, они исчезают со всей возможной поспешностью — эффект, который нередко вызывает появление Дон Кихота. Часто дело доходит до ссор и драк; многие приходят в ярость, когда он суется к ним со своим вздором. Нередко ради забавы с ним соглашаются. Так поступают хозяин постоялого двора и девки при первом выезде Дон Кихота; то же делает компания, собравшаяся на втором постоялом дворе, — священник, цирюльник, Доротея и Дон-Фернандо и даже Мариторнес; некоторые из них хотят воспользоваться шуткой, чтобы вернуть рыцаря домой, но заходят они гораздо дальше, чем требуется таким замыслом. Во второй части романа лицензиат Самсон Карраско свой план исцеления рыцаря тоже основывает на игре с его навязчивой идеей; позже, при дворе герцога и в Барселоне, безумие Дон Кихота методически эксплуатируют ради развлечения и времяпрепровождения — тут уже совсем нет настоящих «авантю», а есть только подстроенные, которые служат увеселению и специально сочиняются для безумного рыцаря. И при всей остроте реакций в первой и во второй части нет только одного — трагических конфликтов и серьезных последствий. Даже сатирический и социально-критический элемент выявлен совсем слабо — если отвлечься от чистой сатиры на литературу, то он вообще отсутствует, если не считать беглых замечаний или отдельных карикатурных типов (духовник при дворе герцога); притом критика никогда не бывает принципиальной, а тон ее всегда умеренный. Но прежде всего нужно сказать, что любые принципиальные проблемы современного общества вскрываются в романе отнюдь не в связи с приключениями Дон Кихота. Его поступки вообще ничего не вскрывают. Они служат только

поводом для того, чтобы показать испанскую жизнь во всей ее пестроте; но при всем многообразии столкновений Дон Кихота с действительностью нигде и никогда не ставится под вопрос правомерность реальности; право всегда на стороне действительности, Дон Кихот всегда не прав — момент забавной путаницы, и жизнь опять течет ровно, как если бы ничего не случилось. Есть одна-единственная сцена, относительно которой могут быть сомнения, — это освобождение Дон Кихотом каторжников, глава 22 первой части. Тут Дон Кихот вмешивается в дела правосудия, и некоторые критики высказывают мнение, что он поступает так во имя высшей морали. Такое истолкование вполне можно понять, ведь говорит же Дон Кихот: «Пусть каждый сам даст ответ за свои грехи. На небе есть бог, и он неустанно карает зло и награждает добро, а людям порядочным не пристало быть палачами своих ближних, до которых, кстати, им и нужды нет» (“Allá se lo haya cada uno con su pecado, Dios hay en el cielo que no se descuida de castigar al malo, ni de premiar al bueno, y no es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello”). Конечно, такие слова возвышеннее любого реального правопорядка. Но у «высшей морали», чтобы к ней относились серьезно, должны быть последовательность и метод. А мы знаем, что у Дон Кихота и в мыслях нет намерения нападать на существующий правопорядок, он не анархист и не пророк царства божия, и, напротив, видно, что всякий раз, когда его навязчивая идея не замешана в дело, он с готовностью подчиняется существующему порядку, так что и на особое положение странствующего рыцаря он претендует только тогда, когда предается своей иллюзии. И эти прекрасные слова, которые мы привели, конечно, коренятся в доброте и мудрости его, потому что по природе он добр и мудр (к этому мы еще вернемся), но в этом месте книги он просто импровизирует их по ходу действия; воображаемая идея заставляет его освободить узников, она вынуждает его все, что попадается на пути, воспринимать как предмет для «приключения», эта же идея подсказывает ему мотивы — «помощь утесняемым» и «освобождение насильственно увозимых»; он и действует в соответствии с этими мотивами. Мне кажется совершенно неуместным видеть тут что-то принципиальное, нечто вроде конфликта между естественным христианским и позитивным правом. Ведь чтобы возник подобный конфликт, в конце концов нужно, чтобы выступил противник, который, подобно Великому инквизитору у Достоевского, был бы правомочен защищать принципы позитивного права. Комиссар, который ведет невольников, — лицо для этого не подходящее, да и не готовое к этому; быть может, как лицо частное, он вполне восприимчив к мыслям типа: «Не судите, да не судимы будете». Да ведь он и не судил, он вовсе и не олицетворяет собой правосудие. Ему даны инструкции, и он по праву ссылается на них.

Все кончается весело, и весь тот вред, который причиняет Дон Кихот, и все те беды, которые он терпит, — все это сопровождается стоическим юмором, обращается в комическое недоразумение. Даже несчастный бакалавр Алонсо Лопес, подмятый мулом, избитый, вывихнувший ногу, утешается насмешливой игрой слов. Это сцена из главы 19 первой части, она показывает, что навязчивая идея освобождает Дон Кихота от всякой ответственности за все, что бы он ни наделал, так что для его совести не существует ни трагических конфликтов, ни серьезной душевной озабоченности. Он поступал, как велит правила странствующих рыцарей, и тем самым он оправдан; он, правда, спешит на помощь бакалавру, потому что сам по себе он добрый человек, всегда готовый прийти на помощь, но ему и в голову не приходит чувствовать себя виноватым. Точно так же не чувствует он своей вины и тогда, когда священник (начало 30 главы) рассказывает ему о дурных последствиях освобождения узников; Дон Кихот разгневанно отвечает: долг странствующих рыцарей помогать утесняемым, а не проверять, терпят ли они по справедливости или несправедливо; тем самым вопрос для него решен. А во второй части романа, где юмор еще более изящен и свободен, и вообще нет подобных коллизий.

Итак, очень мало проблематики и трагизма в книге Сервантеса, хотя это и шедевр той эпохи, когда складывались трагические проблемы европейской литературы. Безумие Дон Кихота не дает обнаружиться трагическим проблемам эпохи, — вся книга — игра, и глупость в ней смешна на фоне прочно утвердившейся реальности.

И однако, Дон Кихот не просто смешон; он не комический старик, и не хвастливый воин, и не невежественный доктор-педант. В нашей сцене Санчо дурачится над Дон Кихотом, — но разве всегда надувает он его, разве он его не уважает? Он любит его и чтит, хотя наполовину сознает все его сумасбродство; он учится у него, привязан к нему; в обществе Дон Кихота он делается умнее и лучше. При всем своем безумии Дон Кихот сохраняет естественное достоинство человека, он превосходит других людей, и все жалкие его неудачи не могут умалить его достоинства. Все упомянутые выше комические типы — низменны, а Дон Кихот вообще не принадлежит к их числу, ибо, в целом он отнюдь не автомат, производящий комические эффекты; и сам он развивается и становится добрее и мудрее, тогда как безумие его не отпускает. Так говорится ли здесь о некоей мудрости глупца в духе романтической иронии? Идет ли эта мудрость из самих недр глупости? Глупость ли дарует Дон Кихоту ту глубину понимания, которой ему никогда бы не удостоиться, останься он при своем здоровом рассудке, мудрость ли глаголет из его глупости, как у шекспировских шутов или у героев Чарли Чаплина? Нет, и это не так. Как только безумие — воображаемая идея странствующего ры-

царства — овладевает им, он поступает нелепо, действует как автомат, подобно названным комическим персонажам. А мудрость и доброта у него — независимо от безумия. Правда, безумие, подобное тому, что у него, может возникнуть только у человека чистого и благородного, и верно будет сказать, что мудрость, доброта, достоинство проглядывают во всем его сумасбродстве и являют нам Дон Кихота в самом приятном свете. И однако, мудрость и глупость у него резко разделены — в отличие от Шекспира, романтических шутов и Чаплина. Священник говорит об этом уже в первой части (гл. 30), и потом это выясняется снова и снова — Дон Кихот говорит глупости, только если речь заходит о пункте его помешательства, вообще же он нормальный и здравомыслящий человек. Сущность Дон Кихота — не в его безумии, и безумие не слито с его существом: помешательство овладело им в определенный период жизни, а другие стороны личности безумием не затронуты, так что во многих случаях Дон Кихот говорит и поступает, как человек в своем уме, а в один прекрасный день, незадолго до смерти, безумие совершенно оставляет его. Ему было примерно пятьдесят лет, когда под влиянием неумеренного чтения рыцарских романов он сочинил свой нелепый план. Это странно. Если чтение в полнейшем одиночестве и может повести к известной экстравагантности, то скорее ждать этого от молодого человека (Жюльен Сорель, мадам Бовари); хочется даже найти определенное психологическое объяснение — как может быть так, чтобы человек на шестом десятке лет, человек, который до тех пор вел очень размеренную жизнь и от природы наделен хорошим, во многих отношениях развитым и уравновешенным умом, выдумал такую бессмысленную затею? Сервантес сообщает нам в начале романа некоторые сведения о социальном положении своего героя; здесь можно вычитать по крайней мере то, что это положение угнетало героя, не давало ему возможностей для деятельности, которая отвечала бы его способностям; ограничения, которые налагали на него, с одной стороны, его сословное положение, а, с другой стороны, его бедность, как бы парализовали его. Можно было бы, следовательно, предположить, что безумный замысел Дон Кихота — это бегство от жизненной ситуации, ставшей совершенно невыносимой: Дон Кихот силой освободил сам себя. Такое социологическое и психологическое объяснение можно найти в научной литературе; сам я изложил этот взгляд в одной из глав этой книги — и там он вполне на месте. Однако как интерпретация художественных намерений Сервантеса он не удовлетворит нас, поскольку маловероятно, чтобы немногими словами о социальном положении и жизненных привычках своего героя Сервантес хотел психологически мотивировать его навязчивую идею в целом; он мог бы яснее выразить свою мысль и более конкретно провести ее. Современный психолог сумел бы найти и другие объяснения странному безумию Дон Кихота. Но Сервантесу эти проблемы чуж-



ды. Он знает только один ответ на вопрос о причинах помешательства Дон Кихота — он читал слишком много рыцарских романов, и разум его помутился. Что случилось это с человеком, перешагнувшим за пятый десяток, — это у Сервантеса можно объяснить только эстетически, когда Сервантес задумал свой роман, сущность комического представилась ему в образе длинного, сухопарого, уже пожилого человека в старинных ржавых доспехах; фигура эта — выражение не только безумия, но и выражение аскетического и идеального. Придется примириться с тем, что умный и образованный идалго внезапно сошел с ума — и не в результате ужасного душевного потрясения, как Аякс или Гамлет, а просто потому, что прочитал слишком много рыцарских романов. Это, как пишет мне Лео Шпитцер, вполне отвечало бы «гуморальной медицине», которая выдвигала причиной болезней чрезмерное: «от излишнего чтения мозг сохнет точно так же, как от вина теряется рассудок» (...del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio). Во всяком случае, здесь нет ничего трагического. Трагическое при анализе помешательства Дон Кихота мы должны исключить, как исключили мы специфически-шекспировское и романтическое сочетание мудрости и глупости, когда одно не мыслится без другого.

Мудрость Дон Кихота — не мудрость шута или глупца; в ней — разумность, благородство, достоинство рассудительного и уравновешенного человека; нет в нем ничего ни демонического, ни парадоксального, и он не исполнен сомнений, и не подвержен внутреннему расколу, и не бездомен в этом мире, но он ровен, он нетороплив, он восприимчив, он приятен и скромнен даже в своей иронии; и он скорее даже консервативен в своих убеждениях, и, во всяком случае, он живет в гармонии с существующими условиями. И это всегда видно в его общении с другими людьми, особенно в разговорах его с Санчо Пансой, стоит только ему на время позабыть о своем больном пункте. С самого начала, но только, конечно, во второй части явственнее, чем в первой, в романе присутствует образ доброго и умного, дружелюбного, отмеченного достоинством человека — это Алонсо Кихано Добрый, — а рядом с ним образ безумного рыцаря, искателя приключений; прочитайте, с какой доброй и веселой иронией отвечает он Санчо, когда тот, в седьмой главе второй части романа, начинает, по совету своей жены Тересы, излагать ему свою просьбу о твердом жалованье, — помешательство заявляет о себе только в тот момент, когда Дон Кихот обосновывает свой отказ обычаями странствующих рыцарей. Таких мест можно найти множество; везде, видно, есть умный Дон Кихот и есть безумный Дон Кихот, они стоят рядом, и ум отнюдь не вдохновлен, диалектически, безумием, это нормальный и как бы обычный, средний ум.

Уже это создает необычность комбинации; есть такие интонационные слои, которых трудно ожидать в сфере чисто комической. Дурак — это дурак; его привыкли видеть на одном уров-

не, на уровне комическом, шутовском, если даже с ним, особенно в более старой литературе, и связывают низость, тупость, а иногда и коварную злобу. Но что сказать о безумце, который одновременно еще и мудр той мудростью, которую, казалось бы, труднее всего соединить с безумием,—знанием меры? Уже это одно — умная мера в соединении с нелепой безмерностью больного пункта, навязчивой идеи — дает такую многогранность, которую невозможно гармонически слить с простым комизмом. Но и это далеко еще не все. Есть у безумия такие крылья, на которых мудрость возносится к небу, пролетает через мир и обогашается миром,— не сойди Дон Кихот с ума, и он веки не бросил бы своего дома. И тогда остался бы сидеть дома Санчо, и он не смог бы извлечь из своего природного существа все, что — замечаем мы с радостным удивлением — было от природы заложено в нем, и тогда не состоялась бы блещущая многими гранями игра этих двух людей, их игра на просторах мира.

Игра никогда не бывает трагической — это, вероятно, удалось нам показать,— и человеческие проблемы, проблемы индивида, и проблемы общества не вызывают у нас страха и сострадания: светлая радость всегда окружает нас в романе. Но светлый тон в романе не прост, а многослоен — как никогда ранее. Вернемся к тому тексту, с которого мы начали. Дон Кихот обращается с речью к крестьянкам, и речь его выдержана в самом настоящем высоком стиле куртуазной любви, и в ней как таковой решительно нет никакого гротеска; фразы отнюдь не столь смешны, как представляют себе многие современные читатели, они написаны в традиции тогдашней эпохи; эта речь — шедевр высокого слога, какой был принят тогда. Если Сервантес и полемизировал с рыцарскими книгами (а в этом нет сомнения), то он не полемизировал, однако, с высоким куртуазным стилем; напротив, он бросает сочинителям рыцарских книг упрек: они не владеют таким стилем, а пишут жестко и сухо. И так получается — в книге, пародирующей рыцарскую идеологию любви, заключен один из самых прекрасных прозаических текстов, которые породила эта поздняя эпоха высокой любви. Крестьянки отвечают Дон Кихоту по-деревенски грубо, и таким деревенским слогом нередко пользовалась и раньше комическая литература — только без того чувства меры и без той зажигаемости; но вот чего никогда не было — чтобы стиль этот непосредственно следовал за такой речью, как речь Дон Кихота, ведь если рассматривать ее как таковую, невозможно не заметить, что контекст гротескный. Мотив рыцаря, который просит крестьянку ответить взаимностью на его любовь,— это древнейший мотив, мотив пастореллы; он активно разрабатывался уже старопровансальской поэзией и жил долго, как мы увидим у Вольтера. Но в пасторелле рыцарь и крестьянка понимают друг друга, они подходят один другому — возникает единый уровень стиля на границе между идиллией и обыденностью. У Сервантеса безумие Дон Кихота резко сталкивает обе жизненные и стилисти-

ческие сферы, нет никакой возможности связать их, каждая замкнута в себе, и сопоставлены они лишь в веселой нейтральности игры, которой управляет Санчо — неловкий мужик, который только что верил всем басням своего господина, который и впредь будет верить им хотя бы наполовину и который действует всегда исходя из конкретной ситуации. А сейчас минутное замешательство внушило ему мысль пойти на обман, к своей новой роли режиссера игры он приспособляется быстро и исполняет ее с той же увлеченностью, с какой позже будет исполнять роль губернатора острова. Сначала он играет в высоком стиле, а потом меняет его на низкий, но пользуется им не как крестьянки, бравировует низким слогом — он хозяин положения, которое сам же и создал по необходимости, — теперь он наслаждается ситуацией и растягивает удовольствие.

Если Санчо играет, перевоплощается, развлекается безумием своего господина только здесь, то другие персонажи делают это на каждом шагу. Безумие Дон Кихота служит поводом к неисчерпаемым выдумкам, затеям, переодеваниям: Доротея — принцесса Микомикона, цирюльник — ее оруженосец, Самсон Карраско — странствующий рыцарь, Хинес де Пасамонте — директор кукольного театра; это лишь немногие примеры. Благодаря таким превращениям действительность становится ни на минуту не прекращающимся спектаклем, но не перестает быть и реальностью. Если действующие лица не перевоплощаются сами собой, это делает за них безумный Дон Кихот, превращающий их в иные существа, — так беспрестанно происходит с хозяином и девками на первом постоялом дворе. Действительность охотно уступает игре и надевает маскарадный наряд; действительность ни на минуту не разрушает этой веселой игры серьезностью нужды, забот и страданий. Безумие Дон Кихота перечеркивает всю серьезность жизни — реальный обыденный мир делается светлой, веселой сценой. Освежим в памяти различные приключения с женщинами, которые претерпевает Дон Кихот, не считая встречи с «Дульсинеей»: Мариторнес, вырывающаяся из рук Дон Кихота, Доротея — принцесса Микомикона, серенада влюбленной Альтисидоры, ночная встреча с дуэньей Родригес (Сид Ахмет Бен-инхели заявляет, что отдал бы лучшую из своих альмалаф, чтобы присутствовать при этой сцене); каждая история — в своем стиле, внутри каждой стиль меняется, все они порождены безумием Дон Кихота и все остаются в сфере веселого и светлого. Но среди них есть такие, которые отнюдь не непременно должны принадлежать к этой сфере. Описание Мариторнес и погонщика мулов грубо реалистично, Доротея — несчастна, а дуэнья Родригес пребывает в великой тоске и печали, потому что дочь ее соблазнена. А вмешательство Дон Кихота ни к чему не приводит, ничто не меняется — ни грубая жизнь Мариторнес, ни печальная доля дочери дуэньи Родригес. Но получается так, что нас это не заботит, жизнь и участь этих женщин кажется нам светлой, а совесть

наша ничем не обеспокоена. Солнце светит на правых и неправых, так и безумие Дон Кихота на все, что попадает на его пути, проливает ровный, радостный свет и все оставляет в приятном замешательстве.

Наиболее сложны и напряженны и более всего пронизаны этой светлой мудростью отношения Дон Кихота и Санчо Пансы, которые не прерываются на протяжении всей книги. Отношения их невозможно описать однозначно — как отношения между Росинантом и Серым или между Серым и самим Санчо. Не всегда их соединяют любовь и верность. Не раз Дон Кихот в порыве гнева ругает и бьет Санчо, иногда он стыдится его, а однажды, в главе 27 второй части, он даже бросает его в беде. Со своей стороны Санчо следует за Дон Кихотом по глупости и из соображений материальной выгоды в надежде на фантастические доходы, — впрочем, еще и потому, что бродяжничество, несмотря на все лишения, все же больше по нраву ему, чем постоянный труд и однообразная жизнь в родной деревне. Вскоре он начинает чувствовать, что рассудок Дон Кихота не совсем в порядке, именно тогда он надувает его, потешается над ним и презрительно о нем отзывается. Иногда, даже и во второй части, он бывает так разозлен и разочарован, что готов тут же бросить Дон Кихота одного. И читатель видит все эти колебания, все непостоянство человеческих отношений, капризность в отношениях между самыми близкими людьми, когда минута решает все. В нашем отрывке Санчо обманывает своего господина и, можно сказать, жестоко играет с ним. Но с какой же любовью надо было сначала идти навстречу этому безумию, как надо было вжиться в мир Дон Кихота, чтобы затем задумать такое и так прекрасно сыграть свою роль. Еще несколько месяцев назад Санчо и не подозревал ни о чем подобном, а теперь он живет — живет на свой манер — в мире рыцарских приключений, и мир этот нравится ему: он влюблен в безумие своего господина, да и в свою роль; и, как человек, он самым удивительным образом развился. Но при этом он был и остался Санчо из семейства Панса, христианин из старого рода и в своем селе лицо всем известное; не меняется он и тогда — и прежде всего тогда, — когда делается мудрым губернатором и желает выдать дочь свою Санчику не иначе как за графа. Санчо остается Санчо, и только с ним все такое и могло произойти; но что все это происходит, и что тело и дух его переживают такие мощные потрясения, и что они выдерживают эти испытания и являют в них свою непоколебимую и своеобразную подлинность, всем этим обязан он Дон Кихоту, своему хозяину и природному господину (*su amo y natural señor*). И личность Дон Кихота никем не познана с такой полнотой и никем не усвоена в своей целостности так, как Санчо, — и другие поражаются Дон Кихоту, злятся на него, потешаются над ним или желают исцелить его, а Санчо вживается в его душу, и мудрость и нелепость Дон Кихота отзываются в нем; и хотя нет у него нужного критиче-

ского разума, чтобы сформулировать и выразить словами целостное синтетическое суждение о хозяине, собственно говоря, именно через него, через все его поведение мы лучше всего понимаем Дон Кихота. И это в свою очередь привязывает Дон Кихота к нему; Санчо — утешение его и его противоположность, собеседник и спорщик, Санчо — его творение и все же иной, ближний, который утверждает вопреки ему свою волю и не допускает того, чтобы Дон Кихот окончательно заперся в клетке своего безумия. Две выступающие вместе и контрастирующие одна с другой фигуры, комические и полукомические, — это древний и до сих пор живой мотив фарса, карикатуры, цирка, кино: худой и долговязый, низенький и толстый, хитрый и глупый, господин и слуга, образованный и важный, неученый и простоватый и самые разные комбинации — все это встречалось в разных странах, в разных культурах, в разных сочетаниях и переплетениях. А Сервантес создал единственное в своем роде — нечто совершенное.

Быть может, не совсем верно говорить — создал, сделал. Вернее было бы сказать — что сделалось с созданным им. Ибо целые века, особенно начиная с эпохи романтизма, из книги Сервантеса вычитывали такие вещи, которые он едва ли предчувствовал и предполагал. Новое осмысление и истолкование старого текста нередко бывает весьма плодотворно: книга, подобная «Дон Кихоту», ведет отдельное от намерений и воли автора существование: каждой эпохе, которая находит удовольствие в чтении ее, эта книга поворачивается новыми гранями. Но для историка литературы, который стремится определить место произведения в истории, необходимо обрести возможную ясность в вопросе о том, что означало произведение для автора и для его современников. Я старался давать как можно меньше своих толкований, а напротив, подчеркивал, что в самом тексте трудно найти трагизм и проблемность. Книга Сервантеса — это, мне кажется, светлая, радостная игра, игра, происходящая на самых разных уровнях стиля, включая и обыденный реализм, и этим роман Сервантеса отличается от веселого, светлого и тоже лишённого глубокой проблематики мира Ариосто; но все равно это — игра. Если я и старался давать как можно меньше толкований, все равно я чувствую, что, размышляя об этой книге, часто захожу дальше, чем того требуют художественные намерения Сервантеса. В чем бы его намерения ни состояли (не будем заниматься сейчас проблемами современной ему эстетики), очевидно, что Сервантес отнюдь не с самого начала задумал двух главных персонажей своего романа с характерными отношениями, существующими между ними: эти отношения делаются вполне ясными для нас, когда мы заканчиваем чтение романа. Скорее, обе фигуры были сначала увидены автором как бы издалека, а все, чем стали они оба, вместе и по отдельности, было итогом становления, постепенного роста образов, результатом бесчисленных идей, находок писателя, результатом ситу-

аций, в которых оказываются оба героя; их образы подсказаны были их мгновенными реакциями на происходящее, фантазией поэта, бьющей ключом и всегда новой. Есть среди всего прочего и странности и противоречия не только в области фактической, что часто отмечали, но и в области психологической — такие повороты, которые плохо согласуются с общим впечатлением от героев, — они означают, что Сервантес очень часто руководствовался складывающейся ситуацией, моментом, требованиями конкретного «приключения»; встречаются такие моменты и во второй части, их тут даже больше. Постепенно и естественно складывается целостный облик персонажей романа в их отношении друг к другу. Конечно, именно поэтому специфически «сервантесовская» стихия, сумма жизненного опыта и обилие фантазии, вливается такой полноводной струей в события и речи героев. Этот специфический «сервантесовский» момент не определить словами; но я попробую сказать хотя бы что-то, чтобы яснее были нам его сила и его границы. Есть в этой стихии, во первых, нечто спонтанно-чувственное — энергично выраженная способность живо изображать самых разных людей в самых многообразных ситуациях; очень живо воображать и выражать мысли, которые приходят им в голову, чувства, которые волнуют их сердца, слова, которые срываются с их уст. Такая способность Сервантеса столь непосредственно и сильно выражена, она проявляется так независимо от всякого иного намерения, что почти любой реализм прошлых эпох по сравнению с ним кажется условным, ограниченным, утилитарным. Такой же чувственной конкретностью отличается способность Сервантеса придумывать, изобретать, ловить на лету все новые и новые комбинации персонажей и ситуаций — правда, существовала старая традиция авантюрного романа, обновленная у Боярдо и Ариосто, но никогда прежде в эту блестящую и бесцельную игру не заглядывала жизнь повседневности. И наконец, есть у Сервантеса такое неопределимое «нечто», такое начало, которое упорядочивает все целое и дает ему выступить наружу в специфическом «сервантесовском» освещении. Вот это очень трудный момент. Можно было бы обойти эту трудность и сказать, что это «нечто» просто заключается в самой теме — в этой идее, пришедшей в голову писателя, нарисовать дворянина, который сходит с ума и внушает себе, что он должен возродить на земле странствующее рыцарство; эта тема придает книге единство и целостность установки. Но тему можно было разработать и совсем иначе (Сервантес заимствовал ее из маленького и очень неинтересного современного ему произведения — «Интермедии о романах», “*Entremés de los Romances*”), и герой мог выглядеть совершенно иначе, и не нужна была бы никакая Дульсинея, и не нужен был бы Санчо; однако, что же так взволновало Сервантеса в этой идее? Его привлекала возможность изобразить многообразие и перспективу жизни, смешивать фантазию и реальность, поскольку сам изображенный предмет — гибкий, пла-

стичный, растяжимый; здесь можно было применить все художественные жанры и разновидности стиля. Можно было весь пестрый мир показать в таком свете, который очень отвечал склонностям Сервантеса. И тут мы опять подходим к тому трудному вопросу, который мы только что поставили: что же это за «нечто», которое организует все целое и всему дает выйти наружу в специфическом «сервантесовском» свете?

Это и не философия, и не тенденция, и даже не взволнованность непрочностью человеческого существования или мощью судьбы, как у Монтеня или Шекспира. Это жизненная позиция по отношению к миру, а стало быть, и к предметам своего искусства; мужественный и уравновешенный дух определяет в основном эту позицию. Есть радость от многообразной чувственной игры, а есть еще нечто по-южному терпкое, гордое. И это не позволяет слишком серьезно воспринимать такую игру. Он видит эту игру и придает ей форму, а игра эта радует его, и он хочет порадовать и читателя, дать ему культурно развлечься. Но он не встает тут ни на чью сторону (если не сказать о том, что он выступает против дурно написанных книг): он нейтрален. Мало сказать, что он не выносит суждений и не делает выводов, — он и не приступал к этому, никакие вопросы вообще не встают. Никто и ничто в этой книге не осуждается (за исключением плохих книг и пьес) — ни Хинес де Пасамонте, ни Роке Гинарт, ни Мариторнес, ни Зорайда, причем это для нас отношение Зорайды к своему отцу становится моральной проблемой, это мы теряемся в догадках, а Сервантес просто рассказал свою историю и ни словом не выдал, что он сам думает по этому поводу, или, вернее, рассказал не он, а пленник, который, конечно же, одобрял поведение Зорайды, — и этого Сервантесу довольно. Есть в этой книге и карикатуры — бискаец, духовник в замке герцога, дуэнья Родригес, но никакой моральной проблематики не заключено и в этих образах, и им не выносятся приговор. Но и образцом нам никого не выставляют. Если говорить об образцах, то можно было бы думать об идальго в зеленом плаще — о доне Дьего де Миранда, который в главе 16 второй части романа описывает свой умеренный образ жизни и этим производит глубокое впечатление на Санчо. Он умерен и рассудителен, этот идальго, и в разговорах с Дон Кихотом и Санчо умеет найти верный тон — благосклонный, скромный и учтивый тон человека, уверенного в себе: его попытки опровергнуть или смягчить безумные суждения Дон Кихота проникнуты дружелюбием и внимательностью; никак нельзя поставить его на одну доску с нетерпимым и ограниченным духовником герцога, как это сделал большой испанский ученый Америко Кастро. Дон Дьего — это образцовый представитель своего сословия, испанский вариант дворянина-гуманиста: *otium cum dignitate* — «досуг с достоинством». Но и ничего более — это не какой-либо абсолютный образец. Для такой роли он слишком осторожен, слишком обычен, и, быть может, есть тень иронии в

описании его жизненных привычек, его манеры охотиться и его взглядов на литературные занятия сына; здесь Кастро, вероятно, прав.

Позиция Сервантеса такова, что мир становится ареной игры, и в этой игре каждая фигура оправдана уже тем, что она существует и она на своем месте. И не прав один только Дон Кихот в своей безумии. Он, безусловно, не прав и тогда, когда заставляя с вдохновенным упрямством (*with inspired perversity*), как говорит Кастро, умеренного и миролюбивого дон-Дьего наблюдать за «авантюрой» со львами. Но было бы неверно усматривать в этой сцене похвалу авантюризму рыцарскому героизму в противовес расчетливой, методичной и посредственной осторожности. Если и есть след иронии в изображении дон-Дьего, то Дон Кихот в этой сцене обрисован несомненно и безусловно комически — тут не след иронии, а насквозь смешная картинка. Глава это начинается с того, что Дон Кихот торжествует свою нелепую победу над переодетым Карраско и ведет об этом разговор с Санчо. Стоит перечитать эту главу, чтобы вспомнить, что во всей книге нет другого места, где бы Дон Кихот подвергался такому осмеянию. Как по-дурацки напыщенно описывает он дону Дьего свою собственную персону, в каком настроении духа кидается в новое приключение со львом, а лев не трогается с места и поворачивается к Дон Кихоту задом! Это настоящая пародия, которой подчинены и все детали — требование, чтобы сторож льва выдал письменное свидетельство об его, Дон Кихота, бесстрашии, манера, с которой он встречает вернувшегося Санчо, изменение прозвища (отныне Дон Кихот намерен именоваться Рыцарем Льва) и многое другое.

Пока Дон Кихот безумен, он один не прав, он один в упорядоченном, благоустроенном мире, где всякий, кроме него одного, находится на положенном ему месте; Дон Кихот сам убеждается в правильности целого, возвращаясь незадолго до смерти к общепризнанному порядку мира. Но разве мир на самом деле правильно устроен? Вопросы об этом Сервантес не ставит. Несомненно, что в свете дон-кихотовского безумия, по контрасту с ним, мир кажется благоустроенным и даже веселым спектаклем. В мире происходит много бед, несправедливостей, беспорядков. Мы встречаем девок, галерных каторжников, соблазненных девиц, повешенных бандитов и еще много подобных. Но это нас никак не задевает. Стоит появиться Дон Кихоту, который решительно ничего не исправляет и никому не помогает, и все счастье и все несчастье обращается в сплошную игру.

Сюжет о помешанном сельском дворянине, которому пришлось на ум восстановить нравы странствующего рыцарства, позволил Сервантесу представить мир как игру — в тонах многогранной, перспективной, воздерживающейся от суждения и даже от постановки вопросов нейтральности, заключающей в себе мудрость мужества. Можно выразить эту мудрость словами Дон



Кихота, которые уже приведены у нас выше: «Пусть каждый сам даст ответ за свои грехи. На небе есть бог, и он неустанно карает зло и награждает добро», — или другими его словами, из 8 главы второй части, которые Дон Кихот произносит, заключая разговор о рыцарях и монахах: «пути, по которым господь приводит верных в рай, суть многообразны» — «*muchos son los caminos por donde lleva Dios a los suyos al cielo*». И этим сказано, что мудрость Дон Кихота, в конечном счете, — мудрость благочестивая. Она отчасти родственная той объективности, о которой так заботился Гюстав Флобер, и все же очень отлична от нее: Флобер хотел, чтобы стиль преобразил действительность и чтобы действительность предстала нам такой, какой созерцает ее бог, так что божественный миропорядок того фрагмента действительности, который разрабатывает писатель, должен буквально воплотиться в стиле автора. У Сервантеса роман не служит никакой иной цели, но только честному развлечению, *honesto entretenimiento*; это убедительно выразил недавно У Дж. Энтвистл в своей книге о Сервантесе (1940), очень удачно связав «развлечение» (отдых) и «обновление» (*recreation* и *re-creation*). Сервантесу не пришлось бы в голову, что стиль романа, даже самого лучшего на свете, может раскрыть смысл мирового порядка. И однако, с другой стороны, явления действительности уже и для него стали труднообозримыми в своем многообразии, и их уже нельзя было расположить и упорядочить однозначным и традиционным способом. А в других странах Европы давно уже начали ставить вопросы и сомневаться, и даже строить все по-своему. Однако сомнения не отвечали ни духу его страны, ни личному его темпераменту, ни его представлению о призвании писателя. Порядок мира он обрел в игре. Но это уже не представление «Игра о каждом», где обо всем можно судить согласно твердым нормам — что благо, а что зло; так это было еще в «Селестине». Такой простоты больше нет; Сервантес судит теперь лишь о вещах, которые касаются его занятия, его профессии — литературного творчества. А что касается земного мира вообще — все мы грешники, и бог позаботится о том, чтобы злые были наказаны и добрые вознаграждены. Здесь, на земле, порядок необозримой реальности погружен в игру: явления трудно увидеть в целом и трудно о них судить, но перед безумным рыцарем из Ламанчи они выстраиваются в радостном и забавном смятении.

И вот таким представляется мне значение безумия героев в романе. Когда тема — помешанный идалго отправляется на поиски приключений, чтобы осуществить идеал «странствующего рыцаря», *caballero andante*, — зажгла воображение Сервантеса, она представила ему и образ современной действительности — такой, какой действительность должна предстать в столкновении с безумием: и этот образ понравился Сервантесу, понравился многообразием и светлой нейтральностью, в которую безумие погружает все, что встречает на своем пути. И еще по-

нравилось ему, что безумие это пронизано героикой и идеализмом, и что оно оставляет простор для мудрости и человечности. Но видеть символику и трагизм в этом безумии кажется мне насильем. Можно только примыслить этот трагизм, в самом тексте его нет. После Сервантеса никто в Европе и не делал попыток дать такой светлый и притом столь широкий и многослойный столь свободный от всякой критики и проблемности образ повседневной действительности; не могу даже и представить себе, кто и когда мог бы попытаться еще раз сделать это.

## XV

### Святоша

Портрет благочестивца, который рисует Лабрюйер в главе «О моде» своих «Характеров», содержит полемические намеки на мольеровского «Тартюфа». Благочестивец, с самого начала пишет Лабрюйер, никогда не говорит: «моя власяница» или «мой бич» (*ma haine et ma discipline*) — au contraire; il passeroit pour ce qu'il est, pour un hypocrite, et il veut passer pour ce qu'il n'est pas, pour un homme dévot: il est vrai qu'il fait en sorte que l'on croit, sans qu'il le dise, qu'il porte une haine et qu'il se donne la discipline, — «он вовсе не желает прослыть ханжой — хотя таков он и есть, — напротив, он хочет считаться человеком благочестивым, каким отроду не был; правда, ничего не говоря, все он же внушает ближним мысль, что носит власяницу и истязает себя бичом». Далее Лабрюйер критикует поведение Тартюфа в доме Оргона:

S'il se trouve bien d'un homme opulent, à qui il a su imposer, dont il est le parasite, et dont il peut tirer de grands secours, il ne cajole point sa femme, il ne lui fait du moins ni avance ni déclaration; il s'enfuira, il lui laissera son manteau s'il n'est aussi sûr d'elle que de lui-même. Il est encore plus éloigné d'employer pour la flatter et pour la séduire le jargon de la dévotion; ce n'est point par habitude qu'il le parle, mais avec dessein, et selon qu'il lui est utile, et jamais quand il ne serviroit qu'à le rendre très-ridicule... Il ne pense point à profiter de toute sa succession, ni s'attirer une donation générale de tous ses biens, s'il s'agit surtout de les enlever à un fils, le légitime héritier: un homme dévot n'est ni avare, ni violent, ni injuste, ni même intéressé; Onuphre n'est pas dévot, mais il veut être cru tel, et par une parfaite, quoique fausse imitation de la piété, ménager sourdement ses intérêts: aussi ne se joue-t-il pas à la ligne directe, et il ne s'insinue jamais dans une famille où se trouvent tout à la fois une fille à pouvoir et un fils à établir; il y a là des droits trop forts et trop inviolables on ne les traverse point sans faire de l'éclat (et il l'apprehende), sans qu'une pareille entreprise vienne aux oreilles du Prince, à qui il dérobe sa marche, par la crainte qu'il a d'être découvert et de

paraître ce qu'il est. Il en veut à la ligne collatérale; on l'attaque plus impunément; il est la terreur des cousins et des cousines, du neveu et de la nièce, le flatteur et l'ami déclaré de tous les oncles qui ont fait fortune; il se donne pour l'héritier légitime de tout vieillard qui meurt riche et sans enfants...

«Если ему удастся войти в доверие к человеку состоятельному и способному оказать ему важные услуги, стать его другом и приживалом, он ни за что не будет соблазнять его жену или, во всяком случае, ухаживать за ней и объясняться ей в любви; если он сомневается в ее умении молчать, то скорее предпочтет улизнуть, оставив в ее руках край своей одежды; не рискнет он и прельщать ее благочестивыми речами, ибо прибегает к ним не по привычке, а вполне обдуманно: он не станет пускать их в ход, если это может сделать его смешным.... он и не думает наследовать ему или получить в дар все его состояние, особенно если бы для этого пришлось тягаться с законным сыном: благочестивец не может быть ни скупым, ни бессовестным, ни своекорыстным, ни даже несправедливым. Онуфрий не понимает, что такое истинное благочестие, но он хочет казаться благочестивым, и, весьма ловко изображая набожность, под ее прикрытием устраивает свои дела; поэтому он очень осторожен и держится подалеже от семей, где есть дочь на выданье и сын, которого нужно пристроить к месту; слишком священны и нерушимы права детей, их нельзя поправить, не наделав шума, а Онуфрий не желает лишних толков, ибо они могут дойти до ушей монарха, от которого он тщательно скрывает свои интриги, иначе он будет разоблачен и предстанет перед людьми в истинном свете. Он предпочитает вести наступление на дальних родственников — их можно обижать с меньшим риском попасться. Онуфрий — гроза двоюродных братьев и сестер, племянников и племянниц, верный друг и поклонник богатых дядюшек; он считает себя законным наследником всех богатых и бездетных старцев...»

Вполне очевидно, что Лабрюйер думает здесь о совершенном, можно сказать идеальном, типе лицемера-благочестивца — он лицемер, и только, человеческие слабости и изъяны ему чужды: неизменно и последовательно, трезво и ревностно, до конца рационально осуществляет он замысел, рожденный холодным рассудком, соответствующий роли лицемерного благочестивца. А в намерениях Мольера и не было выводить на сцене совершенное воплощение «лицемерной благочестивости»: ему, для его театра, требовались комические эффекты, и он весьма изобретательным путем добился такого сильного эффекта, создавая контраст между ролью святоши, которую разыгрывает Тартюф, и природным характером Тартюфа. У этого здоровья (он — «дороден, свеж лицом и губы словно вишни» — gros et gras, la teint frais, et la bouche vermeille), с его великолепным аппетитом (на ужин он «две куропатки съел и съел бараний зад» — deux perdrix avec une moitié de gigot en hachis) и не

менее развитыми прочими плотскими потребностями, нет ни малейшего дара к благочестию, пусть даже наигранному; шкура льва не скрывает ослиной головы, и он играет свою роль до ужаса скверно, с безумными преувеличениями, он теряет контроль над собой всякий раз, когда чувства его раздражены и возбуждены, интриги, которые он плетет, грубы и примитивны, — так что, не считая Оргона и его матери, никто и не попадется на его удочку, ни другие персонажи пьесы, ни зрители. Все дело в том, что Тартюф отнюдь не воплощение рассудительного и хладнокровного ханжи, а просто неотесанный мужлан, чувства которого грубы, а желания неукротимы, он пытается разыграть роль благочестивого человека, потому что роль эта обещает ему успех, несмотря на то что она так не к лицу ему и так противоречит всему его облику и всем его наклонностям, — но в том-то и состоит потрясающий комизм. Пусть критики XVII века, как, например, Лабрюйер, недоумевают, как могло случиться, что и Оргон попался на удочку этого ханжи, и мадам Пернель, — лишь разумно-очевидное представлялось этим критикам вероятным, — опыт показывает, что и самый грубый обман и соблазны самого нелепого рода тоже, бывает, увенчиваются успехом, и происходит это тогда, когда обманы и соблазны льстят привычкам и инстинктам соблазненных и обманутых, когда они удовлетворяют их тайные желания. Глубочайший инстинкт и сокровеннейшее желание Оргона — быть домашним тираном, но дать волю своему инстинкту он может только, если тело и душу свою предаст Тартюфу, словно дьяволу, и на что иначе он не пошел бы никогда в жизни — ведь он и сентиментален и неуверен в себе, этот человек с темпераментом холерика, — теперь он может заняться этим с чистой совестью, потому что благочестие служит ему законным оправданием:

*Faire engager le monde est ma plus grande joie!*

«Пусть люди бесятся, я только счастлив буду» (III, 7); (ср.: *Je porte en ce contrat de quoi vous faire rire* — «В этом документе есть такое, что у меня посмеется», IV, 3); если Тартюф дает Оргону возможность удовлетворить его инстинктивную потребность — садистски мучить и терроризировать домашних, то Оргон за это и любит Тартюфа и за это готов идти в его сети; его способность судить о вещах, и без того не особенно развитая, поэтому еще более притупляется, нечто подобное происходит психологически и с мадам Пернель. И вновь Мольер чрезвычайно изобретательно пользуется именно мотивом благочестия, чтобы устранить препятствия, которые мешают в полную меру развернуться оргоновскому садизму.

В этой и во многих других пьесах Мольера видно, что он гораздо менее типизирует и гораздо индивидуальнее схватывает действительность, чем большинство моралистов его времени. Он изобразил не вообще «скупца», а совершенно определенное лицо — покашливающего старика, обуреваемого манией,

и не вообще «мизантропа», а несгибаемого фанатика прямоты, глубоко убежденного в своей правоте, юношу из лучшего общества, который судит мир и находит его недостойным себя, не «ипохондрика», а зажиточного мещанина, здорового, сильного холерика — домашнего тирана, который на каждом шагу забывает о своей роли больного. И тем не менее всякий чувствует, что Мольер — настоящий сын своего века, занятого моралистическим типизированием; ибо Мольеру индивидуально-реальное нужно лишь ради его комической нелепости, а быть комиком — значит отклоняться от среднего, от обычного; человек, к которому следует относиться серьезно, и для Мольера будет «типом» человека. Мольер стремится к сценическим эффектам, его гений живее и игра свободнее; техника мазков, которой пользуется Лабрюйер, составляющий из отдельных черточек и анекдотов чистый моральный тип, непригодна для театра, ибо театру нужно добиться воздействия на зрителя, для чего требуется представить целостное конкретно-жизненное явление, а не абстрактный тип; однако моралистическая установка — в принципе одна в том и в другом случае.

Критика иного рода, не менее поучительная, — в знаменитых стихах «Поэтического искусства» Буало (III, 391—405):

Etudiez la Cour, et connoissez la Ville;  
L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.  
C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,  
Peut-être de son art eût remporté le prix,  
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,  
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,  
Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,  
Et sans honte à Térence allié Tabarin.  
Dans ce sac ridicule, où Scapin s'enveloppe,  
Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope.  
Le Comique, ennemi des soupirs et des pleurs,  
N'admet point en ses vers de tragiques douleurs;  
Mais son emploi n'est pas d'aller dans une place  
De mots sales et bas charmer la populace.  
Il faut que ses acteurs badinent noblement...

Узнайте горожан, придворных изучите;  
Меж них старательно характеры ищите.  
Присматривался к ним внимательно Мольер;  
Искусства высшего он дал бы нам пример,  
Когда б, в стремлении к народу подольститься,  
Порой гримасами не искажал он лица,  
Постыдным шутовством веселья не губил.  
С Теренцием — увы! — он Табарена слил!  
Не узнаю в мешке, где скрыт Скапен лукавый,  
Того, чей «Мизантроп» увенчан громкой славой.  
Уныния и слез смешное вечный враг.  
С ним тон трагический не совместим никак,

Но унизительно Комедии серьезной  
Толпу увеселять острою скабрешной.  
В Комедии нельзя разнузданно шутить...

Критика эта, как таковая, вполне правомерна, а поскольку Буало, в сущности, восхищался Мольером, то он проявляет тут мягкость и сдержанность. Ибо фарсовые слова, жесты и трюки можно найти не только в мольеровских фарсах в собственном смысле слова, к числу которых относятся упоминаемые у Буало «*Les Fourberies de Scapin*» — «Плутни Скапена», но они проникают и в серьезную комедию; трио Оргон — Дорина — Марианна в «Тартюфе» (II, 2), где Оргон готов дать пощечину Дорине, если она еще раз посмеет перебить его, представляет чисто фарсовый эффект; еще определеннее можно утверждать это о сцене, где Оргон и Тартюф оба становятся на колени (III, 6). И если образец серьезной комедии для Буало — мольеровский «Мизантроп», а эта комедия на самом деле в целом наиболее благопристойная, то и в ней есть все же фарсовая сценка, связанная с Дюбуа, слугой Альцеста (IV, 4). Мольер никогда не отказывался от эффектов, которых он достигал благодаря своему умению распоряжаться техникой фарса, и, быть может, самые гениальные его находки проистекали из того, что он подчинял клоунату, первоначально чисто внешнюю, смыслу и действию драматических конфликтов. Начиная с первых комедий Корнеля, французский комический театр преследовал честолюбивую цель — вызывать смех у благородных людей без выведения на сцене комических персонажей (*de faire rire les honnêtes gens sans personnages ridicules*); но Мольер не становился из этого пуристом. Кто видел его пьесы в хорошем исполнении или обладает в достаточной мере воображением, чтобы во время чтения представить себе игру актеров, тот знает, что гротескные, фарсовые моменты рассеяны у Мольера буквально повсюду, даже и в таких серьезных пьесах, как «Мизантроп»; у актеров с темпераментом и фантазией всегда есть возможность воспользоваться подобными ситуациями и симпровизировать. — сам Мольер, прекрасный комический актер, не упускал случая гротескно преувеличивать. Правда, фарсовые эффекты не ограничиваются у него персонажами из народа, чего хотелось бы Буало; предметом подобных *lazzi* становится у Мольера все сословия, и в споре, разгоревшемся вокруг «Школы жен», Мольер считает нужным с гордостью подчеркнуть, что он вывел на сцену «смешного маркиза» — *marquis ridicule* и, более того, передал этому персонажу роль, которую прежде исполнял комический слуга, собственно клоун: *Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie; et comme, dans toutes les comédies anciennes, on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie.*

«Нынче маркиз — самое смешное лицо в комедии. А что может быть благороднее такой роли? В старых комедиях неизменно смешил публику слуга-шут, а в нынешних пьесах для увеселения зрителей необходим смешной маркиз» («Версальский экспромт», с. 1).

Конечно, тут мысль Мольера дерзко-полюемически заострена, как того требовала ситуация, но вполне ясно и намерение Мольера, осуществленное им практически, показать, что каждый человек, всякий может быть смешон, гротескно-смешон; Мольер не собирается показывать это только на низших сословиях.

Буало же в своей критике выражает пожелание, чтобы строго выдерживалось деление на три стиля, вдохновленное античными образцами; первым Буало называет высокий, возвышенный стиль трагедии; затем средний стиль серьезной комедии — в ней, говорится о «людях благородных» и предназначена она для «людей благородных» — *honnêts gens*, шутят в ней актеры «благородно» — *badinent noblement*; и наконец — стиль народного фарса, где и в языке и в сюжете царит шут, буффон, (*le bouffon*), — его Буало глубочайшим образом презирает, уже из-за «мерзких и низких слов» — *mots sales et bas*, вызывающих восхищение черни; Мольера он, как мы видели, очень мягко упрекает за смешение стилей среднего и низкого.

Что наиболее интересно для нас в критике Мольера у Буало — это представление о народе. Буало явно не может представить себе никаких типов людей из народа, кроме гротескно-комических, — по крайней мере как предмет художественного изображения. «Двор и город» (*la cour et la ville*) — это для XVII столетия примерно то же, что для нас «воспитанное общество» или «публика»; общество тех дней состояло из придворной аристократии, окружавшей короля, — «двор» (*la cour*), и из крупной буржуазии Парижа — «город» (*la ville*), и эта буржуазия нередко уже принадлежала к дворянству по должности (*noblesse de robe* — «дворянство мантии») или же стремилась примкнуть в высшему сословию путем покупки должностей; это — тот слой, к которому относился и сам Буало и к которому принадлежали в большинстве своем ведущие умы века. *La cour et la ville* — это наиболее употребительное в то время выражение, характеризующее господствующие круги нации в эпоху, непосредственно предшествующую правлению Людовика XIV, и в его царствование, выражение, особенно употребительное для обозначения всех тех, к кому обращены литературные произведения; не только здесь, но и весьма часто, например, в спорах о правильном пользовании языком, это выражение противопоставляется «народу» (*le peuple*). Нужно изучать *la cour et la ville*, говорит Буало, чтобы овладеть средним стилем, стилем благородной комедии, и освободиться от шутовства, от *bouffon*, от плебейских гримас; как видно, Буало не мыслит себе народа и народной жизни иными. И тогда ясно становится, чем он в



этом отношении отличается от Мольера, точно так же, как выше мы видели, в какой мере отличен от Мольера Лабрюйер. Мольер использовал фарсовые эффекты, прибегая к ним в самых тонких своих комедиях, и карикатурно, даже гротескно-фарсово изображал персонажей из образованного общества; однако и он знает народ только как «смешные персонажи» — *personnages ridicules*.

Можно рассматривать творчество Мольера как высшую меру реализма, возможную в условиях расцвета французской классической литературы в царствование Людовика XIV; Мольер исчерпал возможности эпохи. Он не совсем смирился с господствующей склонностью к психологической типизации образов, но и для него все своеобразное, характерное — лишь смехотворное и экстравагантное, он не избегал фарсового гротеска, но точно так же, как у Буало, в драмах Мольера не показано подлинной жизни народных слоев, хотя бы с позиций аристократически-презрительных, как у Шекспира. Мольеровские горничные и слуги, крестьяне и крестьянки и даже купцы, нотариусы, врачи и аптекари — исключительно комические персонажи, и лишь иногда в буржуазном или аристократическом доме слуги, чаще служанки, выступают как голос здравого человеческого рассудка, причем они всегда озабочены тем, что занимает их хозяев, а не собственными проблемами. Ни тени политики, социальной или экономической критики, отсутствует всякое исследование политических, социальных, экономических основ жизни; критика нравов — чисто моралистическая, то есть она предполагает существующую общественную структуру как данность, предполагает ее правомерность, неизменность, общезначимость, бичует как смешные случающиеся отклонения от нормы. В этом отношении Мольер уступает даже Лабрюйеру, художественный талант которого был более ограничен, — однако Лабрюйер гораздо серьезнее как человек этически мыслящий, и у него тоже не найти критики социальной структуры жизни, но в конце века, когда великое царствование в чем-то уже утрачивало свой блеск, он понял узость границ литературного творчества того времени и ясно выразил это во многих местах своего произведения; впечатление еще усиливается тем, что, как чувствуется, он больше умалчивал, чем говорил. В конце главы «О творениях человеческого разума» (“*Des ouvrages de l’esprit*”) Лабрюйер пишет: «Человеку, родившемуся христианином и французом, нечего делать в сатире: все подлинно важные темы для него под запретом...» (*Un homme nè Chrétien en François se trouve contraint dans le satire; les grands sujets lui sont défendus...*) И в этой связи я хотел бы привести и известные его слова о крестьянах, как-то особенно волнующие. Это раздел 128 главы «О человеке»:

*L’on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu’ils fouillent et qu’ils remuent avec une opiniâtreté invincible; ils ont comme une voix articulée, et*

quand ils se lèvent sur ses pieds, ils montrent une face humaine, et en effet ils sont des hommes. Ils se retirent la nuit dans des tanières, où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines; ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé.

«Порою на полях мы видим каких-то диких животных мужского и женского пола: грязные, землисто-бледные, иссушенные солнцем, они склоняются над землей, копая и перекапывая ее с несокрушимым упорством; они наделены, однако, членораздельной речью и, выпрямляясь, являют нашим глазам человеческий облик; это и в самом деле люди. На ночь они прячутся в логова, где утоляют голод ржаным хлебом, водой и кореньями. Они избавляют других людей от необходимости пахать, сеять и снимать урожай и заслуживают этим право не остаться без хлеба, который посеяли».

Моралистическое заострение мысли явно свидетельствует о том, в каком веке написаны эти строки, однако это весьма значительное место, должно быть единственное в своем роде во всей изящной литературе того времени; сходные мысли не приходят в голову ни Мольеру, ни Буало, да они и остереглись бы выразить их, поскольку тут нарушается граница «приятного и тонкого» (*l'agréable et le fin*), как говорит Буало,— не потому, что это «выдающиеся, значительные предметы» (*de grands sujets*), таковыми они по тогдашним воззрениям не были, а вследствие того, что здесь обыденному предмету современной жизни придается серьезной и конкретной трактовкой его вес, больший, нежели тот, что эстетически подобает ему. Ни для сатирика, ни вообще для моралиста значительные предметы, собственно, не запретны; и Лабрюйер писал главы о монархе и о государстве, о человеке, о вольнодумцах; поэтому в приведенном выше отрывке («Человеку, рожденному христианином и французом...») пытались увидеть не какое-то принципиальное осознание границ своих писательских возможностей, а только сдержанную критику Буало, друга и покровителя Лабрюйера, — истолкование, заслуживающее внимания, и защищать его не трудно, однако весьма одностороннее: насколько нам известен характер и темперамент Лабрюйера, он был настроен, конечно, отнюдь не революционно, но в достаточной мере критично, был склонен смотреть в корень социальных проблем, а потому я готов предположить, что он думал и о себе, и о политической и эстетической ситуации в целом; ситуация была такова, что она позволяла ему рассуждать о значительных предметах,— но только пока он не наталкивался на непреодолимую стену («иногда царापнешь ее, а потом повернешь назад...» — *il les entame parfois et se détourne ensuite...*); ему приходилось говорить об этих предметах весьма отвлеченно, общо; разбирать же с полной свободой их конкретную структуру как явлений современных только с моральных позиций было немислимо — и по политическим и по

эстетическим причинам, а причины эти тесно связаны между собой.

У Мольера намеки на современность и на политику крайне редки и в этих редких случаях весьма сдержанны, — говорить о таких предметах неуместно, но намекнуть осторожно все же можно, и лучше в описательной форме... Оргон из «Тартюфа» во времена Фронды, как видно, выступал на стороне короля:

Nos troubles l'avaient mis sur le pied d'homme sage,  
Et pour servir son prince, il montra du courage...

В дни смуты он себя держал как муж совета,  
И храбро королю служил в былые лета.

Не менее скупо (V, 6) сообщается, что он все же спрятал у себя бумаги одного скомпрометированного лица, к которому был близок, когда тому пришлось бежать. Очень сдержанно рассказывает обо всем том, что связано с хозяйственной жизнью и с профессиональными занятиями героев. Мы уже говорили о том, что у Мольера, как и во всей современной ему литературе, не только крестьяне и прочие типы из низкого люда, но и купцы, нотариусы, врачи и аптекари — исключительно комические персонажи. Объясняется это тем, что от общественного идеала эпохи Мольера — «благородного человека» (*honnête homme*) требовалось возможно более широкое общее воспитание и образование, равно как и вообще отношение к жизни, идеалу этому была чужда какая-либо специализация, пусть даже в поэзии или в науке; кто хотел быть полноценным членом общества, не должен был выставлять наружу экономические основы своей жизни и свою специальность, призвание, если они у него были, — в противном случае на него смотрели как на педанта, на персону экстравагантную и смехотворную; допустимо было проявлять только такие способности, которые, скажем, могли считаться изящным любительством, способствовали легкому и приятному развлечению общества. Это, заметим попутно, привело к тому, что порой самые трудные и значительные вещи излагались с образцовой простотой, непринужденностью, изяществом — благодаря этому французский язык достиг беспрецедентной ясности и общезначимости. Но специализация стала невозможной и социально, эстетически, она могла теперь быть предметом литературного изображения только в гротескном плане. Этому же благоприятствовала и традиция фарса, но она не объясняет еще, почему гротескная характеристика трудящегося человека повсеместно и без всяких исключений сохранилась и в новом жанре благородной, серьезной комедии, средней по стилю.

Можно то же самое показать с другого конца. Действие многих пьес Мольера происходит в среде богатых мещан, в домах состоятельных людей — таковы комедии «Скупой», «L'Avare» «Мещанин во дворянстве» («Le Bourgeois gentilhomme»), «Уче-

ные женщины» (“Les Femmes savantes”), «Мнимый больной» (“Le Malade imaginaire”). Однако никогда в них ничего не говорится о труде, о производительной и хозяйственной деятельности. Мы не узнаем даже, как досталось скупому Гарпагону его состояние — быть может, он унаследовал его; единственное занятие, которое упоминается, — это ростовщичество, но оно показано как нечто гротескное и не связанное со своим временем: ведь деньги не произведены, а накоплены рантье. Мы не узнаем, чем заняты эти мещане, все они — рантье. Только один раз говорится о том, откуда взялось состояние — в «Мещанине во дворянстве» мадам Журден упрекает мужа: «Сами-то мы с тобой не из честных мещанских семей? Разве наши родители не были купцами?» (“Descendons-nous tous deux que de bonne bourgeoisie?.. Et votre père n’était-il marchand aussi bien que le mien?..”). А о дочери она говорит: «...оба ее деда торговали сукном подле ворот святого Иннокентия» — (“...ses deux grands-pères vendaient du drap auprès de la porte Saint-Innocent” III, 12). Но эти факты нужны только для того, чтобы ярче выступила вся гротескная глупость ее мужа, госпоина Журдена; этот господин Журден — невоспитанный выскочка, который неправильно понял социальный идеал своего времени и, пользуясь негодными средствами, стремится подняться вверх по ступеням социальной лестницы; вместо того чтобы пытаться стать образованным, благородным человеком (honnête homme), этот богатый буржуа совершает самую грубую социальную ошибку, какую можно было совершить в то время: он хочет казаться тем, чем не является на деле, — дворянином. Ошибка очевидна, стоит только вспомнить о его предполагаемом зяте Клеонте, образцовом буржуа и honnête homme, которого Мольер противопоставляет господину Журдену. Когда Клеонт просит у Журдена руки его дочери, тот спрашивает, дворянин ли он, и получает такой ответ:

Monsieur, la plupart des gens, sur cette question, n’hésitent pas beaucoup; on tranche le mot aisément. Ce nom ne fait aucun scrupule à prendre, et l’usage aujourd’hui semble en autoriser le vol. Pour moi, je vous l’avoue, j’ai les sentiments, sur cette matière, un peu plus délicats. Je trouve que toute imposture est indigne d’un honnête homme, et qu’il y a de la lâcheté à déguiser ce que le ciel nous a fait naître, à se parer au monde d’un titre dérobé, à se vouloir donner pour ce qu’on n’est pas. Je suis né de parents, sans doute, qui ont tenu des charges honorables; je me suis acquis, dans les armes, l’honneur de sir ans de service, et je me trouve assez de bien pour tenir dans le monde un rang assez passable; mais, avec tout cela, je ne veux point me donner un nom où d’autres, en ma place, croiraient pouvoir prétendre; et je vous dirai franchement que je ne suis point gentilhomme.

«Сударь, большинство, не задумываясь, ответило бы на этот вопрос утвердительно. Слова нынче дешевы. Люди без зазрения совести присваивают себе дворянское звание — подобный род воровства, по-видимому, вошел в обычай. Но я на этот счет,

признаюсь, более щепетилен. Я полагаю, что всякий обман бросает тень на порядочного человека. Стыдиться тех, от кого тебе небо судило родиться на свет, блистать в обществе вымышленным титулом, выдавать себя не за то, что ты есть на самом деле, — это, на мой взгляд, признак душевной низости. Разумеется, мои предки занимали почетные должности, сам я с честью прослужил шесть лет в армии, и состояние мое таково, что я надеюсь занять не последнее место в свете; но со всем тем я не намерен присваивать себе дворянское звание, несмотря на то что многие на моем месте сочли бы себя вправе это сделать, и я вам скажу напрямик: я — не дворянин».

Таков молодой буржуа, *honnête homme*, знающий свое место в обществе. Выскочки вроде Журдена (он и богат только во втором поколении, а его отец торговал сукном) устремляются в погоню за дворянством, а Клеонт отвергает самую мысль об этом. Но точно так же он далек и от народа, и от практических занятий. Ни слова о том, что его семейство разбогатело на торговле вином или на производстве шелка. Напротив, — *ils ont tenu des charges honorables* — «мои предки занимали почетные должности», другими словами, они купили себе должности и стали представителями промежуточного сословия, «мантии» (*gobe*); сам он шесть лет служил офицером и достаточно богат, чтобы «занять не последнее место в свете» (*pour tenir dans le monde un rang assez passable*). Нет и мысли о каких-либо хозяйственных затеях, о производительной буржуазии — ничего такого не приходит в голову этому молодому человеку; напротив, он стремится забыть обо всем этом. Его мещанское звание — точно так же, как дворянское для молодого аристократа, — не более, чем «место, которое занимаешь в обществе», (*un rang qu'on tient dans le monde*); как родители его и родственники, он купит себе «почетную должность» или унаследует такую. (Эти последние соображения почти дословно заимствованы из моей прежней работы «Французская публика XVII столетия», Мюнхен, 1933, стр. 40—42; и в других местах этой главы я буду использовать эту книгу.)

Мольер, как мы видели, не боялся вводить элементы фарса в свои серьезные комедии, но он решительно избегал реалистически конкретизировать или тем более критически освещать картину политического и экономического положения той общественной среды, в которой вращаются его персонажи; он скорее склонен допустить в средний стиль гротеск, нежели серьезный и принципиальный реализм хозяйственной и политической жизни. Если в его реализме и есть серьезная и проблемная сторона, то она ограничивается психологией и моралью; чтобы почувствовать это со всей остротой, достаточно вспомнить, как описывает Бальзак историю состояния Гранде в начале романа «Евгения Гранде». — в это описание вплетена вся история Франции с 1789 года и кончая реставрацией, — и сравнить с отвлеченной характеристикой экономического положения Гарпагона, в которой

история совершенно отсутствует. Неверно было бы объяснять это тем, что в рамках комедии Мольера не найти места для описаний, подобных бальзаковским, — ведь на сцене можно вывести не Гарпагона, а, например, оптового торговца тех времен, богатого откупщика, погруженного в свои дела; такие персонажи встречаются лишь позднее, только у Данкура или Лесажа, но и у этих авторов остаются не выявленными серьезные проблемы политической и хозяйственной жизни.

Если мы констатируем ограниченность реализма в среднем стиле — в комедии и сатире, то в сфере высокого стиля, в трагедии, ограничения еще более жестки. Здесь размежевание трагического и фактов обыденной, человечески-«тварной» жизни было столь категоричным, как никогда прежде, даже в ту эпоху, которая создала образцы стилей, в эпоху греко-римской античности. Корнель еще чувствовал, что вкусы в его время шли гораздо дальше требований античной традиции. На трагической сцене французов не могли быть показаны ни повседневные события, ни персонажи с их телесно-«тварной» жизнью; возник тип трагического героя, неведомого античности. Чтобы дать о нем конкретное представление, приведу в пример несколько образчиков стиля из трагедии Расина «Береника» и «Эсфирь»; подобные примеры можно найти во всех трагедиях той эпохи, но только Расин достигает формальной завершенности.

В начале «Береники» мы попадаем в покои императорского дворца:

“...La pompe de ces lieux,  
Je le vois bien, Arsace, est nouvelle à tes yeux.  
Souvent ce cabinet, superbe et solitaire,  
Des secrets de Titus est le dépositaire,  
C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa cour...”

«...Я вижу, о Аршак,  
Что роскошь этих мест внове для тебя.  
Часто этот кабинет, великолепный и уединенный,  
Бывает сопричастен тайнам Тита.  
Иногда он укрывается здесь от своих придворных...»

Этому описанию соответствует манера выражения императора, когда он хочет, чтобы придворные удалились:

“Paulin, qu'on vous laisse avec moi”  
«Паулин, пусть вас оставят со мной» (II, 1)

или:

“Que l'on me laisse”  
«Пусть мне его оставят» (IV, 1)

или когда он желает с кем-либо говорить:

T i t u s. A-t-on vu de ma part le roi de Comagène?  
Sait-il que je l'attends?

P a u l i n. ...

De vos ordres, seigneur, j'ai dit qu'on  
l'avertisse.

Titus. Il suffit...

Тит. Видели ль вы царя Коммагены, как я вам приказал?  
Знает ли он, что я его жду?

Паулин... По вашему приказанию, государь, я велел его предупредить.

Тит. Этого достаточно...»  
(II, 1)

Когда Тит поручает царю Антиоху сопровождать царицу Беренику в ее путешествии, это выглядит так:

“Vous, que l’amitié seule attache sur ses pas,  
Prince, dans son malheur ne l’abandonnez pas:  
Que l’Orient vous voie arriver à sa suite;  
Que ce soit un triomphe, et non pas une fuite;  
Qu’une amitié si belle ait d’éternels liens;  
Que mon nom soit toujours dans tous vos entretiens.  
Pour rendre vos Etats plus voisins l’un de l’autre,  
L’Euphrate bornera son empire et le vôtre.  
Je sais que le sénat, tout plein de votre nom,  
D’une commune voix confirmera ce don.  
Je joins la Cilicie à votre Comagène...”

«Вы, которого связывает с ним только дружба,  
Государь, не оставляйте его в несчастье:  
Пусть Восток увидит, как вы придете в нему на помощь;  
Пусть это будет триумфом, а не бегством;  
Пусть столь прекрасная дружба будет вечной;  
Пусть мое имя всегда будет звучать в ваших беседах.  
Чтобы сблизить ваши государства,  
Евфрат будет служить границей ваших империй.  
Я знаю, что сенат, славя ваше имя,  
Единодушно одобрит этот дар.  
Я присоединяю Киликию к вашей Коммагене...

Приведу еще следующие слова Антиоха:

“Titus m’accable ici du poids de sa grandeur:  
Tout disparaît dans Rome auprès de sa splendeur;  
Mais, quoique l’Orient soit plein de sa mémoire,  
Bérénice y verra des traces de ma gloire”

«Тит подавляет меня здесь гнетом своего величия:  
Все в Риме меркнет рядом с его блеском;  
Но, хотя Восток и полон воспоминаний о нем,  
Береника увидит там следы и моей славы».

(III, 1 и 2)

Описание царя в прологе «Эсфири» слишком длинно, чтобы привести его здесь, но из рассказа о поисках жены и выборе

ее — о чем повествует Эсфирь в первой сцене — приведу несколько отрывков:

De l'Inde à l'Hellespont ses esclaves coururent:  
Les filles de l'Égypte à Suse comparurent;  
Celles même du Parthe et du Scythe indompté  
Y briguèrent le sceptre offert à la beauté”

Гонцы от Индии к Эвксину устремились,  
И в Сузах дочери Египта появились,  
И даже скифянки, парфянки — даже те  
Боролись за венец, сужденный красоте...—  
и далее:

Il m'observa longtemps dans une sombre silence;  
Et le ciel qui pour moi fit pencher la balance,  
Dans ce temps-là, sans doute, agissait sur son coeur.  
Enfin, avec des yeux où régnait la douceur,  
Soyez reine, dit-il...”

Он на меня смотрел, ни слова не роняя,  
И небо, в сторону мою весы склоняя,  
Должно быть, в этот миг содействовало мне.  
Вдруг, ласково взглянув, изрек он в тишине ...  
«Царицей будь...»

Что сделал Расин из той сцены, когда Эсфирь, незваная, является к царю, помнит всякий читатель Расина:

A s s u é r u s. Sans mon ordre on porte ici ses pas!  
Quel mortel insolent vient chercher le trépas?  
Gardes... C'est vous, Esther! Quoi! sans être attendue?

E s t h e r. Mes filles, soutenez votre reine éperdue:  
Je me meurs... (*Elle tombe évanouie*).

A s s u é r u s. Dieux puissants! quelle étrange pâleur  
De son teint tout à coup efface la couleur!  
Esther, que craignez-vous? Suis-je pas votre frère?  
Est-ce pour vous qu'est fait un ordre si sévère?  
Vivez: le sceptre d'or que vous tend cette main  
Pour vous de ma clémence est un gage certain.

E s t h e r. Seigneur, je n'ai jamais contemplé qu'avec crainte  
L'auguste majesté sur votre front empreinte;  
Jugez comment ce front irrité contre moi  
Dans mon âme troublée a dû jeter d'effroi:  
Sur ce trône sacre qu'environne la foudre  
J'ai cru vous voir tout prêt à me réduire en poudre.  
Hélas! sans frissonner, quel coeur audacieux  
Soutiendrait les éclairs qui partaient de vos yeux?  
Ainsi du Dieu vivant la colère étincelle...



- Assuérus. ...  
 Calmez, reine, calmez la frayeur qui vous presse.  
 Du coeur d'Assuérus souveraine maitrese,  
 Eprouvez seulement son ardente amitié.  
 Faut-il de mes Etats vous donner la moitié?"
- Ассуэр. Чу, шаги... Кто, дерзкий, мог  
 Без разрешения переступить порог?  
 Эй, стража!.. Ты, Эсфирь? Не дожидаясь зова?..
- Эсфирь. Подруги, вымолвить я не могу ни слова.  
 Я падаю...  
 (*Падает без чувств*).
- Ассуэр. Эсфирь!.. Как необычен вид  
 Внезапной бледностью покрывшихся ланит!  
 Чего страшись ты, Эсфирь, в моем чертоге?  
 Не для тебя введен порядок этот строгий.  
 Живи! Сей грозный жезл, протянутый тебе,—  
 Знак милосердия к твоей, Эсфирь, судьбе.
- Эсфирь. Владыка, с трепетом люблюсь я священным  
 Величьем, на твоём лице запечатленным.  
 Суди же сам, с какой боязнью и тоской  
 Я зрю твоё чело, разгневанное мной.  
 На троне, молньями и громом окруженном,  
 Внушаешь ужас ты не только робким женам.  
 Кто б, дерзновенный, мог, не потупляя глаз,  
 Твой гневный встретить взор, грозивший мне  
 сейчас?  
 Так божьей ярости пугает нас примета...
- Ассуэр. Отбрось же всякий страх, оправься от испуга.  
 Моя владычица и верная подруга.  
 Ты мне дороже всех, поверь моим словам:  
 Полцарства возжелай — и я тебе отдам.

(II, 7)

Это царское предложение в тексте «Книги Есфирь» сопровождается, верно, не здесь, а несколько позднее, в сцене пира, «трезвым» замечанием — *postquam vinum biberat abundanter*, «после того, как выпил много вина»; ни о чем таком не прочитаешь у Расина; точно так же и раньше он опускает одну конкретную деталь библейского текста, хотя она показывает мужество Эсфири куда в более верном свете, чем просто ссылка на запрет приходиться без зова: *Ego igitur quo modo ad regem intra-re potero, quae triginta iam diebus non sum vocata ad eum?* — «Как смогу войти к царю, если уже тридцать дней не звана к нему?»

Что подсказывают нам цитаты из трагедий Расина? Трагический герой до крайней степени возвеличен,— будь то царь, который предается любви в своих «гордых и одиноких черто-

гах» (cabinet superbe et solitaire), сказав свите: «Пусть оставят меня с ним одного» (que l'on me laisse), или царица, которая всходит на ожидающее ее судно, «владычица морей, которые должны носить вас на себе» («Митридат», I, 3), трагический герой всегда предстает перед нами в возвышенной позе, он всегда на переднем плане, а утварь, свита, народ, ландшафт, Вселенная окружают его — словно завоеванные им трофеи; они подвластны ему. Приняв позу, герой отдается своим царственным страстям: наиболее впечатляющие образцы стиля, в духе приведенных выше,— те, где целые страны и части света и даже вся Вселенная призываются в созерцатели и свидетели передвижений, служа фоном и отголоском царственных движений души. Приведу несколько примеров. В «Андромахе» (II, 2) Гермiona говорит:

“Pensez-vous avoir seul éprouvé des alarmes;  
Que l'Épire jamais n'ait vu couler mes larmes?”

«Ужели вы один влачили дни в печали?  
Ужель мои глаза здесь слез не проливали?»

Куда более известен великолепный стих из «Береники» (I, 4), который я приведу вместе с контекстом; здесь барочная величественность словно сочетается с духом романтизма:

“Rome vous vit, madame, arriver avec lui.  
*Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!*  
Je demeurai longtemps errant dans Césarée,  
Lieux charmants où mon coeur vous avait adorée,  
Je vous redemandais à vos tristes Etats;  
Je cherchais en pleurant les traces de vos pas...”

«Рим видит, госпожа, что вы прибыли с ним.  
*На пустынном Востоке велика будет моя тоска!*  
Я буду скитаться по Кесарии,  
Милому краю, где сердце мое вас любило,  
Я требовал вас от ваших скорбных стран.  
Рыдая, я искал следы ваших шагов...»

Вот еще один образ из той же «Береники» (IV, 5):

“Aidez-moi, s'il se peut, à vaincre ma faiblesse,  
A retenir des pleurs qui m'échappent sans cesse;  
Ou, si nous ne pouvons commander à nos pleurs,  
Que la gloire du moins soutienne nos douleurs;  
Et que tout l'univers reconnaisse sans peine  
Les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine”

«Помогите мне, если возможно, превозмочь мою слабость,  
Удержать слезы, непрерывно льющиеся;  
Или если мы не властны над своими слезами,  
Пусть хотя бы слава поддержит нас в печали;

И вся вселенная пусть узнает без труда  
Слезы императора и слезы царицы». *(IV, 5)*

Сознание своего царского достоинства у трагического героя столь сильно, что никогда не покидает его. Даже в глубочайшем несчастье, в минуту крайней взволнованности герой не скажет:

«Ах, я несчастный!», он назовет свое сословие: «Ах, я несчастный государь!» «Гермионой бедной», «печальной принцессой» — *une triste princesse* именуется себя Гермiona («Андромаха», II, 2), а Береника, в мгновение страшного замешательства, закликает Антиоха такими словами:

“O ciel! quel discours! Demeurez!  
Prince, c'est trop cacher mon trouble à votre vue:  
Vous voyez devant vous une reine éperdue,  
Qui, la mort dans le sein, vous demande deux mots...”

«О небо! Что за речь! Останьтесь!  
Я, государь, не в силах скрыть свою печаль:  
Вы видите перед собой обезумевшую царицу,  
Которая, чувствуя смерть в своей груди, просит сказать  
два слова...» *(III, 3)*

Тит называет себя «несчастливым государем» (*un prince mal heureux*), а Аталия в момент драматического напряжения, видя, что ее предали и что она погибла, восклицает в отчаянии:

“Où suis-je? O trahison! ó reine infortunée!  
D'armes et d'ennemis je suis environnée!”

«Где я? Несчастливая! Я шла на зов измены!  
Оружье и врагов скрывали эти стены!»

Мы уже приводили то место, где Эсфирь падает в обморок со словами:

“Mes filles, soutenez votre reine éperdue...”

«Подруги, поддержите вашу испуганную царицу...»

Власть государя, связанная с нею величественность стали плотью и кровью его естества, его величие неотделимо от его сущности, и даже перед лицом бога и перед лицом смерти он выступает, как подобает царю; это — полнейшая противоположность «тварному» представлению о человеке, которое мы пытались описать в разделе о XV веке. При этом нелепо было бы отрицать за этим, как иногда поступали романтики, естественную человечность, непосредственность и простоту; по крайней мере, судить так о Расине — значит совершенно не понимать

этого поэта, поскольку его герои естественны и человечны в совершенном и примерном смысле; только жизнь их, волнующая и образцовая в своей человечности, разыгрывается на сценической площадке, высоко поднятой над землей, и для них само собою разумеется пребывать там. Бывает, что из самой этой приподнятости поэт извлекает чарующее и глубоко человеческое впечатление; для примера можно было бы процитировать много мест из «Федры», но я ограничусь речью счастливой и ни о чем не подозревающей Береники, когда она, почти в экстатическом восторге, описывает своего возлюбленного Тита, величественного во время ночной церемонии в сенате, и, наконец, произносит слова, которые может сказать только любящая душа:

“Parle: peut-on le voir sans penser, comme moi,  
Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,  
Le monde en le voyant eût reconnu son maître?”

«Говори: можно ли его видеть, не думая, как я,  
Что в какой бы безвестности ни заставила его родиться  
судьба,

Мир все равно узнал бы в нем своего владыку?»

И в то время, как сознание княжеского звания слилось с самим существом трагического героя, все, что связано с управлением государством, практическая деятельность правителя, упоминается лишь в самых общих выражениях и намеках; быть правителем, царем, князем — это, скорее, положение *attitude*, а не вполне практическая функция. В ранних пьесах, особенно в «Александрѣ», политическая и военная деятельность правителя целиком и полностью служит его любви; Александр покоряет мир только ради того, чтобы положить его к ногам своей возлюбленной; вся пьеса полна барочных образов в духе следующего:

A l e x a n d r e.   Maintenant que mon bras, engagé sous vos lois,  
Doit soutenir mon nom et le vôtre à la fois,  
J'irai rendre fameux, par l'éclat de la guerre,  
Des peuples inconnus au reste de la terre,  
Et vous faire dresser des autels en des lieux  
Où leurs sauvages mains en refusaient aux dieux.

C l é o p h i l e.   Oui, vous y traînez la victoire captive;  
Mais je doute, seigneur, que l'amour vous y  
suive.  
M'effaceront bientôt de votre souvenir.  
Quand l'Océan troublé vous verra sur son onde  
Achever quelque jour la conquête du monde;  
Quand vous verrez les rois tomber à vos genoux,  
Et la terre en tremblant se taire devant vous,  
Songerez-vous, seigneur, qu'une jeune princesse,

- Alexandre. Au fond des ses Etats, vous regrette sans cesse  
Et rappelle en son coeur les moments bienheu-  
reux  
Où ce grand conquérant l'assurait de ses feux?  
Et quoi! vous croyez donc qu'à moi-même bar-  
bare  
J'abandonne en ces lieux une beauté si rare?  
Mais vous-même plutôt voulez-vous renoncer  
Au trône de l'Asie où je vous veux placer?"
- Александр. «Теперь, когда моя длань, покорная вашим за-  
конам,  
Должна прославить и мое имя и ваше,  
Я возвеличу вас своими ратными подвигами  
Среди народов, неведомых остальной земле,  
И воздвигну в вашу честь алтари, там,  
Где грубые руки не воздвигали алтарей даже  
богам.
- Клеофила. Да, победа повлачится за вами, как пленница,  
Но я сомневаюсь, государь чтобы любовь по-  
следовала туда за вами.  
Множество стран и морей, которые нас разъ-  
единяют,  
Вскоре изгладят меня из вашей памяти.  
И когда бурный Океан узрит, как на его бере-  
гах  
Вы завершите покоренье мира;  
Когда вы увидите царей, павших к вашим но-  
гам;  
Когда перед вами, трепеща, смолкнет земля,  
Вспомните ль вы, государь, о юной царице,  
Беспреданно тоскующей по вас во глубине  
своей страны  
И вспоминающей блаженные мгновенья,  
Когда великий завоеватель ей говорил о жаре  
своего сердца?
- Александр. Как! Вы считаете меня таким варваром,  
Что я могу оставить здесь столь редкостную  
красоту?  
Но, может быть, вы сами хотите отказаться  
От трона Азии, на который я хочу вас воз-  
вести?»  
(III, 6)

Такая вымышленная организация событий прямо вытекает из галантных романов, косвенно — из куртуазного эпоса; она еще очень отчетливо выражена в «Андромахе», где Пирр говорит, обращаясь к героине:

“Mais, parmi ces périls où je cours pour vous plaire,

Me refuserez-vous un regard moins sévère?”

«Опасности встречать душа была бы рада,

Когда бы мог я ждать приветливого взгляда».

(I, 4)

или позже, сравнивая свои любовные муки с муками, причиненными им троянцам, — идеальный образец барочной гиперболы:

“Je souffre tous les maux que j’ai faits devant Troie:  
Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,  
Brûlé de plus de feux que je n’en allumai...  
Hélas! fus-je jamais si cruel que vous l’êtes?”

«Я все перестрадал, что выстрадала Троя, —  
Сражен, захвачен в плен, опустошен тоской,  
Огнем, которого не знал никто другой...  
Ах, так жесток, как вы, я не бывал ни разу!»

Этому соответствуют слова Ореста, который в своих любовных страданиях тщетно ищет смерти у скифов:

“Enfin, je viens à vous, et je me vois réduit  
A chercher dans vos yeux une mort qui ne fuit...  
Madame, c’est à vous de prendre une victime  
Que les Scythes auraient dérobée à vos coups,  
Si j’en avais trouvé d’aussi cruels que vous”

«И вот я вновь близ вас и вынужден опять  
Смерть недоступную у вас в глазах искать...  
Смотрите ж, госпожа, у вас в руках — несчастный,  
Чью жизнь мог дикий скиф отнять уже не раз,  
Когда б жестокостью он походил на вас».

(II, 2)

В более поздних пьесах подобные мотивы звучат реже — вот «Береника» (II, 2):

...et de si belles mains  
Cemblent vous demander l’empire des humains...”

«И словно просят земные царства  
Из столь прекрасных рук...»

В целом понимание государственных дел и организация политических событий решительно изменяются со временем, однако остается прежняя возвышенная всеобщность, далекая от практической реальности. Всегда речь идет о дворцовых интригах, о борьбе за власть, все это никогда не выходит за пределы высших сфер, окружения государя, и все это позволяет поэту удерживать политическую проблематику в рамках психологии героев и в кругу немногих действующих лиц, которых

поэт рисует в моралистическом духе; что же находится ниже этой сферы, вообще никак не показывается — или же показывается в самой общей форме; последний случай — тот “loi que se ne peut changer” («закон, который не может измениться») — он запрещает Титу жениться на чужеземной царице («Береника»). Когда во время этого конфликта Тит осведомляется о настроении народа, то вопрос его звучит так:

“Que dit-on des soupirs que je pousse pour elle?”

«Что скажут, слыша вздохи мои о ней?»

Тот категорический морализм, который диктует в трагедиях ход политических событий, исключает любое реальное и проблемное рассмотрение конкретно-практического управления государством, серьезную занятость этим делом; понять сущность этого морализма лучше всего на примере «Британника», «Береники» и «Эсфири». Благо государства зависит исключительно от моральных качеств государя. Или он владеет своими страстями, и его сила и могущество служат добродетели и тем самым интересам государства, или он становится рабом своих страстей, и тогда льстецы из его окружения соблазняют его и укрепляют в дурных наклонностях. Всемогущество его не подлежит никакому сомнению и не встречает ни малейшего сопротивления, а все реальные проблемы и все препоны, которые в живой действительности встают на пути и злой и доброй воли, вообще не рассматриваются — все подобное низко и недостойно. С этой точки зрения картина всюду одинакова: так при намеке на первые, добродетельные года правления императора Нерона:

Depuis trois ans entiers, qu'a-t-il dit, qu'a-t-il fait  
Qui ne promette à Rome un empereur parfait?  
Rome, depuis trois ans, par ces soins gouvernée,  
Au temps de ses consuls croit être retournée;  
Il la gouverne en père...

«Три года правит он, народом свято чтим,  
И доблестью своей он украшает Рим.  
Наш край, обласканный его рукой державной,  
Правленья консулов припомнил опыт славный:  
Народ в нем чтит отца...»

(«Британник», I, 1)

или при выражении Титом его честолюбивого желания быть добрым правителем:

“J'entrepris le bonheur de mille malheureux:  
On vit de toutes parts mes bontés se répandre...”

«Я даровал счастье тысячам несчастных,  
Расточал свои щедроты направо и налево...» —  
(«Береника», II, 2)

или:

“Où sont ces heureux jours que je faisais attendre?  
Quels pleurs al-je séchés? Dans quels yeux satisfaits  
Ai-je déjà goûté le fruit de mes bienfaits?  
L’univers a-t-il vu changer ses destinées?  
«Где же те счастливые дни, что я обещал?  
Чьи слезы я осушил? В чьих довольных глазах  
Прочел я радость моих благодеяний?  
Дождалась ли вселенная лучшей судьбы?» —  
(IV, 4)

при описании благого царя:

“J’admire un roi victorieux,  
Que sa valeur conduit triomphant en tous lieux:  
Mais un roi sage et qui hait l’injustice,  
Qui sous la loi du riche impérieux  
Ne souffree pas que le pauvre gémissе  
Et le plus beaux présent des cieux.  
La veuve en sa défense espère.  
De l’orphelin il est le père.  
Et les larmes du juste implorant son appui  
Sont précieuses devant lui.”

«Склоняюсь я перед царем,  
Который покорил себе весь мир мечом.  
Но царь, который кривду ненавидит  
И в вечной тяжбе бедных с богачом  
Слабейшего ни разу не обидит,—  
Прекраснее в величии своем!  
Вдовы он верная защита!  
Им сирота не позабыта!  
И слезы праведных, которым он оплот,  
Он, как алмазы, бережет».  
(«Эсфирь», III, 3)

или, наконец, при изображении придворных льстецов:

“De l’absolu pouvoir vous ignorez l’ivresse,  
Et des leches flatteurs la voix enchanteresse.  
Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,  
Maîtresses du vil people, obéissant aux rois:  
Qu’un roi n’a d’autre frein que sa volonté même;  
Qu’il doit immoler tout à sa grandeur suprême...”

«Соблазнов власти ты не ведаешь манящих,  
Ни голоса вельмож, царю усердно льстящих,  
Услышишь ты от них, что и святой закон,  
Над черную властвуя, владыкам подчинен;  
Что царь покорен лишь своей же мощной воле  
И попирает все, блистая на престоле...»

(«Аталиа», IV, 3)



Такое однозначное разделение явлений на черные и белые, упрощенный и исключительно моралистический подход к политической реальности можно, как мы видели, найти не только в пьесах, написанных для воспитанниц Сен-Сира, — здесь это объяснимо определенными целями, — но и в других трагедиях. В Сен-Сирских трагедиях такое понимание истории подсказано библейским, а в более ранних пьесах — позднеантичным морализмом; однако во всех случаях на передний план явно выступает один мотив, который или вообще не представлен в этих вдохновляющих поэта источниках, или же звучит в них гораздо слабее, — мотив всемогущества государя, важнейший мотив барочного абсолютизма. Государь на земле — словно бог; это сравнение мы встретили уже в «Эсфири», в отрывке, процитированном выше; в соответствии с ним бог изображается как великий царь морали вселенной:

“L’Eternel est son nom, le monde est son ouvrage;  
Il entend les soupirs de l’humble qu’on outrage,  
Juge tous les mortels avec d’égales lois,  
Et du haut de son trône interroge les rois...”

«Он — Вечный. Зримый мир его дыханьем дышит.  
«Он — угнетаемых стенанья всюду слышит,  
Всем племенам он дал тождественный закон,  
Земных властителей деянья судит он».

(«Эсфирь», III, 4)

С тем же представлением мы встречаемся в заключительном хоре первого действия «Аталии», и невольно на память приходят великолепные, торжественно льющиеся периоды речи Боссюэ, произнесенной над гробом королевы английской Генриетты-Марии Французской; волны периодов завершаются стихами псалма: *Et nunc, reges, intelligite; erudimini, qui iudicatis terram* — «Итак, вразумитесь, цари; научитесь, судьи земли!»; речь эта 1669 года — за двадцать лет до «Эсфири» — это первый блестящий период правления короля и первый блестящий период в творчестве Расина.

Во французских классических трагедиях — после всего сказанного это разумеется само собою — трагический герой и трагическое событие самым резким образом отделены от всего низкого; даже из ближайшего окружения государя выбраны немногие, совершенно необходимые для развития сюжета персонажи — министры и доверенные лица, все остальное — это неопределенно-личное оп. О народе речь заходит редко и в самых общих выражениях; об обыденной жизни — еде, питье и сне, о погоде, пейзаже и времени дня — почти никогда не говорится, отдельные упоминания целиком укладываются в рамки возвышенного стиля. Здесь неуместны обычные слова, общепринятые названия предметов быта — это известно из бурных полемических выступлений романтиков, критикующих этот стиль. Наибо-

лее энергично и остроумно выражена эта критика в стихотворении Гюго «Ответ на обвинение» (*Reponse à un acte d'accusation*) в сборнике «Созерцания» (*Contemplations*); а из всех, можно сказать, почти что чрезмерно красноречивых строк, выражающих бунт Гюго против классического идеала возвышенного, мне особенно запомнился один стих, наиболее характерный:

On entendit un roi dire: Quelle heure est-il?

Король осмелился спросить: «Который час?»

Такое (а мы это берем из «Эрнани» Гюго) совершенно несовместимо с возвышенным стилем Расина.

В замкнутом мире возвышенного, в одиночестве, трагические герои, цари и царицы, предаются своим страстям. Только самые значительные мысли, побуждения, очищенные от мутных вод обыденной жизни, от запахов и привкуса повседневности, проникают в их душу, и душа их свободна и открыта для самых больших и сильных волнений. Мощные страсти в трагедиях Расина — и, еще раньше, в трагедиях Корнеля — в значительной мере связаны с указанной нами изолированностью событий, с замкнутой атмосферой; как в современном научном эксперименте, для того чтобы процесс протекал без помех и без вмешательства извне, создаются наиболее благоприятные условия. В сфере морали склонность к сословному размежеванию стилей заходит так далеко, что любые практические соображения и сомнения, порождаемые конкретной ситуацией, могут высказывать только лица относительно низкого положения; герои и героини от этого свободны, страсти их возвышенны, и они пренебрегают любыми практическими сомнениями. В «Беренике» наперсница — *confidente* — Феникс подает царице совет не лишать надежды Антиоха, потому что Тит еще не объяснился до конца (I, 5), и в этой же пьесе Аршак, приближенный Антиоха, обращает внимание императора на затруднительное положение, в котором находится Береника и которое благоприятно для него, Антиоха, — ведь если Тит оставит ее, она должна будет выйти замуж за Антиоха (III, 2). Подобные расчеты, связанные с практической ситуацией, выводы, вытекающие из нее, слишком низки, чтобы зародиться в царственной душе, волнуемой возвышенными страстями, и потому позже и оказывается, что такие расчеты были ложными. Это же чувство стиля подсказало Расину, что клевета на Ипполита должна исходить не от Федры, как в первоисточнике его трагедии, у Еврипида, а от ее кормилицы Эноны; в «Предисловии» Расин пишет:

J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des anciens, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte. J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui, a d'ailburs des sentiments si nobles et si

vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une pougice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles...

«Я даже позаботился о том, чтобы Федра менее вызывала неприязнь, чем в трагедиях древних, где она сама решается выступить обвинительницей Ипполита. Я полагал, что в клевете есть нечто слишком низкое и слишком отвратительное, чтобы вложить ее в уста царственной особы, которая во всем прочем наделена чувствами столь добродетельными. Эта низость показалась мне более подобающей кормилице, у которой могли быть более рабские склонности...»

Однако мне кажется, что в этом месте, защищая моральную ценность трагедии от нападок набожных христиан, Расин придал своей мысли чересчур «добродетельную» окраску; ведь по сути дела с возвышенным трагическим героем несовместимо не морально-дурное, а низкий и практический расчет собственной выгоды.

Другой очень существенный признак возвышенного трагического героя — нетронутость его тела; если его телу наносится какой-либо ущерб, то это должно происходить в высоком стиле, а все низкое и животное-«тварное» должно быть отброшено. Корнель ощущал еще, насколько присущее его эпохе чувство стиля зашло дальше любой традиции, в том числе и античной. Когда его «Феодора» провалилась, он неуспех пьесы отнес отчасти за счет того, что героине грозила жизнь падшей женщины. В своей «Критике» Корнель пишет так:

Dans cette disgrâce j'ai de quoi congratuler à la pureté de notre scène, de voir qu'une histoire qui fait le plus bel ornement du second livre de Saint-Ambroise, se trouve trop Picentieuse pour y être supportée. Qui eût-on dit, si, comme ce grand Docteur de l'Anglaise, j'eusse fait voir cette vierge dans le lieu infâme...

«При известии о такой немилости мне остается лишь поздравить французскую сцену с тем, что история, составляющая наилучшее украшение второй книги св. Амвросия, оказалась для нее слишком непристойной. А что бы мне сказали, если бы я, подобно этому великому отцу церкви, изобразил эту деву в непотребном месте?..»

С представлением о возвышенном во французской трагедии несовместим любой признак телесной дряхлости, лишь без смерти не обойтись, смерть — это событие в высоком стиле, но ни один трагический герой не смеет быть стар, болен, хил, уродлив. Ни Лир, ни Эдип не могут появиться на этой сцене, если только не приспособятся к господствующему чувству стиля. В предисловии к «Эдипу» Корнель говорит о Софокле, послужившем ему образцом:

Je n'ai pas laissé de trembler quand je l'ai envisagé de près, et un peu plus à loisir que je n'avais fait en le choisissant. J'ai connu que ce qui avait passé pour miraculeux dans ces siècles éloignés, pourrait sembler horrible au nôtre, et que cette éloquente et curieuse description de la manière dont ce malheureux prin-

ce se crève les yeux, et le spectacle de ces mêmes yeux crevés, dont le sang lui distille sur le visage, qui occupe tout le cinquième acte chez ces incomparables originaux, ferait soulever la délicatesse de nos dames... j'ai tâché de remédier à ces désordres...

«Меня обьял трепет, когда я пригляделся к нему поближе и повнимательней, чем тогда, когда я выбирал этот сюжет. Я понял, что слышшее чудесным в те давние века может показаться отвратительным в наше время и что красноречивое и любопытное описание того, как этот несчастный государь выкалывает себе глаза, и сам вид пустых глазниц, из которых льется кровь, растекаясь по лицу,— описание, занимающее весь пятый акт в этих несравненных оригиналах,— могло бы оскорбить чувствительность наших дам... Поэтому я старался смягчить такие крайности...»

По тону обоих цитат. видно, что Корнель не без внутренне-го сопротивления принимал стиль эпохи Людовика XIV. В его первой, наиболее впечатляющей трагедии, в «Сиде», дон Диго получает пощечину и, по крайней мере на миг, кажется беспомощным стариком, а в «Аггиле», пьесе, созданной уже в пору Расина и Буало, герой умирает от кровотечения из носа, что вызвало большое порицание. В трагедиях Расина нельзя и представить себе ничего подобного. Для его поколения само собой разумелось, что плотское, животное, «тварное» терпимо только на комической сцене, да и тут лишь до известной степени. И в трагедиях Расина выступает один старик — это Митридат, но это фигура безусловно возвышенная, и почтенный возраст его дает повод к созданию стилистических картин в духе следующей:

Se ceur nourri de sang, et de guerre afflamé,  
Malgré le faix des ans et du sort qui m'opprime  
Traîne partout l'amour qui l'attache à Monime...

«Это сердце, вскормленное кровью и алчущее брани,  
Несмотря на деянья годов и судьбы, меня угнетающей,  
Повсюду влачит за собой любовь, что связывает его  
с Монимой...»

В конце концов и чувство телесной, физической благопристойности — для нашего современного восприятия оно странно контрастирует с бушующими тут, не знающими удержу любовными страстями — тоже побудило Расина смягчить обвинения, которые обрушиваются на Ипполита в «Федре». Расин пишет в предисловии:

Hippolyte est accusé, dans Euripide et dans Sénèque, d'avoir en effet violé sa belle-mère: vim corpus tulit. Mais il n'est accusé que d'en avoir en le dessein. J'ai voulu épargner à Thésée une confusion qui l'aurait pu rendre moins agréable aux spectateurs.

«У Сенеки и у Еврипида Ипполит обвинен в том, что он якобы осуществил насилие над мачехой: "vim corpus tulit", «силой

овладел телом». У меня же он обвиняется лишь в том, что намеревался это сделать. Я хотел избавить Тесея от заблуждения, которое могло бы уронить его в глазах зрителей».

При этом можно подметить, в чем французская трагедия противоположна трагедии античной: в античных произведениях любовь редко бывала предметом изображения в высоком стиле; как главная тема, без связи с другими мотивами, скажем, с мотивами вмешательства божественного или судьбы, она изображается только в произведениях среднего стиля, но уж если о ней говорится, будь то в возвышенном эпическом или в трагическом произведении, то все телесное и плотское называется и обсуждается без всякого стеснения. Во французской же трагедии как раз наоборот. Французская трагедия усвоила то возвышенное понимание любви, которое не без влияния мистики, сложилось в Средние века в куртуазной культуре, и затем было развито петраркизмом; уже у Корнеля любовь — предмет трагический и возвышенный — под влиянием галантных романов вытесняет почти все другие темы, Расин приписывает любви власть и силу, способную сорвать человека с его жизненной орбиты и уничтожить его. Но во французской трагедии нет ни малейшего следа того, что тогдашнему вкусу представлялось низким и неподобающим, нет и следа плотского и эротически-телесного.

В отграничении трагического действия от всего постороннего, в его изоляции, много значит закон трех единств. Три единства при изображении события отводят окружающей среде минимальную роль. Если действие происходит на одном месте, в короткий отрезок времени. — двадцать четыре часа, — если оно полностью лишено всех прочих жизненных связей и усложнений, то социальная, экономическая и локальная определенность событий может быть показана лишь в самом общем виде, отдаленным намеком. Удивительно, как, несмотря на все эти ограничения, пользуясь минимальными средствами и черпая их только в самом действии, Расин умел создать особую атмосферу событий, однако более всего это удалось ему в «Федре» и «Аталии» — в тех драмах, где пространство и время ближе к абсолютному, внеисторическому пониманию — греческий миф в первом случае, Ветхий завет — во втором. Сцены, которые происходят в строго определенный момент, в определенный час дня и в определенном месте, в момент, очевидный в своей конкретности, весьма редки. Можно привести то место из «Британника» (II, 2), где Нерон рассказывает о появлении Юнии среди ночи, — это великолепное описание, из него видно, что Расин отнюдь не от скудости поэтического воображения так редко передавал живые картины действительности; описание это строго введено в общую психологическую структуру главного действия, и на нем — печать стиля эпохи, обобщающей перифразы, особенно в стихах, рисующих Юнию:

Belle sans ornement, dans le simple appareil  
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil...

Она мелькнула здесь, прекрасна и бледна,  
Как образ красоты, похищенной у сна.

Другое место, которое вспоминается мне, — утренний пейзаж первой сцены «Ифигении в Авлиде». Здесь есть прекрасный стих:

Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.

«Но тихо все: спит стан, Нептун и ветры в небе», — и вся сцена эта — единственная в своем роде по реалистической насыщенности мгновения — царь будит слугу, который еще спит. Но и эта сцена обоснована психологически ходом основного действия, ее настроение — не самоцель, и язык ее ничем не выражает реалистической спонтанности — он возвышен и полон метафор. В целом можно сказать, что единство времени и места выводит действие за пределы конкретного времени и пространства; у читателя и слушателя складывается впечатление о сцене абсолютной, мифической, которой не найти на земле. Это уже не богатая приключениями, педантично и нелепо населенная любящими, несуществующая страна галантных романов, — от этого Расин освободился очень скоро. Это идеализированная, изолированная сцена, на которой, высоко поднятые над любой обыденностью, предаются своим страстям трагические герои, произнося возвышенные стилизованные речи.

Классическая трагедия французов, какой только удалось достичь в европейской литературе, — это крайняя степень размежевания стилей, отрыва трагического от реальной, обыденной жизни. Свойственное ей понимание трагизма, ее стиль и язык — результат совершенно особой эстетической культуры, специально выращенной на почве сложно переплетенных, многослойных традиций, — и со временем эта трагедия все более отдалялась от обыденной жизни любой эпохи. К этому выводу исследователи пришли лишь недавно, хотя сам по себе он и не нов. А теория эстетики во времена Расина этого не понимала. Желая эстетически обосновать трагедии Расина и другие произведения того же стиля, прибегали к таким выражениям, как «природа», «разум», «здравый рассудок» и «правдоподобие». В век Расина, да еще и в следующий XVIII век, полагали, что в сочинениях Расина воплотились *le naturel, la raison, le bon sens, la vraisemblance*, а к тому же еще и *la bien séance* — «благопристойность» и совершенное, превосходящее даже и самые образцы, подражание античности. Такое суждение нуждается в истолковании. — в наши дни оно уже не самоочевидно. Разве разумно и естественно идеализировать людей до такой степени, заставляя их говорить столь стилизованным языком? Разве правдоподобно, что конфликт развивается в столь короткое время и без всяких помех и что все существенное для действия всегда происходит на одном и том же месте? На эти вопро-

сы ответит отрицательно каждый, кто судит непредвзято, — каждый, за исключением человека, которого с детства и со школьной скамьи воспитывали на шедеврах французской классики, так что все поразительное их своеобразие он воспринимает как нечто само собою разумеющееся. Если в XVII веке искусство Расина воспринимали не просто как образцовое и волнующее, а также и как разумное и отвечающее здравому смыслу, как естественное и правдоподобное, то это можно объяснить только перспективой времени — у того времени были иные масштабы разумного и естественного. Когда современники оценивали творчество Расина, они сравнивали его с искусством непосредственно предшествовавшего поколения. При этом констатировали, что трагедии Расина состоят из немногочисленных простых эпизодов, связь между которыми всегда ясна, тогда как предшественники Расина нагромождали в изобилии необычайные события и приключения, что, далее, душевные ситуации и конфликты, в которых оказываются герои Расина, отличаются поразительной, беспрецедентной и общезначимой простотой, тогда как прежде в моде были безмерно героические, заостренные и невероятные конфликтные ситуации, отчасти под влиянием Корнеля и, кроме того, под влиянием прециозной культуры, — выкрутасы сентиментальной и педантической галантности. Отзвук борьбы с более ранними течениями можно явственно уловить во многих полемических высказываниях Буало, в первых комедиях Мольера и в предисловиях Расина, особенно в предисловиях к «Андромахе», «Британнику» и «Беренике»; читая Буало и Расина, можно понять, до какой степени и в каком смысле почитались тогда античные образцы. Культурную элиту эпохи Расина в греческих драмах очаровывали простота сюжета и изящество выражения. Еще несколькими десятилетиями ранее, во времена юности Корнеля, когда придворные круги и наиболее образованное городское общество начали интересоваться театром, поэты усвоили законы трех единств, усвоили главным образом потому, что исходили из особого понимания правдоподобия, которое стало чуждым нашему времени: казалось невероятным, что за несколько часов, пока продолжается спектакль, на пространственно ограниченной и всего на несколько шагов удаленной от зрителя сцене разыгрываются события, далеко отстоящие одно от другого по времени и месту. Значит, требование правдоподобия относится не к самим событиям, а к их воспроизведению на сцене — к возможностям создания сценической иллюзии, а техника французского театра, особенно в первую половину XVII века, еще не могла помочь убедительно представить существенное изменение места действия. Но как только, исходя из таких соображений и из желания подражать древним, стали придерживаться единства места и единства времени — условных двадцати четырех часов, в течение которых должно происходить действие, — так сразу же пришлось упорядочивать события так, чтобы они согласовывались с этими требованиями, и именно здесь Расин

показал себя большим мастером. У него действие очень удобно и естественно укладывается в заранее заданные рамки, и если он более, чем кто-либо из современников, изолировал место действия и очищал события от всего низкого, внешнего и постороннего, то все это, без сомнения, служило — в условиях, когда единства были заранее предписаны, — естественности драматического воздействия.

Но теперь, а это, вероятно, самое важное, нам надо представить себе, что в эпоху Расина существовало совершенно иное представление о естественности, чем в позднейшее время. Понятие естественного не противопоставляли тогда цивилизации и не соединяли с представлениями о первобытных культурах, о чистоте народности или о вольных местах; его отождествляли с человеческим нравом, с манерой поведения благопристойной, благовоспитанной, с умением осваиваться в любой жизненной ситуации, несмотря на ограничения и условности; ведь так и мы порою хвалим за естественность поведения весьма образованного и воспитанного человека. Естественное было почти равнозначно разумному и благопристойному. В этом отношении тогда, по праву или нет — вопрос другой, равнялись на периоды расцвета античной культуры, когда люди, как ни в какую другую эпоху, обладали преимуществами гармонического — разумного и естественного воспитания; при Людовике XIV у людей хватало мужества считать свою культуру образцовой, — наряду с культурой античной, — и это их восприятие было усвоено всей Европой. Но отталкиваясь от такого воззрения, согласно которому естественность есть растение, взлелеянное всей культурой, пошли и дальше и стали понимать под естественным все то, что в любое время и при любых обстоятельствах волнует душу человека: чувства, страсти. Итак, естественное в то же время было и извечно-человеческим, и высшим долгом поэзии стало представить это извечно-человеческое во всей его чистоте; тогда полагали, что извечно-человеческое явственнее выступает на одиноких жизненных вершинах, а не в историческом хаосе и сумбуре житейских низин. Но тем самым внутрь этого начала вносили ограничения; лишь «великие» чувства и страсти годились теперь для изображения, и любовь можно было представлять тоже только в тех формах, которые соответствовали тогдашнему представлению о наивысшей благопристойности.

Во всяком случае, в эпоху Людовика XIV естественность — явление чисто психологическое, а в рамках психологического — нечто неизменное, раз и навсегда данное; это символ неизменной человечности, человеческой сущности. Если естественность выражали в принятых формах, в соответствии с требованиями современной культуры, то это было продиктовано намерением наложить на жизнь и культуру печать совершенства, образцового воплощения извечно-человеческого начала, — лишь периоды расцвета античных культур могут быть поставлены выше или хотя бы рядом с этой современной культурой. Барочная идеали-



зация государя — тоже черта эпохи, выражающая ее дух. Метафорический строй античной и средневековой куртуазной поэзии уже начиная с XVI века служил абсолютизму, завоевывавшему свои позиции в жизни, и характерная для эпохи Возрождения мечта о сверхчеловеке в эпоху барокко вылилась в представление об идеальном монархе. Двор Людовика XIV — наивысшая точка в развитии абсолютизма, и по существу дела, и по внешней форме; личность короля, в окружении сонма бывших феодальных владетелей, стоящих каждый на отведенной ему ступени иерархии, — у них у всех отняты былая власть и прежние функции, теперь это только свита, и не более, — личность короля являет нам совершенный образ идеализированного в барочном духе абсолютного государя. И у «двора» есть свое продолжение вниз — это «город», ибо также и крупная буржуазия Парижа видела в короле центр своего общества, и граница между «двором» и «городом» не была проведена слишком строго. И принцы и принцессы царствующего дома тоже подпали под идеализацию; а также, в меньшей степени, и все те, кто представлял короля на самых высоких постах в армии и в управлении; король и его двор — идеальный прообраз, которому следовало подражать на более низком уровне, — так было во Франции и во всей Европе. Вся жизнь короля протекала открыто для всех, идеальность его положения соблюдалась в каждом слове и каждом жесте, его общение с придворными подчинялось строгим правилам и благодаря обычаю и воспитанию стало естественным — это социальное произведение искусства, которое получило отражение в многочисленных свидетельствах эпохи и которое не раз блестяще описывалось, — так в статье Тэна о Расине (*“Nouveaux Essais, de critique et d’histoire”*, стр. 106—109). Наиболее значительное и впечатляющее в этом социальном произведении — это гармония внутреннего и внешнего достоинства, которая постоянно требовалась и постоянно соблюдалась, несмотря на весьма ограниченную степень свободы, которой пользовались лица, участвовавшие в создании этого произведения; полнейшее самообладание, умение верно оценить всякую ситуацию и определить свое место в ней, сказывающееся в каждом движении и в каждом слове, правильное поведение, регламентированное до тонкостей и при всем том не утрачивающее непосредственности, — все эти черты едва ли когда-либо достигали такого совершенства, как во второй половине XVII века при дворе французского короля, и они нашли свое воплощение в языковых и жизненных формах позднего барокко, которые вновь заблистали здесь яркими лучами, обретая невиданные прежде изящество и теплоту. И вот это общество с его позднебарочными, исполненными нового изящества формами и прежде всего идеализация государя отражаются в трагедиях Расина. Некое сияние исходит от героя; так и говорят у Расина — «сияние», *ma gloire*, желая обозначить целокупность телесного и душевного достоинства героя, ибо достоинство героя — не внешний аксессуар, а

внутренняя составная часть человеческого существа, прежде всего у женщин — вспомним Монику, — в их душах достоинство находит особо поразительное и восхитительное выражение. Все это в свойственной ему острой манере очень хорошо разработал Тэн, хотя, как мне кажется, суждение его о Расине все же односторонне. Во всяком случае, он первый применил социологический метод, без которого совершенно невозможно понять литературу великого века в ее исторической перспективе. Если не углубляться взором в общественную ситуацию того времени, нельзя объяснить, почему в эпоху, которая в очень многих отношениях, многих областях: в философии, науке, политике, экономике, и даже в социальной сфере — отличается рационалистическим, новым духом и нередко даже обосновывает методы современного рационализма, в такую моду входят идеализация и барочные завитки словесной формы, почему они приобретают столь широкое распространение; невозможно объяснить, почему тогдашняя критика оценивала эти барочные и гиперболические формы по категориям разума и здравого смысла, восхищалась одними и отбрасывала другие, проявляя при этом тонкий вкус и хорошее понимание искусства, но не замечала противоречия между миром барочных форм и чисто рассудочными критериями, прилагаемыми к нему. Этот уклад есть выражение определенной части общества, живущей в особых условиях, — функциональная роль этой части общества гораздо меньше, нежели можно предполагать по ее общественному престижу. Ведь исторический смысл абсолютизма, конечно же, состоял не в том, чтобы породить на свет идеализированного монарха, окруженного сонмом придворных, а скорее заключался в том, чтобы объединить все силы нации, уничтожить центробежные тенденции, привести в единство политику, администрацию, экономику. А «двор» — это только, можно сказать, побочный продукт процесса; он обязан своим существованием не функции, которая так или иначе непременно должна была исполняться, но, наоборот, дворянство потому стекалось к королю, что утратило всякую функцию в обществе и только при дворе у него появилась новая роль — служить королю. Если даже считать, — а иначе нельзя, — что носителем культуры во Франции был не только «двор», но и «город», — не только *la cour*, но и *la ville*, — то ведь и «город» — это незначительное меньшинство, меньшинство, правда придающее свой особый оттенок вкусам времени, но лишнее буржуазного самосознания в собственном смысле слова — и в политике, и в эстетике. «Двор» и «город» сходятся в двух очень важных моментах: первый момент — «воспитанность», не ученость специалиста и не грубое невежество, как у народа, а именно благовоспитанность; быть благовоспитанным значило обладать знаниями, которые способствуют образованию хорошего вкуса; второй момент — это стремление к идеалу «благородного человека» (*honnête homme*), чуждого специализации и профессионализации; и мещанское происхождение — это тоже

«место, которое занимаешь в мире» (*un rang qu'on tient dans le monde*), — мы уже говорили об этом в начале главы.

Этот особый характер меньшинства, к которому обращалась классическая французская поэзия, в первую же очередь его специфический общественный идеал позволяют понять или по крайней мере почувствовать суть моды на барочные и идеализирующие формы и смысл смещения их с разумными категориями вкуса. А вкусом элиты, благовоспитанного общества при дворе и в более широком его окружении уже можно объяснить радикальное размежевание трагического и реалистического начал: барочные формы, возвышающие трагического человека, — только наиболее показательный симптом ситуации. Размежевание стилей у французских классиков XVII века далеко не означает простого подражания античности в духе гуманистов XVI века; черты античного образца значительно усугубляются и доводятся до разрыва с тысячелетним преданием народного искусства, с христианским смешением стилей; возвеличение трагического героя (*ma gloire*), доведенный до крайних пределов культ чувств и страстей попросту враждебен христианству. Это очень ясно понимали богословы того времени, осуждавшие театр, особенно Николь и Боссюэ. Вот несколько слов из «Максим и рассуждений о комедии» (*“Maximes et Réflexions sur la Comédie”*), написанных Боссюэ в 1694 году:

*Ainsi tout le dessin d'un poète, toute la fin de son travail, c'est qu'on soit, comme son néros, épris des belles personnes, qu'on les serve comme des divinités; en un mot, qu'on leur sacrifie tout, si ce n'est peut-être la gloire, dont l'amour est plus dangereux que celui de la beauté même.*

«Итак, весь замысел поэта, вся цель его труда состоит в том, чтобы зритель, как и герой пьесы, был покорен прекрасными лицами, чтобы он служил им, словно божествам, — одним словом, чтобы он все приносил им в жертву, может быть, кроме славы, любовь к которой еще более опасна, чем даже любовь к самой красоте» (гл. IV, первый абзац).

Все это вполне верно, по крайней мере с точки зрения богослова; любовная страсть, какую изображает трагедия Расина, завлекает и, несмотря на трагический исход, вынуждает слушателя восхищаться великой и возвышенной судьбой, заставляет подражать ей; наиболее справедливо это в отношении «Федры», хотя, как нередко утверждали и как чувствовал сам Расин, в образе Федры есть и черты христианки, которой бог отказывает в благодати; однако в самом воздействии пьесы нет решительно ничего христианского; сердца юные, чувствительные охватывает восхищение этой великой страстью, все попирающей и обо всем на свете забывающей. Столь же верны и еще более пронизательны слова Боссюэ о «славе» — они весьма точны: идеализация трагического героя — это, с позиции христианства, не что иное, как *superbia* (тщеславие).

Но ни Боссюэ, ни Николь не могли бы принять народного

христианского театра, с его смещением стилей, — спектакли народного театра были запрещены парижским парламентом еще сто лет назад; их этическое и эстетическое чувство стиля было бы возмущено. Оба они, и Николь и Боссюэ, во всем разделяли вкус эпохи, строго размежевавшей стили. Большая и значительная христианская литература XVII века (век этот по праву считается веком ортодоксального христианства — в сравнении с кризисами XVI и Просвещением XVIII столетия) вся выдержана в высоком, возвышенном тоне, в тоне, который к концу века делается еще более возвышенным; литература эта избегает любого «низкого» слова, любого остро-реалистического момента; и эта литература причастна к идеализации государя, монарха, и почти все создания ее звучат так, как если бы они были написаны для элитарного общества, для «двора» и «города».

Хорошо известно, сколь велико было влияние французского классического стиля во всей Европе. Лишь значительно позднее, в совершенно изменившихся условиях, трагическая суровость и обыденная реальность вновь смогли соединиться.

## XVI

### Прерванный ужин

On nous servit à souper. Je me mis à table d'un air fort gai; mais, à la lumière de la chandelle qui était entre elle et moi, je crus apercevoir de la tristesse sur le visage et dans les yeux de ma chère maîtresse. Cette pensée m'en inspira aussi. Je remarquai que ses regards s'attachaient sur moi d'une autre façon qu'ils n'avaient accoutumé. Je ne pouvais démêler si c'était de l'amour ou de la compassion, quoiqu'il me parût, que c'était un sentiment doux et languissant. Je la regardai avec la même attention; et peut-être n'avait-elle pas moins de peine à juger de la situation de mon cœur par mes regards. Nous ne pensions ni à parler ni à manger. Enfin, je vis tomber des larmes de ses beaux yeux: perfides larmes!

“Ah Dieu!”, m'écriai-je, “vous pleurez, ma chère Manon, vous êtes affligée jusqu'à pleurer, et vous ne me dites pas un seul mot de vos peines!” Elle ne me répondit que par quelques soupirs qui augmentèrent mon inquiétude. Je me levai en tremblant; je la conjurai, avec tous les empressements de l'amour, de me découvrir le sujet de ses pleurs; j'en versai moi-même en essuyant les siens; j'étais plus mort que vif. Un barbare aurait été attendri des témoignages de ma douleur et de ma crainte.

Dans le temps que j'étais ainsi tout occupé d'elle, j'entendis le bruit de plusieurs personnes qui montaient l'escalier. On frappa doucement à la porte. Manon me donna un baiser, et, s'échappant de mes bras, elle entra rapidement dans le cabinet, qu'elle ferma aussitôt sur elle. Je me figurai qu'étant un peu en désordre, elle voulait se cacher aux yeux des étrangers qui avaient frappé. J'allai leur ouvrir moi-même.

A peine avais-je ouvert, que je me vis saisir par trois hommes que je reconnus pour les laquais de mon père...

«Подали ужин. Я сел за стол в очень веселом настроении, но при свете свечи, которая стояла между нами, лицо дорогой моей возлюбленной показалось мне печальным. Ее грусть передалась и мне. Я заметил во взгляде ее, обращенном на меня, что-то необычное. Я не мог разобрать, была ли то любовь или

сострадание, но чувство, выражавшееся в ее очах, казалось мне ласковым и томным. Я взирал на нее с не меньшим вниманием; и может быть, ей было столь же трудно судить о состоянии моего сердца по моим взглядам. Мы не могли ни говорить, ни есть. Наконец слезы потекли из ее прекрасных очей — лживые слезы!

«О, боже! — вскричал я. — Вы плачете, дорогая Манон; вы расстроены до слез и не скажете мне ни слова о ваших печалях». Она ответила мне лишь глубокими вздохами, которые усилили мою тревогу. Трепеща, я встал с места; я заклинал ее со всем рвением любви моей открыть причину ее слез; отирая их, я плакал сам; я был ни жив ни мертв. Даже варвар был бы тронут искренностью моей скорби и моих опасений.

В то время как я весь был занят ею, я услышал шаги нескольких человек по лестнице. Легонько постучали в дверь. Манон быстро поцеловала меня и, выскользнув из моих объятий, бросилась в спальную, мгновенно заперев за собою дверь. Я вообразил, что, желая привести в порядок свое платье, она решила скрыться от посетителей, которые постучались. Я сам пошел им отворять.

Не успел я отворить дверь, как был схвачен тремя мужчинами, в коих признал лакеев моего отца...»

Это — отрывок из «Истории Манон Леско» аббата Прево, небольшого романа, изданного в 1731 году, еще до «Английских писем» Вольтера и книги Монтескье о величии и упадке римлян.

Вот ситуация, в которой оказались два действующих лица романа, Манон и кавалер де Гриё, в начале этой сцены: кавалер, семнадцатилетний мальчишка из хорошей семьи, только что окончил школу и за несколько недель до описываемых событий случайно встретил на почтовой станции в Амьене Манон, девушку еще моложе его, которую родители посылали в монастырь, — и сбежал с нею в Париж. В столице юная пара жила, предаваясь идиллическим наслаждениям, пока им не стало грозить безденежье; тогда Манон вступила в связь с богатым соседом-откупщиком, и тот оповестил обо всем случившемся семью де Гриё. Правда, как раз в то утро, до того как его увезли силой, кавалер нечаянно заподозрил Манон в связи с откупщиком и был этим страшно поражен; однако наивная доверчивость и влюбленность взяли верх; и он придумал самое невинное объяснение, будто Манон через посредство откупщика получила деньги от своих родственников и ничего не сказала ему, желая удивить его такой новостью; вернувшись домой, он не спрашивает ее ни о чем, думая, что она заговорит первая. И в этом радостном ожидании, но все же неуверенно, он садится за стол. Весь роман написан от лица кавалера, так что и эту сцену рассказывает он сам.

Это живая, драматическая сцена, почти такая, какую можно увидеть в театре, полная чувств; в ней легко различаются три

части. Первая — это эпизод, в котором оба безмолвно и напряженно сидят друг против друга за столом, разделенные свечой, исподтишка наблюдают друг за другом и не притрагиваются к пище. Он чувствует, что ее что-то гнетет, и его хорошее настроение сразу портится; он пытается понять причины ее подавленного настроения, беспокоится, но в этом беспокойстве больше заботы влюбленного, чем недоверия; и в том, как он пытается уяснить себе ее чувства, в нежном и тонком описании ее поведения, даже в самых упреках, которые вкрадываются в рассказ — «лживые слезы!» (ведь рассказчику уже известно все, что произошло потом), звучит трогательная и беспечная (хотя причин для подозрительности достаточно!) влюбленность. А Манон по-своему взволнована и, можно думать, ощущает боль предстоящей разлуки (она все же любит его), быть может, чувствует раскаяние или страх, что он заподозрит ее в предательстве; ведь она видит, что он ведет себя необычно, не как всегда. И эта немая сцена великолепно показывает глубокую близость юных сердец, судьбы которых тесно связаны; вся сцена пропитана чувственностью, хотя ни о чем эротическом не говорится, и даже вспоминая эти давно минувшие события, рассказчик проникновенно и патетически (*juger de la situation de son coeur* — «судить о состоянии моего сердца») передает эту комедийную сцену, в которой его так подло и комично заманивают в ловушку.

Манон начинает плакать, и тут напряженность молчания разряжается, — новая, бурная сцена. Кавалер не может спокойно видеть слезы Манон, а поскольку на его влюбленные, настойчивые трогательные вопросы она не отвечает, а только вздыхает, он совсем теряет самообладание. Он вскакивает с места, весь трясется, закликает ее дать ответ и пытается успокоить, и сам начинает плакать. И до сих пор сцена эта в памяти его, серьезная и чувствительная («даже варвар был бы тронут...» — *un barbare aurait été attendri...*). В литературе XVIII века слезам придавалось особое значение, не такое, как раньше; слезы — особый мотив, это что-то на грани душевного и чувственного; писатели XVIII века часто и умело пользуются этим мотивом, — слезы легко возбуждают и берегут душу той смесью эротики и сентиментальной чувствительности, которая как раз тогда входила в моду. В особенности отдельные слезинки, выступающие из глаз прекрасной, легко ранимой и легко воспламеняемой женщины и катящиеся по щеке, излюбленный мотив в изобразительном искусстве и в поэзии, получающей все большее и большее распространение; принято подмечать, как они, слеза за слезой, текут из прекрасных очей (*on les voit tomber des beaux yeux*), их чуть ли не подсчитывают, часто (не в приведенном нами отрывке) указывают — «несколько слез!» (*quelques larmes!*), и этот оборот речи очень точно характеризует, в стилистическом и эмоциональном отношении, эпоху, — его, впрочем, нелегко истолковывать, не рискуя быть

признанным холодным педантом. Выражение «несколько слез» идет, по-видимому, из прециозной культуры; мне оно впервые встретилось в расиновском посвящении «Андромахи» Мадам — рано умершей Генриетте-Анне Английской; поэт пишет тут: *...on savait enfin que vous l'aviez honogée de quelques larmes...* — «известно было, что вы почтили ее (то есть трагедию) несколькими слезами». Здесь количественное ограничение («несколько») вызвано необходимостью считаться с высоким достоинством государыни, которая уже тем оказала высокоую честь расиновской трагедии, что пролила над нею «несколько» слез. А в XVIII веке, напротив, «несколько слез» — это знак быстротечного и требующего скорейшего разрешения и утешения эротического конфликта; нужно, чтобы слезы, которые героиня «проливает», «роняет» или «скрывает» (*qu'on verse, qu'on fait tomber* или *qu'on cache*) были осушены...

А теперь наступает третье явление. Кто-то поднимается вверх по лестнице; раздается стук в дверь. Манон торопливо целует кавалера (поцелуй ее не забыт им и после стольких лет), выскальзывает из его объятий и скрывается в соседней комнате. И теперь еще кавалер далек от каких-либо подозрений; ей нужно привести себя в порядок (она — *un peu en désordre*), — то ли потому, что села за стол в «неглиже», то ли потому, что бурная сцена слишком взволновала ее, так что нет ничего более естественного, как удалиться при появлении неожиданных гостей. Кавалер сам открывает дверь — перед ним лакеи отца, они хватают его, наступает конец любовной идиллии — на сей раз. Воспользуемся случаем, чтобы сказать тут несколько слов о «беспорядке» (*désordre*) женского туалета; и этот мотив тоже явственнее выступает в XVIII веке, чем прежде. В виде благородной перифразы мы уже встретили его в «Британнике» «...как образ красоты, похищенной у сна...» — *dans le simple appareil d'une beauté qu'on vient d'aggracher au sommeil*. Теперь поэзия нарочито ищет такие мотивы и извлекает из них все возможное для действия; интимно-эротическое входит в моду начиная с эпохи регентства, и в литературе всего этого века, отнюдь не только в литературе собственно эротической, мы встречаем множество подобных мотивов — тут и нарушенный идиллический покой, и порыв ветра, и падение, и прыжок, при котором обнажаются закрытые части тела, — все это «очаровательный беспорядок». Такой формы эротики в классическую пору, в эпоху Людовика XIV, не встретишь даже в комедии; Мольер никогда не бывает двусмысленным. А теперь эротическое и сентиментально-интимное объединяются, и даже в «анекдоты» философского и естественнонаучного Просвещения проникает эротика.

Все событие, описанное в нашем тексте, своей интимностью напоминает «домашние сцены» во многих живых описаниях событий в позднем средневековье, однако здесь полностью отсутствует столь характерный для них элемент животной «тварнос-



ти»; здесь, скорее, гладкая и кокетливая элегантность; и предмет и его изображение предстают перед нами лишенными экзистенциальной глубины. Как книжные иллюстрации знаменитых гравюров, которые в эту пору достигают совершенства, так и Прево рисует нам милый живой образ в красивой рамке, который можно обозначить словом «интерьер». В «Манон Леско» и во многих других произведениях, современных и несколько более поздних, представлено много таких интерьеров: их тонкая элегантность, готовая перейти в слезы чувствительность и эротически-моральная фривольность — сочетание единственное в своем роде. Любовные и семейные сцены с преобладанием в одном случае эротики, в другом — чувствительности, но почти не бывает, чтобы один из этих элементов вовсе не присутствовал; платье, предметы быта, утварь, убранство комнат — все описывается, все зарисовывается с кокетливой тщательностью, поэт получает удовольствие от пестроты и живости сцен, — насколько позволяют обстоятельства; нет и речи о строгом размежевании стилей; в сюжет вплетаются лица разных сословий, описываются деловые операции, вообще картины современной жизни; интерьеры — это одновременно и «картины нравов». В «Манон Леско» много говорится о деньгах, здесь есть лакеи, гостиницы, тюрьмы, выступают официальные лица, подробно, с точным названием улицы, описана сцена перед театром, мимо нас провозят проституток, которых отправляют в Америку; все это подано чисто реалистически. С другой стороны, автор хочет, чтобы к его истории отнеслись серьезно, он стремится представить ее в свете в высшей степени моральном и трагическом. Что касается морали, то о чести и добродетели сказано немало слов, и хотя кавалер становится шулером, обманщиком и чуть ли не сводником, он отнюдь не утрачивает привычки выказывать благородные чувства и предаваться моральным излияниям — они всегда весьма тривиальны и порою не очень чистоплотны, но автор, по всей видимости, относится к ним вполне серьезно. И даже Манон «собственно» добродетельна в его понимании; вот только натура ее, к сожалению, такова, что она больше всего на свете любит наслаждения... В «Предуведомлении автора» сказано:

Elle connaît la vertu, elle la goûte même, et cependant elle commet les actions les plus indignes. Elle aime le Chevalier des Grioux avec une passion extrême; cependant le désir de vivre dans l'abondance et de briller lui fait trahir ses sentiments pour le Chevalier, auquel elle préfère un riche financier. Quel art n'a-t-il pas fallu pour intéresser le lecteur et lui inspirer de la compassion par rapport aux funestes disgrâces qui arrivent à cette fille corrompue!

«Она узнала добродетель, она даже любит ее, и между тем она совершает самые недостойные поступки. Она любит кавалера да Грийё со всем пылом страсти, и, однако, желание жить в роскоши и блистать в свете заставляет ее изменить своим чувствам к кавалеру, которому она предпочитает богатого фи-

нансиста. Какое искусство нужно было, чтобы увлечь читателя, чтобы внушить ему сострадание к тем мрачным несчастьям, которые постигли эту испорченную женщину!»

Это — самая обычная испорченность; в ней нет ни величия, ни достоинства; но автор словно не замечает этого. Слепая сексуальная преданность кавалера и, можно сказать, бесхитростная аморальность Манон таковы, что некая образцовость присутствует им как раз вследствие тривиальности, а образцовость по праву сделала маленький роман знаменитым. Однако аббат Прево хочет во что бы то ни стало изобразить обоих персонажей героями, людьми «собственно» хорошими, как небо от земли отличающимися от обычных бездельников и прожигателей жизни. Острое чувство стыда, которое охватывает кавалера, когда он видит, что попался и что весь его обман вышел наружу, дает ему повод заявить о себе как о человеке совершенно особенном, исключительном, как о человеке, чувства которого и глубже и богаче, чем у «обычных людей» (*le commun des hommes*), и, по всей видимости, этот ребяческий пафос, эту головную боль после похмелья Прево принимает за чистую монету; он к своему герою всегда относится с чувствительностью и с пафосом. «Прощай, неблагодарный и мятежный сын!» (*«Adieu, fils ingrat et rebelle!»*) — обращается отец к кавалеру; «Прощайте, жестокий и бесчеловечный отец» (*«Adieu, père barbare et dépeupuré!»*) — отвечает ему сын. Это — тон «слезной комедии», которая входила тогда в моду. Тривиальному пороку соответствует тривиальное представление о добродетели; добродетель касается всегда только одного предмета — сексуальной жизни, «нормальна» она или беспорядочна, и потому само представление о добродетели насквозь, от начала до конца, пропитано эротикой; что разумеется тут под добродетелью, вообще нельзя понять, не прибегая к категориям эротических чувств и ощущений. Удовольствие, которое стремится вызвать автор у читателя, изображая ребяческую, игривую, безудержную испорченность своих любовников, — это, по сути дела, сексуальное раздражение, которое на каждом шагу, постоянно, переосмысливается в духе чувствительной морали, а теплота чувства используется для того, чтобы создать настроение моралистической сентиментальности. Такое смешение нередко можно встретить в XVIII веке, и даже мораль Дидро еще основывается на восторженной чувствительности, в которой известную роль играет эротика; нечто сходное ощущается и у Руссо. То, что в обществе все большее значение начинает приобретать бюргерство, что политические и экономические отношения большую часть столетия остаются стабильными, и жизнь средних, материально обеспеченных слоев протекает спокойно, своим чередом, что молодежь в этих общественных слоях не знает профессиональных и гражданских забот, способствует развитию таких моральных и эстетических форм, которые можно найти в нашем тексте и во многих других, сходных с ним в этом отношении; и даже тогда,

когда стала ясной проблематичность существования этого общества, когда оно зашаталось и рухнуло, бюргерская чувствительность была в значительной степени усвоена представителями новой, революционной мысли и сохранилась вплоть до XIX века.

Итак, наш текст — своего рода средний стиль, соединяющий реалистическое с серьезностью тона; ведь роман Прево заканчивается трагически; смешение элементов в романе производится весьма изящно, но при этом оба смешиваемых элемента — реалистическое и серьезное, трагическое — представлены поверхностно, как некая игра. Реалистические картины пестры, многообразны, живы и наглядны; нет недостатка и в описаниях самых низменных пороков, но язык романа всегда остается приятным и изящным; никаких проблем не ставится; социальная среда — эта рамка, нечто данное, и ее следует воспринимать такой, какова она есть.

На совсем ином, отличном от романа Прево стилистическом уровне написаны реалистические тексты, служащие целям пропаганды просветителей. Такие тексты появляются начиная с эпохи регентства, со временем число их растет, а полемика в них становится все более острой. Мастер в этом роде литературы — Вольтер. Возьмем одно из довольно ранних его сочинений, шестое из «Философских писем», в которых писатель обобщает свои впечатления от поездки в Англию:

Entrez dans la bourse de Londres, cette place plus respectable que bien des cours; vous y voyez rassemblés les députés de toutes les nations pour l'utilité des hommes. Là, le juif, le mahometan et le chrétien traitent l'un avec l'autre comme s'ils étaient de la même religion, et ne donnent le nom d'infidèles qu'à ceux qui font banqueroute; là, le presbytérien se lie à l'anabaptiste, et l'anglican reçoit la promesse du quaker. Au sortir de ces pacifiques et libres assemblées, les uns vont à la synagogue, les autres vont boire; celui-ci va se faire baptiser dans une grande cuve au nom du Père, par le Fils, au Saint-Esprit; celui-là fait couper le prépuce de son fils et fait marmotter sur l'enfant des paroles hébraïques qu'il n'entend point; ces autres vont dans leurs églises attendre l'inspiration de Dieu leur chapeau sur la tête, et tous sont contents.

«Загляните на лондонскую биржу; это место более достойно уважения, чем иной из королевских дворцов. Там вы встретите посланцев всех народов, собравшихся ради пользы человечества. Там иудей, мусульманин и христианин совместно, словно единоверцы, обсуждают свои дела и почитают за неверных одних только банкротов; там англиканец доверяет обещанию квакера, а пресвитерианец полагается на анабаптиста. Покинув это свободное и мирное собрание, одни идут в синагогу, другие спешат в кабак; этот, забравшись в огромный чан, принимает крещение во имя Отца, Сына и Святого духа, тот присутствует при обрезании своего сына и слушает бормотанье на древнееврей-

ском языке, в котором не понимает ни слова, а иные идут в свои церкви, где, не снимая с головы шляп, дожидаются боговдохновения, и, таким образом, все довольны».

Эта картина лондонской биржи нарисована у Вольтера вовсе не ради воплощения реалистического замысла, и о том, что делается на бирже, мы узнаем только в самых общих чертах. Намерение состоит, скорее, в следующем — подсказать читателю известные мысли, которые — в самом первоизданном и сухом виде — звучали бы примерно так: «Деловая жизнь, международная, свободная, ничем не скованная, продиктованная эгоизмом отдельных индивидов, полезна для человеческого общества; она соединяет людей, которые заняты мирной деятельностью на благо целого; а религии, напротив того, нелепы, нелепость их доказывается уже их множеством, тогда как всякая претендует на то, чтобы быть единственно верной, равно как бессмысленностью их догматов и церемоний. Однако в стране, где много всяких религий и где они вынуждены взаимно терпеть одна другую, они не причиняют слишком большого вреда и могут рассматриваться как невинное помешательство. Вред возникает лишь тогда, когда они начинают бороться между собой и преследовать друг друга». Уже в этом сухом изложении мысли заключен риторический прием, который я потому и не отбрасываю, что его содержит самый замысел Вольтера; риторический прием состоит в противопоставлении религии и «дела», бизнеса, — в противопоставлении, производящем ошеломляющее впечатление, потому что получается, что спекуляция и практически и морально выше религии. Уже само сопоставление этих двух столь различных областей человеческой деятельности, как будто они лежат в одной и той же плоскости и как будто судить о них надлежит исходя из одних и тех же принципов, — не простая дерзость, а постановка проблемы или, если угодно, попытка заново указать место религии и «делу», попытка, при которой религия автоматически утрачивает все, что составляет ее ценность и существо, — она показана в таком свете, что с самого начала кажется смешной. Применена техника, которой издавна и во все времена пользовались софисты, и в ней Вольтер — мастер. Именно поэтому он выбрал для примера не земледелие, и не контору, и не фабрику, чтобы показать благотворность производительного труда, — а биржу, куда стекаются люди самого разного происхождения и всех вероисповеданий.

Приглашение войти в здание биржи звучит почти торжественно: Вольтер называет биржу местом, которое заслуживает большего уважения, чем многие королевские дворцы, а посетителей биржи именует депутатами, представителями всех наций, которые собрались на службе ради общего блага. Затем он приступает к более конкретному описанию биржевиков и рассматривает сначала их деятельность на бирже, а затем их обыденное, частное существование, причем каждый раз подчеркивает различия их веры. Пока они находятся на бирже, различия ве-

ры не имеют ни малейшего значения и никак не вредят делу, — тут Вольтеру предоставляется возможность поиграть значениями слова *infidèle* — «неверный» и «нечестный». Но как только эти люди покинули биржу — мирное и вольное собрание людей в противоположность собранию спорящих клириков, — наружу выступают расхождения в их религиозных убеждениях, и то самое, что только что было целым, как бы символом идеального сотрудничества всего человеческого общества, распадается на множество бессвязных и несовместимых частиц; конец абзаца занят торопливым описанием некоторых таких частиц. Торговцы, уходя с биржи, идут на все четыре стороны: одни — в синагогу, другие — в кабак; синтаксический параллелизм призван внушить нам, что это две вполне равноценные возможности времяпрепровождения. Затем нам показывают три группы верующих биржевиков, — это анабаптисты, иудаисты и квакеры, причем у каждой группы Вольтер подчеркивает различные признаки, никак не связанные между собой и каждый раз нелепо комические. Наружу выходит не подлинная сущность иудаистов или квакеров, не суть и основа их убеждений, а комическая — особенно для непосвященных — картина религиозных ритуалов. И это тоже пример излюбленной пропагандистской техники, которую часто применяют более грубо и зло, чем здесь; ее можно назвать техникой прожектора. Суть ее в том, что из целого выхватывается маленький участок и освещается необычайно ярким лучом; все же остальное, благодаря чему взятую часть можно было бы объяснить и поставить на надлежащее место, вообще все, что способно служить противовесом отдельно взятой части, остается в полнейшем мраке; кажется, что высказывается нечто истинное, и сказанное невозможно даже оспорить, тем не менее все в целом — фальсификация, поскольку истина существует только в целом, в правильном соотношении всех частей. Публика, особенно в периоды общественной активности, все снова и снова попадает на удочку, — всякий легко вспомнит примеры из совсем недавнего прошлого. Трюк, к которому прибегает пропаганда, не трудно разглядеть, однако в такие беспокойные времена у народа, или у публики, недостает для этого серьезного желания; когда какой-то общественный институт или группа людей пережили свое время или просто их перестали любить и терпеть, любая несправедливая пропаганда, даже если подсознательно несправедливость ее еще воспринимается, уже приводит к тому, что при виде чинимых несправедливостей люди начинают испытывать садистскую радость. Готфрид Келлер прекрасно описывает такую психологическую ситуацию в одной из новелл о «Людях из Сельдвилы» — в истории о потерянном смехе, где речь идет о клеветнической политической кампании в Швейцарии; впрочем, то, о чем он рассказывает, по сравнению с тем, что пришлось пережить нам, — словно мутная струйка воды в ручейке к морю крови и грязи. Готфрид Келлер обсуждает события спокойно, свободно, с ясностью духа, не скры-

вая ничего, не смазывая ни одной детали, он предельно далек от того, чтобы хотя бы в чем-то оправдывать несправедливость, и все же порой он видит во всем этом нечто естественное и чуть ли не благотворное, потому что ведь, как он говорит, «не раз изменение государственной формы и рост свободы были следствием несправедливости или ложного предлога». Келлер, этот счастливец, предполагал, что всякое изменение государственного устройства приводит к росту свободы! А мы-то пережили совсем иное...

Вольтер заканчивает свое описание неожиданным оборотом: *et tous sont contents* («и все довольны»). С ловкостью фокусника Вольтер быстренько спародировал в трех колющих фразах три разных вероисповедания, или секты, и столь же поспешно, неожиданно и весело наружу выскочили эти четыре заключительных слова. В них глубокий смысл. Почему все довольны? Потому что никто не мешает им проворачивать «дела», от которых они богатеют, и еще потому, что никто не трогает их, когда они занимаются своими религиозными благоглупостями, их никто не преследует, и они не преследуют никого. Да здравствует веротерпимость! Каждый пусть занимается своим делом, каждый пусть развлекается, как хочет, пусть один пьет, а другой нелепым манером почитает своего бога.

Этот способ так поставить проблему, чтобы требуемое решение содержалось уже в самой его постановке, техника прожектора, которая выхватывает в стане противника все смехотворно-абсурдное и отталкивающее,—методы, которыми пользовались задолго до Вольтера. Но у Вольтера свой особенный способ применять эти методы. Характерен темп—быстрое, резкое подтоживание развития, стремительная смена образов, ошеломляющая внезапность,—сопоставляются вещи, которых никто не ожидает увидеть вместе,—таково единственное в своем роде, несравненное искусство Вольтера, и остроумие его в большей степени зависит уже от одного этого темпа. Это сразу же становится понятным при чтении его изящных картинок-безделушек в духе рококо. Вот пример:

Comme il était assez près de Lutece,  
Au coin d'un bois qui borde Charenton,  
Il aperçut la fringante Marton  
Dont un ruban nouait la blonde tresse;  
Sa taille est leste, et son petit jupon  
Laisse entrevoir sa jambe blanche et fine.  
Robert avance; il lui trouve une mine  
Qui tenterait les saints du paradis;  
Un beau bouquet de roses et de lis  
Est au milieu de deux pommes d'albâtre  
Qu'on ne voit point sans être idolâtre;  
Et de son teint la fleur et l'incarnat  
De son bouquet auraient terni l'éclat.

Pour dire tout, cette jeune merveille  
A son giron portait une corbeille,  
Et s'en allait avec tous ses attraits  
Vendre au marché du beurre et des oeufs frais.  
Sire Robert, ému de convoitise,  
Descend d'un saut, l'accolé avec franchise:  
"J'ai vingt écus, dit-il, dans ma valise;  
C'est tout mon bien; prenez encor mon coeur:  
Tout est à vous.— C'est pour moi trop d'honneur",  
Lui dit Marton...

«Когда он был неподалеку от Лютеции, на опушке леса, окаймляющего Шарантон, он увидел нарядную Мартон, чьи белокурые косы обвивала лента. Ее стан был тонок, а из-под короткой юбочки выглядывала изящная белая ножка. Робер приближается, он видит личико, которое соблазнило бы и святых в раю; прекрасный букет роз и лилий меж двух алебастровых яблок, смотря на которые нельзя остаться равнодушным; а румянец ее щек был ярче этого букета. К тому же эта юная красотка прижимала к себе корзинку и шла, чаруя своими прелестями, на рынок — продавать масло и свежие яйца. Сир Робер, объятый желанием, прыгнул с коня и без околочностей к ней подступил: «У меня в кошельке, — сказал он, — двадцать экую, это все мое достояние; вдобавок возьмите мое сердце: все это — ваше». «Слишком много чести для меня», — говорит ему Мартон...»

Это — отрывок из довольно позднего рассказа в стихах "Ce qui plaît aux dames" («Что нравится дамам»); рассказ тщательно продуман, о чем можно судить по четко проведенному нарастанию впечатлений от красоты Мартон, — рыцарь видит ее сначала издали и все больше восхищается по мере того, как приближается к ней. Прелесть рассказа во многом объясняется его темпом — будь темп более вялым, и рассказ утратил бы свежесть и стал бы тривиальным. Но в темпе и заключена вся соль рассказа; объяснение в любви комично оттого, что все существенное и необходимое изложено с потрясающей краткостью. Темп здесь, как и везде у Вольтера, — составная часть его философии; он нужен ему здесь для того, чтобы резко выделить существенные мотивы человеческих поступков, представить их исключительно материальными, как бы обнажить их, — но только Вольтер никогда не бывает при этом груб. Нет ничего высокого и духовного и в этой маленькой любовной сценке, и выражены в ней только похоть и поиски выгоды; объяснение в любви происходит без фраз, а на деловой основе, но при всем том это весьма любезная, изящная и темпераментная любовная беседа. Всякий знает, и Роберу с Мартон это известно не хуже других, что слова «возьмите мое сердце» — просто стилистическое украшение, а суть — сиюминутное удовлетворение сексуального влечения, и тем не менее в этих словах переданы

все те сладостные чары, которые Вольтер и его время унаследовали от классиков (в данном случае в основном от Лафонтена), которые поставлены теперь на службу просветительскому материализму и разоблачению действительности. Содержание изменилось, но *l'agréable et le fin* (ясность и приятность) классического искусства остались, и почувствовать их можно в каждом обороте речи, в каждой вибрации словесного ритма. Своеобразен этот быстрый вольтеровский темп речи,—при всей смелости, можно даже сказать, при полной бессовестности в вопросах морали, при всей софистической технике нападков на противника, язык не утрачивает эстетической чистоты и ясности. Вольтер свободен от полуэротической, отчасти мутной чувствительности, которую мы пытались анализировать на примере «Манон Леско»; и когда Вольтер как просветитель обнажает и разоблачает действительность, он никогда не бывает грубым и тяжеловесным, он всегда легок, летуч и, можно сказать, приятен на вкус. И прежде всего он свободен от туманного, смазывающего все очертания, словно уничтожающего ясность мысли и чистоту чувства, пафоса, который возобладал у просветителей второй половины XVIII века и в литературе эпохи Французской революции; от того пафоса, который в XIX веке под воздействием романтизма расцвел еще более пышным цветом и вплоть до самого последнего времени вызывал на свет самые отвратительные создания.

Родствен быстрому темпу другой, более принятый как метод пропаганды прием,—крайнее упрощение всех проблем. У Вольтера быстрота, или почти что, можно сказать, проворство, служит упрощению. Упрощение почти всегда достигается сведением проблемы к антитезе, ясному и понятному противопоставлению в вихре стремительного и веселого рассказа черного и белого, теории и практики и т. д. Это видно в приведенном нами отрывке о лондонской бирже: противоположность «дела» и религии энергично и предвзято упрощена (одно полезно и содействуют солидарности людей, другое — глупо и людей разъединяет); здесь же рядом проступает и другая антитеза — «терпимость — нетерпимость», не менее упрощенная. И даже в маленьком любовном рассказике хотя и не проблема, но сущность события также сведена к простейшей формуле, к антитезе «удовольствие — выгода». Рассмотрим еще один пример. В романе «Кандид» Вольтер полемизирует с метафизической оптимистической идеей Лейбница о нашем мире как о наилучшем из миров. В главе VIII вновь найденная Кандидом Кунигунда рассказывает о приключениях, пережитых ею с тех пор, как Кандида изгнали из замка ее отца:

*J'étais dans mon lit et je dormais profondément, quand il plut au ciel d'envoyer les Bulgares dans notre beau château de Thunder-ten-tronckh; ils égorgèrent mon père et mon frère, et coupèrent ma mère par morceaux. Un grand Bulgare, haut de six pieds, voyant qu'à ce spectacle j'avais perdu connaissance, se mit*



à me violer; cela me fit revenir, je repris mes sens, je criai, je me débattis, je mordis, j'égratignai, je voulais arracher les yeux à ce grand Bulgare, ne sachant pas que tout ce qui arrivait dans le château de mon père était une chose d'usage: le brutal me donna un coup de conteau dans le flanc gauche dont je porte encore la marque.— Hélas, j'espère bien la voir, dit le naïf Candide.— Vous la verrez, dit Cunégonde; mais continuons.— Continuez, dit Candide.

«Я крепко спала в своей постели, когда небу угодно было наслать болгар на наш прекрасный замок Тундер-тен-Тронк. Они зарезали моего отца и моего брата, а мою мать изрубили в куски. Огромный болгарин, шести футов ростом, видя, что при этом зрелище я потеряла сознание, бросился меня насилловать. Это привело меня в чувство, я кричала, сопротивлялась, кусалась, пыталась выцарапать глаза этому огромному болгарину, не зная, что все, случившееся в замке моего отца, было делом обычным. Изверг пырнул меня ножом в левый бок; след этого удара до сих пор еще заметен.

— Увы! Надеюсь, я увижу его, — сказал простодушный Кандид.

— Вы его увидите, — сказала Кунигунда, — но я продолжаю.

— Продолжайте, — сказал Кандид».

Жуткие события представлены в комическом освещении — они сыплются словно из рога изобилия, перебрасываются с проворством клоуна, они представлены как обычные и как угодные богу, что комично противоречит всей их жути и желаниям затронутых ими лиц; к этому же следует прибавить и эротическую изюминку в конце. Упрощение и превращение проблемы в анекдот, головоломная спешка при описании событий определяют характер романа; одна беда сменяет другую, и все напасти истолковываются как необходимые, неизбежные, разумные, достойные лучшего из всех возможных миров, — что явно противоречит всякому смыслу. Смех не дает спокойно размыслить, и читатель, забавляясь, не успевает заметить или же с трудом догадывается, что Вольтер далеко не точно передает ход мысли Лейбница и вообще метафизическую идею мировой гармонии; да и вообще развлекательное сочинение Вольтера найдет гораздо больше читателей, чем трудные и требующие усидчивости трактаты его философских противников. И если мнимая реальность опыта, которую строит Вольтер в своем романе, отнюдь не соответствует действительному опыту, если она нарочно придумана для его полемических целей, то такого вывода, безусловно, не могло сделать большинство современников Вольтера, а если современники и видели это, то все равно не учитывали всех неизбежно вытекающих отсюда следствий. Такой ритм ударов судьбы, которые испытывают Кандид и его спутники, нельзя наблюдать в реальной, доступной опыту, действительности; не бывает так, чтобы несчастья непрерывно и беспричинно сыпались на головы людей не причастных, неподготовленных, случай-

но замешанных в дело, — это, скорее, напоминает беды, постигающие комического героя фарса или глупого Августа в цирке. Не говоря уж о таком безмерном нагромождении напастей и о том обстоятельстве, что несчастья в подавляющем большинстве случаев не находятся ни в какой внутренней связи с действующими лицами, Вольтер фальсифицирует действительность еще и тем, что безмерно упрощает причины событий. Если в своих просветительских и реалистических сочинениях Вольтер и называет какие-либо причины, определившие человеческие судьбы, то это или природные явления, или случайности, или же, когда свою роль играют человеческие поступки, инстинктивные влечения, злодейство и прежде всего глупость. Вольтер никогда не интересуется историческими условиями, в которых складываются человеческие судьбы, убеждения, общественные институты, — это касается, следовательно, и личной истории людей, и истории государств, религий, всего человеческого общества. Как в нашем первом примере с лондонской биржей бессмысленны, глупы и произвольны анабаптизм, иудаизм, секта квакеров, так во втором примере, в «Кандиде», нелепы, глупы и случайны крестовые походы, рекрутские наборы, религиозные преследования, взгляды дворян и церковников, и, конечно, для Вольтера само собою разумеется, что ни один здравомыслящий человек не верит в какую-то внутреннюю упорядоченность событий или во внутреннюю обоснованность убеждений. И точно так же он изображает как нечто абсолютно доказанное, что у каждого человека может быть любая судьба — нужно только, чтобы судьба эта не вступала в противоречие с законами природы, — так что нет и мысли о возможной внутренней взаимосвязи характера и судьбы, и Вольтер временами развлекается тем, что составляет цепочки причин, которые объясняются им только естественноисторически, тогда как о моральной стороне и об индивидуальном развитии человека он умалчивает; вот как в главе IV «Кандида» Панглос говорит о происхождении своего сифилиса:

...vous avez connu Paquette, cette jolie suivante de notre auguste baronne; j'ai goûté dans ses bras les délices du paradis, qui ont produit ces tourmens d'enfer dont vous me voyez dévoré; elle en était infectée, elle en est peut-être morte. Paquet te tenait ce présent d'un cordelier très savant, qui avait remonté à la source; car il l'avait eue d'une vieille comtesse, qui l'avait reçue d'un capitaine de cavalerie, qui la devait à une marquise, qui la tenait d'un page, qui l'avait reçue d'un jésuite qui, étant novice, l'avait eue en droite ligne d'un des compagnons de Christophe Colomb...

...вы знали Пакету, хорошенькую служанку высокородной баронессы; я вкушал в ее объятьях райские наслаждения, и они породили те адские муки, которые, как вы видите, я сейчас терплю. Она была заражена и, быть может, уже умерла. Пакета получила этот подарок от одного очень ученого францискан-

ского монаха, который доискался до первоисточника заразы: он подцепил ее у одной старой графини, а ту наградил кавалерийский капитан, а тот был обязан ею одной маркизе, а та получила ее от паж, а паж от иезуита, который, будучи послушником, приобрел ее по прямой линии от одного из спутников Христофора Колумба».

Такое изложение, когда учитываются лишь естественные причины, а моральная направленность ограничивается только сатирой на нравы духовных лиц (тут и гомосексуализм!), причем ловко обходится все индивидуальное, что повело к возникновению любовных отношений, означает вполне определенный взгляд на ход событий, исключаящий какую-либо ответственность за свои поступки, если они вызваны естественными влечениями, и исключаящий рассмотрение всех тех человеческих задатков и склонностей, всего особенного внутреннего и внешнего развития, которое побуждает совершать эти, а не иные поступки. Но так далеко, как в этом месте и вообще в «Кандиде», Вольтер заходит редко, ибо, по существу, он — моралист, и у него, особенно в исторических сочинениях, можно найти портреты людей, где индивидуальные черты выступают с полной ясностью. Но Вольтер всегда склонен упрощать, а упрощения его состоят в том, что здравый, практический, просветительский разум, присущий его эпохе, складывавшийся не без влияния самого Вольтера, оказывается единственной мерой оценки любых вещей и явлений, и в том, что из всех условий, в которых протекает человеческая жизнь, он серьезно учитывает лишь условия природные и материальные; условиями историческими и душевными движениями он, напротив, пренебрегает и с презрением отвергает их. Все это связано с активным и мужественным умонастроением эпохи Просвещения: следовало освободить человеческое общество от бремени, мешавшего разумному прогрессу, а это было, очевидно, бремя исторической данности.—всех тех религиозных, политических и экономических условий, которые сложились в ходе истории — иррационально, в противоречие со всяким ясным рассудком, свились в клубок так, что распутать их было невозможно; не понимать и не оправдывать эти явления надо было, а дискредитировать их.

Вольтер конструирует действительность так, чтобы она стала пригодной для его целей. Нельзя отрицать, что во многих его сочинениях можно найти живую и пеструю повседневность, — но она никогда не бывает полной, всегда сознательно упрощена, а потому, несмотря на серьезный и назидательный тон, она всегда поверхностна, пустовата. Что же касается уровня стиля, то в умонастроении, характерном для просветительских сочинений, даже если они не столь дерзко остроумны, как вольтеровские, всегда заложено снижение человека — его роли в мире; трагическая идеализация классического героя с начала XVIII века выходит из моды, сама трагедия у Вольтера становится более пестрой и остроумной, утрачивает значительность; зато

расцветают поэтические жанры среднего стиля — роман, рассказ в стихах, а между трагедией и комедией появляется еще средний жанр — «слезная комедия» (*comédie larmoyante*). Эпоха не расположена к возвышенному, стремится ко всему приятному, изящному, остроумному, чувствительному, разумному, полезному — во всем к середине. Если исходить из уровня стиля, эротически-сентиментальный стиль «Манон Леско» согласуется с пропагандистским стилем Вольтера. И в том и в другом случае персонажи — не возвышенные герои, изъятые из контекста повседневной действительности, а люди, связанные своими жизненными обстоятельствами, чаще всего самыми обычными, внутренне ими скованные. Коль скоро нельзя отрицать известную степень серьезности и у Вольтера, для которого ведь его мысли были делом вполне серьезным, следует констатировать, что в противоположность классическому периоду мы вновь встречаемся со смешением стилей. Однако ни в показе обыденной жизни, ни в серьезной проблематике смешение не идет вширь и вглубь явлений. Смешанный стиль примыкает к традиции классического вкуса, и реализм всегда остается приятным; писатель избегает углубленного трагизма, передачи «тварности», исторической реальности; реализм, каким бы пестрым и увлекательным он ни выступал, все равно оставался поверхностным — словно пена. У Вольтера этот приятный, искрящийся, пенящийся реализм — исключительно для пропаганды просветительских идей! — стал таким искусством, которое не останавливалось ни перед чем; также и мысли о своей собственной дряхлости, о близящейся смерти — а они посещали Вольтера в последние годы жизни — он использовал для шутливового вступления к рассуждению в духе популярной философии. Приведу пример, который уже анализировал Шпитцер («Этюды о романском стиле и литературе», Марбург, 1931, т. II, стр. 238 слл.). Речь идет о письме, которое семидесятисемилетний тощий патриарх, всем известный, с маской вместо лица, пишет мадам Неккер, когда скульптор Пигаль приехал в Ферней, чтобы работать над его бюстом. Вот это письмо:

A Madame Necker.

Ferney, 19 juin 1770

Quand les gens de mon village ont vu Pigalle déployer quelques instruments de son art: Tiens, tiens, disaient-ils, on va le diséquer; cela sera drôle. C'est ainsi, madame, vous le savez, que tout spectacle amuse les hommes; on va également aux marionnettes, au feu de la Saint-Jean, à l'Opéra-Comique, à la grand'messe, à un enterrement. Ma statue fera sourire quelques philosophes, et renfrognera les sourcils éprouvés de quelque coquin d'hypocrite ou de quelque poësson de folliculaire: vanité des vanités!

Mais tout n'est pas vanité; ma tendre reconnaissance pour mes amis et surtout pour vous, madame, n'est pas vanité.

Mille tendres obéissances à M. Necker.

«Ферней, 19 июня 1700 года

Госпоже Неккер.

Видя, как Пигаль раскладывает принадлежности своего искусства, мои односельчане говорили: «Глянь-ка, глянь-ка, сейчас он начнет его потрошить; то-то потеха будет!» Вы и сами знаете, мадам, что всякое зрелище способно позабавить целовека; мы с равным удовольствием идем в кукольный театр, на праздник Ивана Купалы, в Комическую оперу, к обедне и на похороны. Моя статуя вызовет улыбку философов, заставит нахмуриться иных лицемерных подлецов или газетных пасквильянтов: о суета сует!

Впрочем, не все суета: моя нежная привязанность к друзьям и особливо к вам свободна от нее.

Передайте мои поклоны господину Неккеру».

Отсылаю читателя к превосходному анализу Шпитцера, который отмечает и истолковывает каждый оттенок словесного выражения; я добавлю и изложу только то, что существенно для проблемы стиля. Реалистический анекдот, от которого в письме отталкивается Вольтер, или выдуман, или отработан им для своей цели; маловероятно, чтобы французские крестьяне в 1770 году представляли себе анатомический театр лучше, чем работу скульптора; уж конечно, кто такой Пигаль и зачем он приехал, они слышали, а мысль, что будет сделан портрет знаменитого владельца замка, который уже добрый десяток лет живет среди них, несомненно, должна была показаться им более естественной, чем предположение, что его будут резать живьем. Не исключено, что какой-нибудь полуобразованный остряк и мог сказать что-либо в этом роде, но, полагаю, большинству читателей, которые интересуются этим вопросом, более правдоподобным покажется, что острит сам Вольтер. Итак, выстроил ли Вольтер эту декорацию, что мне кажется более вероятным, или ему подыграл случай, так или иначе — это совершенно особый, преувеличенно заостренный, хорошо обыгранный кусок реальности, весьма пригодный для того — и только для того, — чтобы привязать к нему все то, что нужно Вольтеру, — весьма мило и галантно преподнесенную тривиальную мудрость, фейерверк примеров, в которых с присущей просветителю смелостью смешано все светское и духовное, иронизирование над собственной славой, полемические намеки на противников, краткое резюме под знаком Соломоновой темы суетности всего и, наконец, прицепленное к этой суете (*Vanite*) заключение, обнаруживающее всю чарующую прелесть этого все еще любезного и живого старика и его века, который в значительной степени обязан был своим обликом именно Вольтеру; и все в целом, как говорит Шпитцер, представляет собой нечто совершенно особенное — просветительская литература в стиле рококо. Все тем более неповторимо, что ткань из мудрости и любезности прикреплена к анекдоту, который пробуждает мысль о физической, «тварной» обреченности ветхого, дряхлеющего, идущего к

распаду тела,— и тем не менее Вольтер не перестает быть остроумным и пикантным. Как много заключено в этом тексте: искусно и искусственно выстроенный реалистический образ; тонкость и деликатность человеческих отношений, очень сдержанных при всей теплоте слов; слегка намеченная оценка своего «тварного» состояния, когда человек смотрит на себя со стороны и столь любезен, что не хочет надоедать другим своими печальными предчувствиями; и стремление поучать, характерное для великих просветителей, стремление даже силу последнего дыхания употребить на то, чтобы остроумно и приятно сформулировать разумную мысль.

Надеюсь, что на примерах из Прево и Вольтера мне удалось показать все существенные признаки того своеобразно привлекательного и своеобразно поверхностного среднего стиля, в рамках которого вновь, начиная с первых десятилетий XVIII века, стали сближаться реализм и серьезность, столь строго разделенные в эпоху Людовика XIV; многое еще прояснится при анализе других текстов путем их сравнения и сопоставления. Мне осталось сказать еще об одном литературном жанре, где, по самому его смыслу, реалистический и серьезный оценочный взгляды на действительность не могут быть разделены, который именно поэтому и в XVII веке не капитулировал перед эстетическим требованием размежевания стилей,— о дневниках и мемуарах. Начиная с эпохи Возрождения во многих европейских странах появляются интересные, значительные сочинения в этом жанре; в период абсолютизма, в XVII и XVIII веках, особенно во Франции и в странах, находившихся под сильным влиянием французской культуры, авторами мемуаров были почти исключительно лица из придворных кругов, нередко члены королевской семьи, а их предметом — политика, дворцовые интриги и жизнь высших слоев общества. Стоит упомянуть (ср. Sainte-Beuve, "Causeries de Lundi", XV, 425), что среди самых одаренных, знаменитых и своеобразных мемуаристов Франции нет ни одного из поколения Людовика XIV: все они или принадлежат к эпохе, непосредственно предшествовавшей его правлению, как де Ретц, Ларошфуко, Тальман де Рео, или к последующей. Во время правления короля, в эпоху, когда безраздельно господствовал вкус, обозначенный его именем, морализм, под влиянием которого французская мемуарная литература находилась еще раньше, обратился к более общим формам и темам, избегая реалистического воспроизведения конкретных событий современности. Если мы только теперь, говоря о первой половине XVIII века, обращаемся к мемуарной литературе, то это объясняется тем, что наиболее значительный писатель такого жанра, герцог Луи де Сен-Симон, принадлежит все же скорее к XVIII, чем к XVII веку. Он родился в 1675 году, с 1691 года жил при дворе и очень рано, как рассказывает сам, начал вести свои записи, с девятнадцати лет, с июля 1694 года. Однако настоящая работа над текстом, окончательная его подготовка относится к

гораздо более позднему времени — она началась после смерти регента, после 1723 года, когда герцог удалился от двора. Он прожил еще 32 года и все эти годы писал; намеки на события тридцатых и сороковых годов показывают, что он и в середине века работает над мемуарами; так, говоря о 1700 годе, где речь идет о возникновении прусского королевства, он упоминает смерть Фридриха-Вильгельма I и восшествие на престол его наследника как события, происшедшие недавно, — следовательно, это место написано вскоре после мая 1740 года. Редакторы критического издания «Мемуаров» (в серии “Grands Ecrivains”) пришли к выводу, что окончательная их запись относится к 1739—1749 годам (см. “Notes sur l’édition des Mémoires”, т. 41, стр. 442 слл.). Итак, хронологически это произведение, без всякого сомнения, относится к XVIII веку; труднее сказать, какое место занимает герцог во внутренней, духовной истории, ибо, собственно говоря, его невозможно сравнивать с кем бы то ни было, и только бросается в глаза, даже при самом беглом просмотре, что он, по стилю своему и своим воззрениям, во всяком случае чужд эпохе Людовика XIV. Слог его не имеет ничего общего с тонко выверенной благопристойностью (*bienséance*), с классическим стремлением к гармонии, с идеализацией и отвлеченностью, присущими тем великим десятилетиям; скорее напоминает, если только можно его с чем-то сравнивать, стиль доклассической прозы — начала XVII века. По своим взглядам Сен-Симон — решительный противник абсолютизма, центральной власти; его идеал — сословная организация королевства, с гораздо большей свободой для сословий, и прежде всего для феодальной аристократии, главного сословия в государстве; проявляя, несомненно, искреннее благочестие, он в религиозных вопросах свободен от предрассудков и с неодобрением пишет о преследованиях и подавлении веры. Идеальным представляется ему правление Людовика XIII, — несомненно, ошибочное восприятие исторической перспективы, потому что именно в то время Ришелье заложил основу для победы абсолютизма и политического краха аристократии; ошибке герцога способствует семейная традиция, — его отец, которому в год рождения сына было под семьдесят, в юности был в числе любимцев Людовика XIII и был возведен им в звание «герцога и пэра» (*duc et pair*). Итак, Сен-Симон — это антиабсолютистски настроенный реакционер, и когда он заводит разговор о значении и достоинстве высшей аристократии, о дюках и о пэрах, в словах его звучит анахронистическая и маниакальная приверженность к былому. Тем не менее он здраво мыслит в политике, правильно и проникательно смотрит на вещи. Нельзя забывать о том, что оппозиция, складывавшаяся среди видных придворных в последние десятилетия правления Людовика XIV, почти всегда мечтала о реставрации старых сословных институтов: в учредениях былых времен, по крайней мере в возвращении высшей аристократии ее прежнего положения, видели действенное средство

борьбы с абсолютизмом и его орудиями—королевскими министрами, ставленниками короля и исполнителями его воли; с такими идеями связывали практические, относительно свободололюбивые планы мирной политики, реорганизации административного управления, финансов и церковных дел. Взгляды придворной оппозиции можно характеризовать как сословные, патриархальные и либеральные; их можно ощутить еще у Монтескье. Сен-Симон был близок к этой группе людей, самые видные ее представители были его друзьями, он разделял многие из их мыслей и своеобразно развивал их. В его политическом умонастроении смешаны реакционные тенденции, корни которых относятся к эпохе до Людовика XIV с либеральными идеями начала XVIII века; и политически в нем тоже нет ничего от стиля Людовика XIV. С юных лет он сдружился с герцогом Орлеанским, позднейшим регентом; будучи членом регентского совета, Сен-Симон приобрел значительное влияние, но не умел использовать его в своих целях. Он явно не был рожден, чтобы стать государственным мужем,—слишком высокомерный и честный, слишком темпераментный и нервный, быть может и слишком испорченный для занятий реальной политикой, жизнью при дворе и своим тайным писательством. Да и самой эпохе с ее легкостью, изяществом, игривостью он был чужд—не мог ни следовать за ней, ни направить ее по желаемому руслу. И все же истинная его сущность раскрылась именно в эти годы, примерно между 1694 и 1723 годами, в условиях действия тайной оппозиции в конце правления Людовика XIV и затем участия в правлении регента; этим десятилетиям посвящены наиболее значительные разделы «Мемуаров», доработанные им позднее. Я думаю, что после всего сказанного разумнее всего связывать его с началом XVIII века—такого, каким он был, оригинального, своеобразного представителя антиабсолютистского, аристократически-сословного умонастроения либеральных реформ, умонастроения, непосредственно предшествовавшего раннему Просвещению.

О Сен-Симоне как писателе, о его стиле написано немало, как мне представляется, лучшие страницы—Тэнон в четвертом разделе очерка, который содержит блестящее, но одностороннее и не схватывающее многих существенных моментов описание «Века», то есть XVII столетия (“*Essais de Critique et d’Histoire*”, т. I, стр. 188 сл.). Все критики единодушно восторгаются умением Сен-Симона живо рисовать портреты людей; по сравнению с его описаниями меркнут и бледнеют лучшие и самые известные портреты в прежних мемуарах, и во всей европейской литературе найдется немного писателей, у которых человек был бы обрисован столь полно, со столь очевидным своеобразием и единством личности, со всем неповторимым в ней, обнажая внутреннюю сущность. Сен-Симон ничего не придумывает, он пользуется тем, что предлагает ему жизнь, ничего не отбирает и не просеивает; можно было бы назвать его жизнен-



ный материал обыденным, не будь это французский двор с его окружением,— сцена, столь широкая и населенная, что, кажется, заключает в себе целый человеческий мир, а Сен-Симон никем и ничем не пренебрегает; его писательская деятельность — словно некая порочная страсть; вооруженный инструментом языка, он буквально набрасывается на всякий предмет. Уже это дает нам исходную точку для анализа его стиля в свете нашей проблематики. Но и здесь мы будем опираться на избранные тексты; впрочем, сделать выбор в этом случае особенно трудно. Начнем с одного момента, хотя он может показаться внешним, поверхностным.

Апрельской ночью 1711 года в своем замке Медон умер от оспы единственный законный сын короля, Монсенъёр, или, как называли его при дворе, великий дофин (*le grand Dauphin*). Вечером известия о состоянии его здоровья были хорошими, и в Версале полагали, что опасность миновала; ночью пришло сообщение, что он умирает. Двор шумел как улей, никто не думал о сне, дамы и господа, многие в ночных туалетах, выбежали из своих апартаментов и окружили сыновей умирающего, герцога Бургонского и герцога Беррийского, и их супруг; вскоре после этого герцогиня Бургонская, удалившаяся на некоторое время, чтобы встретить карету короля, возвращавшегося из Медона, принесла печальную весть о смерти дофина. Разнообразные душевные движения, которые отражаются в позе и лицах столь многих людей, затронутых каждый по-своему неожиданным событием, составляют драму, значительную и многообразную, драматизм еще подчеркивается временем действия (глубокая ночь!) и, можно сказать, импровизированностью всей обстановки. Сен-Симон,— он и без того в приподнятом настроении и должен только скрывать его, как велят совесть и приличия, потому что, с его точки зрения, исчезновение «Монсенъёра» со сцены — счастливый случай для Франции, удача для друзей герцога и для него самого, — Сен-Симон до конца использует возможность и черпает из происходящего множество сцен, портретных эскизов, самоанализов и наблюдений, в которых выражается вся противоречивость и усложненность момента; хаотическое смешение испуга, отчаяния, замешательства, смущения, подавляемой радости, соседство смерти с ее достоинством и самых гротескных подробностей,— все сливается в единство сцены. Из занимающего много страниц описания возьмем маленький отрывок. Речь идет о «Мадам», невестке короля, вдовствующей герцогине Орлеанской, пфальцграфине Елизавете-Шарлотте, знаменитой благодаря своим письмам. Описав группу плачущих маленьких принцев и принцесс и успокаивающего их герцога де Бовильер, спокойно и осмотрительно исполняющего свою придворную должность, Сен-Симон продолжает (XXI, 35):

*Madame, rhabillée en grand habit, arriva hurlante, ne sachant bonnement pourquoi ni l'un ni l'autre, les inonda tous de ses larmes en les embrassant, fit retentir le château d'un renou-*

vement des cris, et fournit le spectacle bizarre d'une princesse qui se remet en cérémonie, en pleine nuit, pour venir pleurer et crier parmi une foule de femmes en déshabillé de nuit, presque en mascarades.

«Мадам, снова одетая в парадное платье, явилась с воплями, не сознавая хорошенько, ни зачем надо было наряжаться, ни зачем надо было испускать вопли; она залила всех слезами, задушила объятьями, огласила дворец новыми криками, являя собою причудливое зрелище принцессы, нарядившейся среди ночи в торжественное платье, чтобы плакать и вопить в толпе женщин, одетых в ночные костюмы, почти как в маскараде».

Этот период состоит из четырех согласованных между собою членов с глаголами в прошедшем времени (*aggiva, inonda, fit retentir, et fournit*); из этих разделов первые три передают последовательные этапы действия, а четвертый, наиболее длительный, подытоживает его результаты. Однако момент истолкования, подчеркивающего контраст между преднамеренным и реальным эффектом действия, проникает уже и в первые разделы. С самого начала, после слов «Мадам, одетая в парадное платье», ожидаешь такого же торжественного, весомого продолжения, но это ожидание совершенно опрокидывается словами «явилась с воплями» (*aggiva hurlante*); затем следует причастный оборот «не сознавая» (*ne sachant*) и глаголы «залила» и «огласила» (*inonda* и *fit retentir*), так что в этот гладко льющийся и гармонически согласованный период, где нет ни одной синтаксической формы, которая означала бы противоположность или ограничение, включены исключительно лишь смысловые антитезы. У Мадам ведь нет никакого разумного основания ни торжественно обрядиться, ни вопить; смешно делать первое ради второго; а для второго у нее нет ни малейшей причины, поскольку Монсеньёр и его окружение — враждебны ее интересам и интересам ее сына: обе группы не питают одна к другой никаких дружеских чувств. С другой же стороны, в поведении герцогини обнаруживаются все, контрасты, свойственные ее душе: и ее бестактное, темпераментное и шумное добросердечие, когда она в подобный миг печали забывает о личной вражде, чувствует только ужас смерти и сочувствует страдающим, и, с другой стороны, ее угловатое, немецкое, столь расходящееся с французским двором даже после многих десятилетий совместной жизни чувство того, чем обязана она своему аристократическому достоинству, так что, очевидно, потрясенная до глубины души и чистосердечно плачущая, она напяливает на себя торжественный наряд, а только потом выходит на люди. Все это великолепно дополняет сведения, которые сообщает о ней Сен-Симон в других местах своих «Мемуаров»: тут и пощечина, которую она дает сыну на глазах у всего двора за то, что он против ее воли и вопреки собственному желанию согласился на брак с незаконной дочерью короля, тут и неловкое и угрюмое неодобрение нравов, царящих при дворе ее супруга, и не менее неуклюже выра-

жаемая грубая вражда к мадам де Ментенон, за что ей придется расплачиваться ужасным для нее унижением, и, наконец, все это вполне подходит к общему впечатлению от ее особы, к той характеристике, которую Сен-Симон дает ей, когда рассказывает о ее смерти (XLI, 117):

...Elle était forte, courageuse, allemande au dernier point, franche, droite, bonne et bienfaisante, noble et grande en toutes ses manières, et petite au dernier point sur tout ce qui regardait ce qui lui était dû. Elle était sauvage, toujours enfermée à écrire, hors les courts temps de cour chez elle; du reste, seule avec ses dames; dure, rude, se prenant aisément d'aversion, et redoutable par ses sorties qu'elle faisait quelquefois, et sur quiconque; nulle complaisance, nul tour dans l'esprit, quoiqu'elle (ne) manquât pas d'esprit; nulle flexibilité jalouse, comme on l'a dit, jusqu'à la dernière petitesse de tout ce qui lui était dû; la figure et le rustre d'un Suisse, capable avec cela d'une amitié tendre et inviolable...

«...Это была немка до мозга костей: крепкая, решительная, откровенная, прямая, добрая и благожелательная, с благородными и величественными манерами, до крайности щепетильная в исполнении всех обязанностей. Она была диковата, любила писать, запершись у себя в кабинете и покидая его лишь в те редкие моменты, когда у нее гостил двор; остальное время проводила в кругу своих дам; была строга, крута нравом, легко внушала к себе неприязнь, нагоняла страх на окружающих, когда ей случалось выйти из себя; была лишена малейшей обходительности и суемудрия, хотя была вовсе не глупа; была неподатлива и, как говорится, до последней мелочи требовательна во всем, что ее касалось; и душой и внешностью была грубовата, как швейцарец, но при всем том способна к истинной и крепкой дружбе...»

По этому отрывку, по беспорядочному нагромождению членов предложения, по повторениям и синтаксическим сокращениям видно, что Сен-Симон не всегда, а как раз очень редко писал столь длинные и равномерно звучащие периоды, как тот, в котором он описывает ночное появление герцогини; строение фраз у него меняется в зависимости от того, как захватывает его сам предмет: «всегда увлеченный темой и уделяющий мало внимания опособу ее передачи, если только не ради того, чтобы хорошо выразить ее», как говорит он сам (*emporté toujours par la matière et peu attentif à la manière de la rendre, sinon pour la bien expliquer* (XLI, 335)). В той сцене воспоминания о событиях беспокойной ночи увлекают его своей динамикой, но не настолько, чтобы не оставалось места для критического взгляда наблюдателя, для подчеркивания гротескных моментов, — он встраивает их в динамику фразы. Как бы ни различались между собой оба текста, ночная сцена и портрет герцогини Орлеанской, между ними много общего — прежде всего сжатость, перегруженность содержанием. Герцогу, когда он садится за стол, что-

бы писать, память столь живо представляет людей, сцену и всю полноту деталей, что, кажется, перо его не поспевает за памятью, и он, по-видимому, полностью убежден, что все, что ему вспоминается, равно необходимо для картины, все само должно, обязано войти в состав целого, и ему не надо даже заботиться об этом. У него нет времени довести до конца описание внешнего вида Мадам, а потом уже, в новой фразе, пояснить, что у нее не было повода для огорчений и что, кроме того, торжественное платье было явно не к месту, — это ведь, собственно говоря, вещи совершенно разные; но коль скоро то и другое пришло ему в голову одновременно — вместе с воспоминанием о герцогине, врывающейся в зал, и коль скоро мысли и образы попросту осаждают его и ему приходится опасаться, что, попытайся он отложить что-нибудь на потом, стараясь более хладнокровно скомпоновать свое описание, многое забудется и будет отеснено новыми картинами и мыслями, он все вынужден валить в одну кучу, и, однако, выходит, что нет худа без добра: он замечает, что обе стороны, обе вещи можно сочетать, поскольку и одно и другое равно неуместно, равно продиктовано инстинктом и равно трогательно, а еще и потому, что и одно и другое одинаково раскрывает сущность Мадам, обнажая тайники ее души; и вот перед нами — целая картина, несколько ассиметричная по своим пропорциям: *...ne sachant bonnement pourquoi ni l'un ni l'autre* («...не сознавая хорошенько, ни зачем надо было наряжаться, ни зачем надо было испускать вопли...»). От такой чрезмерной поспешности и нетерпеливости возникают синтаксические пересечения и чрезмерные сокращения, на которые наталкиваемся почти повсюду — они, можно сказать, превращаются в синтезы: так, гениальное *jamais à son aise ni nul avec lui* («никогда не дает себе покоя и никому не спокойно с ним»), — о президенте Арле, или то, что он пишет о герцоге де Ноай: *sachant de tout, parlant de tout, l'esprit orné, mais d'écorce* («зная обо всем, рассуждая обо всем, дух украшенный, но поверхностный»), или такие логически абсурдные, но по смыслу вполне ясные построения, как: *...pour la faire connaître et en donner l'idée qu'on doit avoir pour s'en former une qui soit véritable* («чтобы узнать ее и чтобы составить представление, которое необходимо, для того, чтобы оно было правдоподобным») — о мадам дез Юрсен, или: *...divers traits de ce portrait, plus fidèle que la gloire qu'il a dérobée et qu'a l'exemple du roi il a transmise à la posterité* («различные черты этого портрета, более верные, чем слава, похищенная им и по примеру короля переданная потомству») — о маршале Вилларе; продолжение этой фразы тоже характерно для сжатости, для сверхкраткости изложения. Эта же спешка, не знающая передышки, и в перечислении разных черт и особенностей Мадам, когда герцог рисует ее словесный портрет. Сен-Симон явным образом не дал себе времени заранее продумать композицию портрета, не хватило времени даже на то, чтобы избежать словесных повторов, сходных мыслей и

одинаковых звучаний (*courts — cour*); он дважды начинает с *elle était*, а если не делает этого в третий и четвертый раз, то только потому, что у него и для этого не остается свободного мгновения; он настоятельно повторяет дважды, — *au dernier point* (до конца), благодаря чему нежданно-негаданно получается риторический эффект; он комбинирует два коротких прилагательных *dure, rude* с наречным оборотом из целых девяти слогов, затем включает еще один такой оборот, содержащий подробное обоснование и состоящий из четырнадцати слогов, а к нему привешивает полностью выпадающие из конструкции, сверхкраткие и столь же отрывочные четыре слога *et sur quiconque*; в следующем предложении просто нагромождение существительных, а самое удивительное во всем этом периоде — его окончание, когда уже совершенно нельзя понять, где кончается телесное и начинается моральное: здесь герцог не нашел иного выражения для самого меткого и захватывающего своей внутренней правдивостью контраста, кроме столь знакомого всякому читателю Сен-Симона и столь выразительного при всей своей серой невыразительности *avec cela* (вместе с тем). Что за памятник женщине: *la figure et le rustre d'un Suisse, capable avec cela d'une amitié tendre et inviolable* («внешностью грубая, как швейцарец, но при всем том способная к истинной и крепкой дружбе»).

А это подводит нас к другой своеобразной черте мемуаров Сен-Симона, которую можно обнаружить в обоих приведенных текстах и вообще повсюду у него: он не стремится гармонически строить периоды, но точно так же далек и от того, чтобы вносить гармонию в содержание. Ему чужда мысль об организации материала в соответствии с каким-либо этическим или эстетическим представлением о порядке, в соответствии с каким-либо заранее принятым взглядом на то, что подобает красоте и что безобразию, что подходит добродетели, а что — пороку, что относится к телу, а что к душе. Все, что приходит ему в голову о предмете, все это он валит в одну кучу, запикивает в свои периоды, доверчиво полагаясь на то, что все сложится в ясное единство, как должно; ведь перед ним, в его сознании, существует цельное представление о человеке, которого он описывает, общая картина сцены, которую он рисует! И ему совсем нет дела до того, как свяжуся *la figure et le rustre d'un Suisse* («душой и внешностью, как швейцарец»), причем *rustre* уже переводит из плана физического в план моральный, *amitié tendre et inviolable* («нежная и нерушимая дружба»); и можно найти много таких же и еще более выразительных примеров. О Монсеньёре Сен-Симон говорит: *L'épaisseur d'une part, la crainte de l'autre formaient en ce prince une retenue qui a peu d'exemples*, а прекрасное описание герцогини Бургонской, которую он, как и все, находил очаровательной, он начинает такими словами: *Régulièrement laide, les joues pendantes, le front trop avancé, un nez qui ne disaiz rien, de grosses lèvres mordantes...* («Откровенно некрасивая, с отвислыми щеками, с слишком выпуклым лбом, ни-

чего не говорящим носом, с толстыми чувственными губами...»). Можно подумать, что он хочет начать с некрасивого, а кончить красивым; быть может, в этом и состоял его замысел, но только он не следовал ему, потому что за «выразительными глазами, прекраснейшими на свете» (*des yeux les plus parlants et les plus beaux du monde*), идут еще «редкие, испорченные зубы, о которых она первая говорила и смеялась над ними» (*peu de dents et toutes pourries dont elle parlait et se moquait la première*). И это еще не все: «...грудь невысокая, но изящная, шея длинная с легкими признаками зоба, который даже очень шел к ней ...с длинной, округлой тонкою талией; непринужденная, отлично скроенная, с походкою богини в облаках — она нравилась до последней степени» — *...peu de gorge mais admirable, le cou long avec un soupçon de goître qui ne lui seyait point mal une taille longue, ronde, menue, aisée, parfaitement coupée, une marche de déesse sur les nuées: elle plaisait au dernier point* (XX, 280). Но и это еще не все. О Вилларе Сен-Симон говорит: «Это был человек крупный, смуглый, хорошо сложенный, в старости растолстевший, но не отяжелевший, с лицом живым, открытым и, по всей видимости, немножко глупым» (*C'était un assez grand homme, brun, bien fait, devenu gros en vieillissant, sans être appesanti, avec une physionomie vive, ouverte, sortante, et véritablement un peu folle*). Кто бы мог ожидать такого конца! Это место, которым восхищается Пруст, и множество подобных других мест нельзя оценивать на основании литературного опыта наших дней; неожиданные комбинации составляет теперь — только едва ли такие! — любой небесталанный журналист, удаются они даже авторам рекламных объявлений. Следует рассматривать такие места, учитывая моральные и эстетические представления французской классической и послеклассической литературы, когда существовали твердые категории — что находится в соответствии друг с другом и что нет, категории правдоподобия (*vraisemblance*) и благопристойности (*bienséance*), и они не позволяли хотя бы обращать внимание на все, что отклонялось от нормы; только тогда можно по достоинству оценить все своеобразие и всю неповторимость восприятия действительности у Сен-Симона и способ передачи его восприятия.

Всякая заранее задуманная гармония здесь отсутствует, но именно благодаря этому Сен-Симон может строить невыразимую гармонию индивида (*individuum ineffabile*), гармонию, дышащую реальностью; главное — постоянное взаимопроникновение телесных и моральных, внешних и внутренних признаков; любая внешняя черта непременно выражает свойство характера; внутреннее, самое существо человека, никогда не описывается помимо внешних форм явления, его чувственного облика, нередко то и другое сливаются в одном слове или образе, как это происходит в приведенном выше сравнении с швейцарцем (*la figure et le rustre d'un Suisse*). Взаимопроникновение пробивает себе дорогу даже и тогда, когда Сен-Симон намередается контрастно

противопоставить внешнее и внутреннее: такой контраст иллюзорен, он может основываться только на неправильном истолковании внешнего облика. Описывая церковный съезд 1700 года, Сен-Симон характеризует то удивление, которое охватывает духовенство, когда оказывается, что кардинал-архиепископ Парижа Ноай, мало кому известный — а ему поручено председательствовать на церковном съезде — и по внешнему своему виду не внушающий никаких особенных надежд, оказывается необычайно ученым, способным человеком, светлой головой — *un air de béatitude que sa physionomie présentait, avec un parler gras, lent, et nasillard, la faisait volontiers prendre pour naïve, et sa simplicité en tout pour bêtise* (следует обратить внимание на эллиптическую конструкцию) *la surprise était grande quand...* («Блаженное выражение его лица и манеру произносить слова медленно, растянуто и в нос легко было принять за простоватость, а его простоту вообще за глупость; каково же было удивление...»). Сен-Симон не противопоставляет внешнее внутреннему, а сразу же передает ложную интерпретацию целого (*la faisait volontiers prendre*), куда примешаны уже моральные элементы («блаженное выражение, простота»), а когда он дает верное истолкование всему, то выходит, что черты, ложно истолкованные поверхностными наблюдателями, превосходно вписываются в целую картину; при правильной интерпретации духовное и телесное, внешнее и внутреннее тоже перемешаны: *avec son siège, sa pourpre, sa faveur, sa douceur, ses noeurs, sa piété et son savoir, il gouverna toute l'assemblée sans peine* («его кресло, пурпур, благосклонность, мягкость, деликатность, благочестивость и ученость без труда правила всем собранием...»); в конце описывается, что и когда кардинал ел.

Это взаимопроникивание тела и духа, схватывающее самую сокровенную сущность человека в целокупности, а в связи с этим совершенно нерасчленимо и неотделимо, политическое, социальное положение человека («кресло, пурпур, благосклонность, мягкость, деликатность, благочестивость, знания» — все в одной плоскости), наконец, человека в политической и исторической атмосфере французского двора — все включено в этот запутанный клубок отношений, все покорно этому стилю. И личное отношение автора к своим персонажам выражено с тончайшими оттенками. А поскольку все, о чем рассказывает Сен-Симон, не выдуманно, не вымышлено, а взято из непосредственной реальности жизни, это придает его рассказу такую жизненную глубину, которой не достигли в великий век и самые знаменитые портретисты человеческих типов, Мольер или Лабрюйер. Вот малоизвестная характеристика — свояченицы Сен-Симона герцогини де Лорж, дочери могущественного, позднее свергнутого министра; Сен-Симон называет ее в письме «моей большой ланью» (*ma grande biche*):

*La duchesse de Lorge, troisième fille de Chamillart, mourut à Paris en couche de son second fils, le dernier mai, jour de Fête-*

Dieu, dans sa vingt-huitième année. C'était une grande créature, très bien faite, d'un visage agréable, avec de l'esprit, et un naturel si simple, si vrai, si surnageant à tout, qu'il en était ravissant; la meilleure femme du monde et la plus folle de tout plaisir, surtout du gros jeu. Elle n'avait quoi que ce soit des sottises de gloire et d'importances des enfants des ministres; mais, tout le reste, elle le possédait an plein. Gâtée dès sa première jeunesse par une cour prostituée à la faveur de son père, avec une mère incapable d'aucune éducation, elle ne crut jamais que la France ni le Roi pût se passer de son père. Elle ne connut aucun devoir, pas même de bienséance. La chute de son père ne put lui en apprendre aucun, ni émousser la passion du jeu et des plaisirs. Elle l'avouait tout le plus ingénument du monde, et ajoutait après qu'elle ne pouvait se contraindre. Jamais personne si peu soigneuse d'elle-même, si dégingandée: coiffure de travers, habits qui traînaient d'un côté, et tout le reste de même, et tout cela avec une grâce qui réparait tout. Sa santé, elle n'en faisait aucun compte, et pour sa dépense, elle ne croyait que terre pût jamais lui manquer. Elle était délicate, et sa poitrine s'altérait. On le lui disait; elle le sentait; mais, de se retentir sur rien, elle en était incapable. Elle acheva de se pousser à bout de jeu, de courses, de veilles en sa dernière grossesse. Toutes les nuits, elle revenait couchée en travers de son carrosse. On lui demandait en cet état quel plaisir elle prenait; elle répondait, d'une voix qui, de faiblesse, avait peine à se faire entendre, qu'elle avait bien du plaisir. Aussi finit-elle bientôt. Elle avait été fort bien avec Madame la Dauphine, et dans la plupart de ses confidences. J'étais fort bien avec elle; mais je lui disais toujours que, pour rien, je n'eusse voulu être son mari. Elle était très douce, et, pour qui n'avait que faire à elle, fort aimable. Son père et sa mère en furent fort affligés.

«Герцогиня де Лорж, третья дочь Шамильера, умерла в Париже, рожая второго сына, в мае этого года, в праздник Тела Господня, на двадцать восьмом году жизни. То была высокая, прекрасно сложенная женщина, приятной наружности, умная и настолько простая, искренняя и чистосердечная по своей природе, что ею нельзя было не восхищаться; к тому же она была настоящей светской дамой, безумно любила всяческие удовольствия, особенно крупную игру. Ей были совершенно чужды глупое тщеславие и напускная важность, свойственная детям министров, зато всеми остальными их качествами она обладала в достатке. Испорченная с детства продажными придворными, пресмыкавшимися перед ее отцом и матерью, которая не дала ей никакого образования, она полагала, что ни Франция, ни король никогда не смогут обойтись без ее отца. Она не только не знала никаких обязанностей, но даже не имела понятия о простой благопристойности. Падение отца не только ничему ее не научило, но даже не притупило ее страсти к игре и наслаждениям. Она простодушно признавалась во всем этом и добавляла, что не в силах с собой совладать. Никогда я не



встречал женщин, которые относились бы к самим себе с такой беззаботностью, таким небрежением: кривая прическа, косо сидящее платье и все остальное в том же духе; однако держалась она с таким изяществом, что оно искупало все ее недостатки. Она нисколько не заботилась о своем здоровье, полагая, что ей не хватит целой жизни на то, чтобы его сгубить. А на самом деле была хрупкой и слабогрудой. Ей говорили об этом, да и сама она это чувствовала, но была не в состоянии сдерживать себя ни в чем. Во время своей последней беременности продолжала ездить верхом, допоздна засиживаться за картами и, возвращаясь к себе, засыпала, скрючившись на сиденье кареты. У нее спрашивали, что за удовольствие она от всего этого получает, она отвечала едва слышным от слабости голосом, что весьма большое. Так что ее ненадолго хватило. Она была в прекраснейших отношениях с женой дофица, которая поверяла ей большинство своих тайн. Я тоже был с нею в прекрасных отношениях, но всегда ей говорил, что ни за что на свете не стал бы ее мужем. Она была весьма покладиста и очень любезна со всеми, кто умел ей льстить. Отец и мать были страшно потрясены ее смертью.

В этом портрете «моей большой лани» можно ощутить самое сердечное участие, чувствуешь, как наполняются слезами глаза Сен-Симона, когда он вспоминает о ней. Какой другой писатель в его эпоху и в предшествующий век мог бы изобразить такую даму существом жалким, несчастным, — начать описание со слов, что у нее была крупная фигура (*c'était une grande créature*), придумать такое нарастание — *si simple, si vrai si surprenant à tout* («столь простая, искренняя»), к тривиальному обороту — *C'était la meilleure femme du monde* («Это была самая лучшая женщина на свете») присоединить резко подчеркнутые слова *et la plus folle de tout plaisir* («она безумно любила всякие развлечения»), связать воедино отсутствие порядка в туалете, образе жизни, пошатнувшееся здоровье, превратив все это в чарующий образ женщины, щедро расточающей, растрачивающей самое себя, и наконец запечатлеть для нас сцену, когда, лежа в своей карете, совершенно без сил, она произносит умирающим голосом: «Как я развлекалась!» И при всем этом текст исполнен ясности и прозрачности, той деловитости, что так ярко характеризует среду, в том числе и среду социальную, в которой произрастало такое единственное в своем роде растение. Нужно ждать конца XIX, даже, можно сказать, начала XX века, чтобы встретить в европейской литературе такую интонацию, такую синтетическую характеристику человека, совершенно свободную от традиционного гармонического соединения противоположностей, исходящую из совершенно случайных внешних черт и так глубоко проникающую внутрь самого существа человека.

Приведем еще несколько примеров, в которых политические и исторические моменты освещены еще ярче. В 1714 году нача-

лась длительная и упорная борьба, связанная с папской буллой *Unigenitus*, направленной против яansenистов. Сен-Симон был противником этой буллы, отчасти потому, что всякое принуждение в вопросах совести и вообще всякое насилие в делах веры казалось ему отвратительным, отчасти же потому, что булла содержала такие инструкции касательно отлучения от церкви, которые представлялись Сен-Симону опасными в политическом отношении. Иезуит Телье, духовник короля, стремится всеми силами добиться принятия этой буллы — ему хотелось бы видеть Сен-Симона в числе своих сторонников, и потому он просит герцога о свидании с глазу на глаз. Обстоятельства складываются так, что разговор их происходит в совершенно темном, без окон, освещенном только свечами кабинете (*boutique*) Сен-Симона, — тогда как в соседней комнате ожидает гость, который не должен заметить ничего из того, что происходит в кабинете. Беседа принимает бурный характер, старик иезуит с поразительной откровенностью излагает свой план, в котором слились воедино хитрость и жестокость; своими софистическими рассуждениями он стремится опровергнуть сомнения собеседника и все более разгорячается, чувствуя его сопротивление. Сен-Симон еще раньше нарисовал портрет отца Телье (XVII, 60) — вот несколько черточек этого портрета:

*Se tête et sa santé étaient de fer, sa conduite en était aussi, son naturel cruel et farouche...il était profondément faux, trompeur, caché sous mille plis et replis, et quand il put se montrer et se faire craindre, exigeant tout, ne donnant rien, se moquant des paroles les plus expressément données lorsqu'il ne lui importait plus de les tenir, et poursuivant avec fureur ceux qui les avaient reçues, C'était un homme terrible... Le prodigieux de cette fureur jamais interrompue d'un seul instant par rien, c'est qu'il ne se proposa jamais rien pour lui-même, qu'il n'avait ni parents ni amis, qu'il était né malfaisant, sans être touché d'aucun plaisir d'obliger, et qu'il était de la lie du peuple et ne s'en cachait pas; violent jusqu'à faire peur aux jésuites les plus sages Son extérieur ne promettait rien moins, et tint exactement parole; il eût fait peur au coin d'un bois. Sa physionomie était ténébreuse, fausse, terrible; les yeux ardentes, méchants, extrêmement de travers; on était frappé en le voyant.*

«У него была железная голова и железное здоровье, таково же было его поведение, природа его была сумрачна и жестока. ...Он был глубоко лживый человек, обманщик, прятавшийся в тысяче складок и изворотов; когда же мог проявить себя, вызвать к себе страх, то требовал всего, сам не давая ничего, насмехаясь над данным словом, когда уже не было ему надобности его держать, и преследуя с яростью тех, кому он давал обещание. Это был страшный человек... Особенно замечательно в этой ярости, никогда не ослабевавшей ни на одно мгновение, было то, что он никогда не замышлял ничего такого, что было бы прямо направлено к его выгоде; у него не было ни родных,

ни друзей, он родился носителем зла, никогда не чувствовал потребности оказать услугу; происходил он из подонков народа и этого не скрывал. Он был так необуздан, что сами иезуиты, наиболее разумные... страшились его. ...Наружность его не обещала ничего другого и в точности держала слово: он испугал бы всякого, встретившегося с ним на опушке леса; лицо у него было сумрачное, лживое, страшное; глаза пламенные, злые, совсем скошенные; все поражались его видом».

А теперь они сидят друг против друга (XXIV, 117):

Je le voyais bec à bec entre deux bougies, n'y ayant du tout que la largeur de la table entre deux. J'ai décrit ailleurs son horrible physionomie. Eperdu tout à coup par l'ouïe et par le vue, je fus saisi, tandis qu'il parlait, de ce que c'était qu'un jésuite, qui, par son néant personnel et avoué, ne pouvait rien espérer pour sa famille, ni par son état et par ses veux, pour sdi-même, pas même une pomme ni un coup de vin plus que les autres; qui par son âge touchait au moment de rendre compte à Dieu, et qui, de propos délibéré et amené avec grand artifice, allait mettre l'Etat et la religion dans la plus terrible combustion, et ouvrir la persécution la plus affreuse pour des questions qui ne lui faisaient rien, et qui ne touchaient qui l'honneur de leur école de Molina. Ses profondeurs, les violences qu'il me montra, tout cela me jeta en un tel (sic) extase, que tout à coup je me pris à lui dire en l'interrompant: "Mon père, quel âge avez-vous?" Son extrême surprise, car je le regardais de tous mes yeux, qui la virent se peindre sur son visage, rappela mes sens...

«Мы сидели с ним нос к носу; нас разделял лишь стол, на котором горели две свечи. Вначале я растерялся от его взгляда и голоса, но, пока он говорил, меня внезапно поразила мысль, что он — всего-навсего иезуит, связавший себя добровольным обетом бедности и не могущий поэтому извлечь никаких выгод ни для своей семьи, ни для себя лично; что ему нельзя позволить себе ни лишнего куска, ни лишнего глотка вина; что он уже в тех летах, когда пора отчитываться перед Богом; и что в то же время он, действуя по заранее обдуманному и хитроумному плану, готовится ввергнуть государство и религию в ужасную смуту, развязав чудовищные гонения из-за вопросов, которые не имели к нему никакого отношения, а касались лишь чести их школы, основанной Луисом Молина. Глубина его мыслей и неистовство, с которым он их высказывал, привели меня в такое возбуждение, что внезапно я перебил его вопросом: «Да сколько же вам лет, отец?» Крайнее изумление, отразившееся на его лице — я смотрел на него во все глаза, — заставило меня очнуться...»

Сен-Симону удастся смягчить впечатление от своего неуместного вопроса, и он узнает, что отцу Телье 73 года. Сцена эта с великолепной четкостью демонстрирует нам, как воспринимает Сен-Симон явления, которые предстают перед ним: в человеке, с которым он столкнулся «нос к носу», он совершенно инстинк-

тивно видит единство тела, духа, жизненной ситуации и жизненной истории; и потому он с такой силой внедряется в свой предмет, сквозь сидящего напротив него человека в самую сущность политической ситуации, что нередко — так происходит и в этом случае — актуальная сторона исчезает от его взора, а раскрываются более глубокие и более общие вещи; глядя на своего визави «во все глаза», он забывает о том поводе, который свел их вместе, об определенной статье папской буллы, и видит перед собой, во всем его обличье, самое существо иезуитства и даже более того — самое существо всякой живой по своим суровым законам солидарной общности людей. И это такой способ восприятия вещей, который при всей своей пронизательности не способен понять его собеседник; ни XVII, ни XVIII век не знает других примеров подобного взгляда на вещи, так обнажать саму суть человека никто не решался — оставались поверхностными из благоразумия, внутренне сохраняли сдержанность, проявляли деликатность по отношению к личности другого, соблюдали дистанцию, разделяющую двух людей. Приведенное место показывает, что к наиболее глубоким выводам Сен-Симон пришел не рациональным путем, путем анализа мыслей и проблем, а благодаря эмпирическому подходу к чувственным явлениям, проникающему в самую сущность, в суть явлений, — в то время как отец иезуит первых паскалевских «Писем провинциала» (самое естественное в данном случае сопоставление) совершенно очевидно стилизован в соответствии с рациональными выводами, к которым автор пришел раньше.

Осталось привести последний отрывок. Сен-Симон с детства хорошо знал герцога Орлеанского, будущего регента, и был очень высокого мнения о его уме и способностях; он показывает, что только двусмысленное и неправильное поведение герцога Орлеанского по отношению к его дяде, Людовику XIV, испортило его характер и подорвало силы, превратив его в человека нерешительного и ненадежного, цинически равнодушного и необузданного, каким он в конце концов стал. Незадолго до смерти регента Сен-Симону стало ясно, что тот доживает свои дни, и он показывает нам, как он понял это. Регент поручил герцогу д'Юмьеру важную должность:

Le duc d'Humières voulut que je le menasse à Versailles remercier M. le duc d'Orléans le matin. Nous le trouvâmes qu'il allait s'habiller, et qu'il était encore dans son caveau, dont il avait fait sa garde-robe. Il y était sur sa chaise percée parmi ses valets et deux ou trois de ses premiers officiers. J'en fus effrayé. Je vis un homme la tête basse, d'un rouge pourpre, avec un air hébété, qui ne me vit seulement pas approcher. Ses gens le lui dirent. Il tourna la tête lentement vers moi, sans presque la lever, et me demanda d'une langue épaisse ce qui m'amenait. Je le lui dis. J'étais entré là pour le presser de venir dans le lieu où il s'habillait, pour ne pas faire attendre le duc d'Humières; mais je demeurai si étonné que je restai court. Je pris Simiane, premier

gentilhomme de sa chambre, dans une fenêtre, à qui je témoignai ma surprise et ma crainte de l'état où je voyais M. le duc d'Orléans. Simiane me répondit qu'il était depuis fort longtemps ainsi les matins, qu'il n'y avait ce jour-là rien de extraordinaire en lui, et que je n'en étais surpris que parce que je ne le voyais jamais à ces heures-là; qu'il n'y paraîtrait plus tant quand il se serait secoué en s'habillant. Il ne laissa pas d'y paraître encore beaucoup lorsqu'il vint s'habiller. Il reçut le remerciement du dur d'Humières d'un air éto né et pesant; et lui, qui était toujours gracieux et poli envers tout le monde, et qui savait si bien dire à propos et à point, à peine lui répondit-il... Cet état de M. le duc d'Orléans me fit faire beaucoup de réflexions... C'était le fruit de ses soupers...

«Герцог д'Юмьер попросил меня проводить его наутро в Версаль, чтобы поблагодарить герцога Орлеанского. Мы вошли к нему, когда он собирался одеваться и был еще в своем «погребке» (комната нижнего этажа, о которой не раз идет речь), превращенном в гардероб. Он сидел на стульчаке в окружении своих слуг и двух-трех высших офицеров. При виде его я оторопел. Передо мной был человек с налитым кровью лицом, опущенной головой и тупым взглядом. Он явно не замечал меня. Его слуги сказали ему. Он медленно повернул ко мне голову и, с трудом ворочая языком, спросил, что меня к нему привело. Я объяснил. Я пришел к нему затем, чтобы поторопить его отправиться в комнату, где он переодевался, и не заставлять ждать герцога д'Юмьера; но удивление мое было таково, что я загнулся на полуслове. Увидев Симиана, его первого камер-юнкера, я поделился с ним своим удивлением и выразил тревогу по поводу состояния здоровья герцога Орлеанского. Симиан ответил, что он давно уже таков по утрам, что сегодня с ним не происходит ничего необычного и что мое удивление происходит единственно от того, что я никогда не видел его в эти часы и что он придет в себя, когда его растормошат во время одевания. Однако и после переодевания он все еще был не в себе. Некогда вежливый и любезный, умевший вовремя и к стати вставить умное слово, он выслушал благодарность д'Юмьера с тупым удивлением и едва пробормотал что-то в ответ... Состояние герцога Орлеанского заставило меня задуматься... Вот до чего довел он себя своими обедами...» (41, 229).

Не следует удивляться тому, что регент принимает вельможу, сидя на стульчаке, — окруженный при том слугами и придворными. Государи XVII и XVIII веков редко оставались одни; драматическая сцена: Лувуа врывается к королю, чтобы помешать тому открыто объявить о своем браке с мадам Ментенон, и видит, как тот поднимается с chaise percée и приводит в порядок свой туалет; о герцогине Бургонской Сен-Симон рассказывает, что именно в такие минуты она обычно вела интимные беседы со своими дамами. Но ни одна из подобных сцен не захватывает так, как только что приведенная. Во всей литературе,

тем более старой, нет текста, который бы трагически и драматически трактовал подобный сюжет. Здесь именно так: Сен-Симон в ужасе при виде старческого маразма, близящейся смерти, — трагизм весомый. Картина разворачивается в двух несколько более длинных предложениях (*Je vis un homme... и Il tourna la tête...*), наполняется подробностями и обрамляется тремя совсем короткими (*j'en fus effrayé, ses gens dirent, je le lui dis*) фразами, относящимися к окружению регента и своей отрывистостью производящими впечатление толчков, направленных на то (но безуспешно), чтобы вывести регента из его апатического состояния. Сама картина начинается у Сен-Симона со слов «Я увидел человека», а не «Я увидел герцога» — вещи совершенно разные: во-первых, Сен-Симон сначала не узнает даже, кто перед ним, или просто не может поверить, что это герцог; во-вторых, этот несчастный — уже не «герцог Орлеанский», а только «еще» человек. И замедляющая подробность второго предложения — тяжкий поворот головы, движения непослушного языка — это такие элементы стиля, каких не встретишь в XVIII веке вообще, а в XIX можно найти только у Гонкуров или Золя.

Речь идет отнюдь не только о беспощадном изображении вещей обыденных, безобразных и, если следовать классической эстетике, лишенных достоинства; подобный радикальный реализм можно найти и в XVII и в XVIII веках. Речь идет о применении таких реалистических средств именно для изображения человека, изображения, выдержанного в совершенно серьезном духе проблемно-углубленного, выходящего за пределы чистого морализма и заглядывающего в «темные глубины» (*profondeurs oraques*) нашего существа. Любой читатель должен почувствовать, что весь трагизм существования герцога Орлеанского заключен в этой сцене на *chaise percée*. Сен-Симон с его методом изображения — предтеча новых и новейших форм восприятия и воспроизведения жизни. Он схватывает и запечатляет людей в их непосредственном повседневном окружении — их происхождение, их многообразные отношения, их имущество, любую часть их тела, их жесты и движения, мельчайшие оттенки произносимых ими слов (Лозен!), их надежды и опасения; нередко он характеризует и то, что мы назвали бы теперь наследственностью, — и в телесном и в духовном слитое воедино; оно отмечает своеобразные черты «среды» (*milieu*) с абсолютной точностью, не пренебрегая ничем; какой писатель сумел бы — или просто захотел бы — подметить в те годы, например, особый склад ума и особенный выговор семейства Мортемар, о чем Сен-Симон упоминает всякий раз, когда говорит о мадам де Монтеспан, о дочери ее герцогине Орлеанской, о мадам де Кастри и т. д. И все это служит изображению *la condition humaine* («условий жизни человека»). Жизненный опыт Сен-Симона, правда, ограничен королевским двором, о котором только и идет речь; этим как бы задано единство — единство действия в целом; и все же сцена достаточно широка, чтобы

представить целый мир людей, показать любые непросеянные, обыденные события. Мы говорили уже, что мемуарная литература в XVII и XVIII веках вообще не подчинялась эстетическому правилу, требовавшему устранять все обыденное и низменное из предметов возвышенных и серьезных; напротив, эта литература обнажала и разоблачала то, что обычно изображалось в идеализированном виде, — государей и их двор. Но у Сен-Симона это явление вышло далеко за пределы обычного, приобрело иную сущность и достигло иного уровня. Личный взгляд на вещи, повседневность сцены, отсутствие отбора при описании событий, что весьма редко позволяет видеть целое, приводит к тому, что мы ценим мемуары даже весьма одаренных авторов за их документальность, за картины культуры и нравов, тогда как художественные качества — только приятное добавление ко всему этому. Анекдот, интрига, апология, чисто личные дела берут верх надо всем остальным; политические события, которые мелочно, шаг за шагом, пересказываются и отбираются в соответствии с личными взглядами и интересами, отнюдь не вызывают в нас величайшего участия; никто не читает де Ретца с тем волнением, что Шекспира или Монтеня. И Сен-Симона слишком часто, как я полагаю, мерили той же мерой, слишком часто рассматривали его мемуары исключительно как культурно-исторический документ. Конечно, есть в нем и эта сторона, и здесь он также совершеннее других. Но есть у него и нечто гораздо большее — и даже совершенно иное. В анекдотическом ничтожестве происходящего, в изолированности, незначительности событий, в узости личности границы человеческого и художественного воздействия других мемуаристов, но в этих же самых чертах сила Сен-Симона, потому что именно исходя из случайного, отдельного, отрывочного, произвольного материала, иной раз до нелепости лично окрашенного и предвзято обрисованного, он незаметно погружается в глубины человеческого существования.

Как далек он от поверхностно-приятного среднего стиля, с которым мы знакомы в начале главы на примере текстов первой половины XVIII века; как контрастируют его записки с той мило-украшенной, доставляющей наслаждение или пропагандирующей просветительское умонастроение действительностью, которая предстает перед нами в этих текстах! И тем не менее Сен-Симон принадлежит скорее к этой эпохе — ко времени создания им «Мемуаров», а не к XVII веку, к которому его постоянно относят, поскольку он пишет о дворе Людовика XIV — хотя это не двор 1660-х или 1670-х годов, а последние десятилетия! Но и эти десятилетия, в суть которых он так глубоко проник, в годы, когда Сен-Симон писал «Мемуары», были уже далеким прошлым. О первой половине XVIII века вообще нельзя сказать, чтобы она была бедна людьми, идеями и тенденциями, которые словно предвещают будущее и в рамках своего времени кажутся одинокими. Кто отнесет к XVII веку

Джамбаттиста Вико, который родился на семь лет раньше Сен-Симона и главное свое произведение написал также раньше его? Вико выступал против Декарта, а Сен-Симон был в оппозиции к королю, и каждый из них восхищался своим противником и находился под глубоким его влиянием. Но у этих столь различных между собою современников есть и другие, не столь внешние общие черты. Склонность и умонастроение побуждали обоих обращаться к прошлому, устаревшему для их эпохи; оба пишут книги, которые выглядят на первый взгляд — в сравнении с изящно скомпонованными и подчиненными определенным правилам произведениями современников — какой-то бесформенной грудой материалов; и у того и у другого внутренний импульс придает языковому выражению какую-то необычность, иной раз как будто насильственность, чрезмерную выразительность, что так противоречит легкому и приятному понятию вкуса того времени; и, главное, оба — один, следуя инстинкту, просто описывая живущих с ним вместе людей, другой — спекулятивно, созерцая ход всемирной истории, — оба они полностью отрицают рационально-антиисторическое мышление своего времени, видят человека глубоко погруженным в историческую данность его существования. Сен-Симон обходился еще без теоретического обоснования, в смысле историзма, который впервые начинает ощущаться как раз в ту эпоху, когда Сен-Симон писал свои «Мемуары»; индивидуальное в его изображении — это только отдельный человек; исторические силы в сверхличном, и притом индивидуализированном смысле — за пределами его кругозора. Живая история в его понимании, как он пишет в своих весьма впечатляющих «Предварительных соображениях» (“*Considérations préliminaires*”, 1,5 слл.), есть лишь умение усмотреть психологически личностное в действующих лицах, в происходящих отсюда связях и противоречиях; цель историографии, как он ее понимает, моральна и назидательна; это вполне в духе эпох, предшествующих формированию историзма. Но многообразие реальной действительности, в которой он жил, в которой загорался его талант, выводило его далеко за эти пределы.



## XVII

### Музыкант Миллер

- Miller (*schnell auf — und abgehend*). Einmal für allemal! Der Handel wird ernsthaft. Meine Tochter kommt mit dem Baron ins' Geschrei. Mein Haus wird verufen. Der Präsident bekommt Wind, und kurz und gut, ich biete dem Junker aus.
- Frau. Du hast ihn nicht in dein Haus geschwätzt — hast ihm deine Tochter nicht nachgeworfen.
- Miller. Hab' ihn nicht in mein Haus geschwätzt — hab' ihm 's Mäd'el nicht nachgeworfen; wer nimmt Notiz davon? — Ich war Herr im Haus. Ich hätt' meine Tochter mehr koram nehmen sollen. Ich hätt' dem Major besser auftrumpfen sollen — oder hätt' gleich alles seiner Excellenz, dem Herrn Papa stecken sollen. Der junge Baron bringt's mit einem Wischer hinaus, das muß ich wissen, und alles Wetter kommt über den Geiger.
- Frau (*schlürft eine Tasse aus*). Possen! Geschwätz! Was kann über dich kommen? Wer kann dir was anhaben? Du gehst deiner Profession nach und raffst Scholaren zusammen, wo sie zu kriegen sind.
- Miller. Aber, sag mir doch, was wird bei dem ganzen Commerz herauskommen? — Nehmen kann er das Mäd'el nicht — Vom Nehmen ist gar die Rede nicht, und zu einer — daß Gott erbarm? — Guten Morgen! — Gelt, wenn so ein Musje *von* sich da und dort, und dort und hier schon herumbeholfen hat, wenn er, der Henker weiß! was als? gelöst hat, schmeck's meinem guten Schlucker freilich, einmal auf süß Wasser zu graben. Gib du Acht! Gib du Acht! und wenn du aus jedem Astloch ein Auge strecktest und vor jedem Blutstropfen Schildwache ständest, er wird sie, dir auf der Nase, beschwatzen, dem Mäd'el eins hinsetzen, und führt sich ab, und das Mäd'el ist verschimpfiert auf ihr Lebenlang, bleibt

sitzen, oder hat's Handwerk verschmeckt, treibt's fort (*die Faust vor di Stirn*), Jesus Christus!

Frau. Gott behüt' uns in Gnaden!

Miller. Es hat sich zu behüten. Worauf kann so ein Windfuß wohl sonst sein Absehen richten? — Das Mädels schön — schlank — führt seinen netten Fuß. Unterm Dach mag's aussehen, wie's will. Darüber guckt man bei euch Weibsleuten weg, wenn's nur der liebe Gott par terre nicht hat fehlen lassen — Stöbert mein Springinsfeld erst noch dieses Capitel aus — he da! geht ihm ein Licht auf, wie meinem Rodney, wenn er die Witterung eines Franzosen kriegt, und nun müssen alle Segel dran und drauf los, — und ich verdenk's ihm gar nicht. Mensch ist Mensch. Das muß ich wissen.

Frau.

«Миллер (*быстро ходит по комнате*). Довольно! Это уже не шутки. Скоро весь город заговорит о моей дочери и о бароне. Моему дому грозит бесчестье. Дойдет до президента и... Одним словом, больше я этого дворянчика сюда не пускаю.

Жена. Ты же не заманивал его к себе в дом, не навязывал ему свою дочку.

Миллер. Я не заманивал его к себе в дом, не навязывал ему девчонки, но кто станет в это вникать? Я у себя в доме хозяин. Мне надо было как следует пробрать дочку. Мне надо было хорошенько намылить шею майору, а не то сей же час все выложить его превосходительству — папеньке. Могу сказать заранее, молодой барон получит нагоняй — и дело с концом, а все беды посыплются на скрипача.

Жена (*прихлебывая кофе*). Вздор! Пустяки! Что с тобой может приключиться? Кто тебе может навредить? Ты занят своей музыкой да, где только можешь, ловишь учеников.

Миллер. Нет, ты мне скажи, что из всего этого выйдет? Жениться на девчонке он не женится, о женитьбе тут не может быть и речи, а стать какой-то. прости господи... это уж извините!.. Где только эти барчуки не таскаются, черт знает чем только не лакомятся! Так что же удивительного, что эдакого сладкоежку вдруг потянуло на свеженький огурчик? Сторожи не сторожи, хоть во все щелочки за ним подглядывай, за каждым шагом его следи, все равно наблудит у тебя под носом, испортит девчонку — и был таков. А девчонке вовек сраму не избыть! О замужестве тогда уж и не мечтай, а то еще, глядишь, прихотится и так по этой дорожке и пойдет. (*Ударяет себя кулаком по лбу.*) Боже мой! Боже мой!

Жена. Сохрани нас, господи, и помилуй!

Миллер. Сами должны себя сохранять. Чего еще можно ждать от такого повесы? Девчонка красивая, статная, ножки у нее стройные. На чердаке у нее может быть все что угодно, —

на этот счет с женского пола спрос не велик, только бы господь первым этажом не обидел. Стоит такому волоките высмотреть ножки — готово дело! У него взыграло ретивое, как все равно у Роднея, когда тот зачует французов — и пошел! И... и я его не виню. Все мы люди, все человеки. По себе знаю.

Жена. . .»

Это — начало «мещанской трагедии» Шиллера, написанной в 1782—1783 годах, — «Луизы Миллер»; действие происходит в мещанском доме, в комнате учителя музыки; авторская ремарка особо подчеркивает это — «за столом сидит жена Миллера, еще в капоте, и пьет кофе». В полном соответствии с этим — манера выражаться обоих действующих лиц, особенно мужа: он по природе добродушен и ворчлив, а сейчас, в раздражении, он так и сыплет сочными, ядреными, грубыми простонародными выражениями. Несмотря на свою профессию музыканта, Миллер отнюдь не «художник», а, можно сказать, просто ремесленник, чуть получше самых простых; актер отнюдь не нарушил бы стилия, если бы стал говорить на швабском диалекте. Миллер человек не глупый, не бесчувственный, но взгляды его на жизнь по-мещански узки и ограниченны; в этой же сцене, немного позже, он выходит из себя при мысли, что дочь его загордится и «отвадит хорошего, почтенного зятя, который как раз бы пришелся мне ко двору» — *mir am Ende einen wackern ehrbaren Schwiegersohn verschlägt, der sich so warm in meine Kundschaft hineingesetzt hätte*. Вот рамки, в которых разыгрывается трагедия. Не только семейство Миллеров и секретарь Вурм вносят сюда мелкобуржуазный дух, а весь конфликт насквозь — мещанский, и у обоих знатных особ в пьесе, у президента и у его сына, нет ничего от героизма фигур высокой французской трагедии, вознесенных над обыденной жизнью. Сын — благороден, чувства его тонки, он мыслит идеально; отец — дьявольски коварен, властен, в конце концов тоже сентиментален; возвышенными в духе французской трагедии их нельзя назвать. Для этого тесна уже сама сцена действия — мелкое немецкое государство, управляемое абсолютистски.

Шиллер не первым выбрал для трагедии подобное место действия и подобный конфликт. Сентиментальный мещанский роман и мещанская трагедия (в предыдущей главе упоминалась «слезная комедия» — *comédie larmoyante*) давно уже сложились в Англии и Франции; в Германии смешение стилей в духе «христианской тварности» сохранялось на всем протяжении XVII века и впоследствии не было до конца вытеснено влиянием французского классицизма; линия буржуазного реализма выразилась в Германии наиболее мощно, влияние Шекспира и воздействие Дидро и Руссо слились воедино; состояние Германии, ее раскол, уозость жизненных отношений послужили для литературы предметом волнующим и занимательным; появились

на свет произведения, которые отличались одновременно и сентиментальной чувствительностью, и узкомецанским взглядом на вещи, и реализмом, и революционностью. Первая немецкая пьеса в таком жанре, «Мисс Сара Сампсон» Лессинга, его юношеское творение (1755), возникла под влиянием английской литературы, действие ее происходит в Англии, и она еще лишена актуального, политического звучания; «Минна фон Барнхельм» появилась двенадцатью годами позже, и эта пьеса уже смело вмешивалась в самую актуальную современность с ее проблемами. Гёте в седьмой книге второй части «Поэзии и правды» (юбилейное издание, XXIII, 80) называет эту пьесу первой театральной пьесой, выхваченной из подлинной жизни, со специфическим современным содержанием, и он указывает на особую актуальность пьесы, что уже не так заметно современному читателю, а в свое время немало способствовало ее известности: «Ненависть между Пруссией и Саксонией, зародившаяся во время этой (Семилетней) войны... не могла исчезнуть и с ее окончанием», так что произведение Лессинга, как «творение в образах», должно было послужить тому, чтобы мир вновь воцарился в душах людей. Конечно, «Минна фон Барнхельм» — не мещанская трагедия, а комедия, и от мещанской трагедии она отличается всей своей композицией, местом действия, той самостоятельностью, которая придана здесь главному женскому характеру, и тем, что главные действующие лица — дворянского звания; между тем в душевной, проникновенной серьезности этой пьесы, в простоте понятий о чести, о порядочности, о чем тут идет речь, и даже в самом языке есть нечто бюргерское, даже, можно сказать, нечто доморощенное, домашнее, так что сама собой напрашивается мысль представить оба главных действующих лица пьесы в рамках бюргерского существования, мещанского дома, как и вообще все немецкое дворянство того времени. Без сомнения, вполне справедливо говорит Гёте в упомянутом месте своей книги, — ведь он сам это пережил, когда пьеса эта вышла в свет в его студенческие годы, в Лейпциге, — что «это произведение открыло возможность бросить взгляд в более высокий и значительный мир из той литературной и бюргерской сферы, в которой до тех пор вращалась наша поэзия». Однако, знакомя читателя и слушателя с более высокой жизненной сферой, передавая современную историю, Лессинг не забывает о простых и, по вызываемым ею чувствам, бюргерских, мещанских отношениях между людьми; как раз соединение этих двух элементов и составляет весь интерес драмы. Совершенно иначе, но не менее решительно, он политически актуализирует «Эмилию Галотти»; в этой драме главная тема мещанской трагедии — совращение невинной девушки — увязана с абсолютизмом в мелком германском княжестве. Тем не менее этот современный политический момент в «Эмилии Галотти» еще слаб и, собственно, не может быть назван революционным; местом действия автор избрал не

Германию, а итальянское княжество, и хотя указано, что Галотти не дворяне и не занимают видных постов, но все же их поведение, в особенности поведение отца, Одоардо, кажется не бюргерским, а обычным для офицера и дворянина.

Только период «Бури и натиска» окончательно связал сентиментально-бюргерский реализм с политическими идеалами — идеалами борьбы за права человека; эту связь можно заметить почти у всех писателей поколения штюрмеров — у Гёте, у Генриха Леопольда Вагнера, у Ленца, Лейзевица, Клингера и у многих других, даже у Иоганна Генриха Фосса. Из всех произведений, которые остались жить и в наши дни, «Луиза Миллер», если говорить о нашей проблеме, наиболее значительное: в нем выразилось стремление непосредственно постичь конкретно-практическую сторону современности, попытка объяснить конкретный случай общими, типическими условиями жизни; если в других случаях сентиментально-мещанский, откровенно-грубый или идиллический реализм находит выражение в сюжетах исторических, фантастических или в индивидуальных, лишенных всякого политического значения человеческих судьбах, так что действительность не постигается в самом главном, в непосредственной конкретности, то здесь без всяких колебаний и околичностей взгляд прямо направлен на современную политическую жизнь в собственном смысле слова. Реальная среда и реальный, можно даже сказать, революционный политический интерес отличает эту драму от «Эмилии Галотти» Лессинга и от других мещанских пьес эпохи, насколько я их знаю; для своей эпохи — это крайний случай принципиального и проблемного воспроизведения действительности средствами литературы.

Уже самые первые слова пьесы энергично вводят в самую суть сложившейся ситуации. Сын всемогущего министра при дворе одного немецкого государя ухаживает за девушкой из бедной мещанской семьи, часто приходит к ней домой, позже мы узнаем, что он пишет ей письма, печется об ее образовании и делает ей подарки. Мать, женщина ограниченная, в таком восторге от знатного ухажера, так гордится им, что и не замечает опасности. Отец же видит опасность, боится связываться с президентом, опасается дурных последствий для своей дочери, дурной славы, страшится за ее благополучие в жизни и за спасение души, ибо «жениться-то на девчонке он ведь никак не может» — *nehmen kann er das Mädchen nicht*, он может только соблазнить девушку, а тогда «девчонке вовек сраму не избыть! О замужестве тогда уж и не мечтай, а то еще, глядишь, приохотится и так по этой дорожке и пойдет...» — *ist das Mädchen verschimpft auf ihr Lebenlang, bleibt sitzen oder hat's Handwerk verschmelkt...* Миллер не глуп и своим доморощенным сознанием понимает, что так все и должно кончиться, и совсем не зол на майора: «все мы человеки» — *“Mensch ist Mensch”* Но он любит дочь и хочет избавить ее от такой участи. Он пой-

дет к президенту и все ему расскажет, хотя подобный поступок противен его натуре, он вообще не хотел бы вмешиваться в амурные дела, но слишком уж велик риск. Миллер не успевает сделать этот отчаянный шаг, потому что события опережают его. И сам он в следующей сцене поймет, что опоздал: дочь зашла слишком далеко.

Отчаянно узкий мир открывается тут перед наблюдателем — узкий в пространственном и моральном смысле. Тесная каморка мещанина, герцогство такое маленькое, что, как не раз говорилось, не пройдет и часа, как выедешь за его пределы; нравственность сословно ограничена — самым противоестественным и коварным образом. Придворным кругам все позволено, но это не благородная свобода действий, а наглость, подкуп и лицемерие; в народе представление о добродетели самое примитивное: если девушка отдается мужчине, который, согласно господствующим общественным нормам, не может на ней жениться, на нее сразу же глядят как на продажную девку, и эти общественные нормы все, в том числе и Луиза, признают за «всеобщий, вечный порядок»; тупая покорность — долг христианина, и власть имущие пользуются этим, особенно президент, жалкий тиран в миниатюре, которому Шиллер попытался, впрочем, придать некую важность, некое величие, без каких-либо оснований, ибо своими преступлениями и интригами он преследует самую ограниченную личную цель — удержать власть в своих руках, хотя нигде ни слова не сказано о целях, которые могут быть достигнуты властью, о каком-либо призвании, и реально осуществлять власть.

Положение Миллера и его семьи изображено в трагических и реалистических тонах и в условиях современности; мещанская реальность и трагика соединяются и используются не просто для того, чтобы снимать пену с поверхности общественной жизни и показывать личную, полную сентиментального трагизма судьбу, но автору удается проникнуть в самые глубины социально-политической обстановки того времени — так по крайней мере представляется вначале; это как будто бы первая попытка уловить отзвук всей современной действительности в судьбе одного человека; чтобы понять трагическую участь Луизы, слушатель должен осознать структуру общества, в котором он живет. И однако, нельзя не почувствовать, что этому трагическому реализму многого недостает для того, чтобы действительность явилась в пьесе во всей своей полноте и подлинности — все равно, сопоставляем мы пьесу со средневековым аллегорически-фигуральным или с современным практическим реализмом. «Луиза Миллер» — это, скорее, политическая, даже демагогическая, а не подлинно реалистическая драма.

Это, несомненно, политическая пьеса. Г. А. Корф посвятил уяснению этого вопроса несколько превосходно написанных страниц («Дух времени Гёте», том I, стр. 209—211). Я подытожу его соображения: тема, выбранная Шиллером, находится не в необ-

ходимой, а только в случайной связи с политической идеей свободы, и тем не менее эта драма — кинжал, пронзающий сердце абсолютизма: преступные махинации властей, княжеский произвол рисуются в ней в ярком свете; подданные лишены всех прав, их счастье и несчастье зависят от милости князя, от его фаворитов и наложниц, и все развитие сюжета позволяет с ужасом ощутить внутреннюю скованность, зависимое положение низших слоев — оно позволяет психологически понять возможность подобного произвола властей.

Все это неоспоримо, и можно только пожалеть, что Шиллер лучше знал, против чего боролся, чем то, за что он выступал; при чтении его драмы легко создается впечатление, что все было бы хорошо, будь только некоторые лица, стоящие у кормила власти, не развратниками и мерзавцами, а порядочными людьми. Несомненно, и в этом своем виде пьеса Шиллера должна была производить значительное политическое воздействие, но получается так, что именно энергичные и резкие краски, выражающие революционную тенденцию пьесы, наносят ущерб подлинности реализма; я не хочу сказать, что реальная жизнь в мелких абсолютистских княжествах была лучше, чем описывает ее Шиллер, но она, во всяком случае, была иной и не заключала в себе такого мелодраматизма. Когда Шиллер писал «Луизу Миллер», он еще не достиг полной зрелости в художественном воплощении действительности. Эта пьеса — бурная, увлекательная, восторженная, эффектная, но при ближайшем рассмотрении весьма и весьма слабая; мелодраматический боевик, созданный гением. Действие пьесы слишком рассчитано как интрига, слишком запутано для серьезной драмы, часто оно бывает неправдоподобным; для развития действия пришлось чересчур наивно изображать действующих лиц (за исключением Миллера) черным и белым цветом; слова и поступки нередко неожиданны и недостаточно мотивированы, диалог слишком перегружен пафосом и чувствительностью, все свежее, остроумное и благородное в нем — по замыслу — почти всегда превращается в напыщенное, невыразительное и невольно в комическое; чтобы убедиться в этом, достаточно прочитать значительную сцену между леди и Луизой (IV, 7) — тут все, от начала до конца, ненатурально. Однако несовершенство художественного вкуса Шиллера во время создания пьесы — это еще не самое главное; неполноценность реализма заложена в самом жанре мещанской трагедии, как он сформировался в течение XVIII века; материалом этому жанру служило все личное, домашнее, трогательное, сентиментальное, и отрешиться от этого он не мог, и если общественная сцена действия расширялась, затрагивались общие социально-политические проблемы, то все это своим тоном и уровнем стиля мешало постановке общих социально-политических проблем. Тем не менее прорыв в сферу политического, социального произошел именно таким путем: трогательный и по существу своему сугубо интимный союз любящих сердец натолк-

нулся теперь не на сопротивление дурных родственников, родителей, опекунов, не на моральные препоны частного характера, а на всеобщего врага — на противоестественную сословную организацию общества. В предшествующих разделах мы показали, что любовь стала самым высоким предметом во французском классицизме XVII века — любовь среди всех трагических, отвлеченных от повседневной действительности явлений отличается наивысшим достоинством; в дальнейшем вместе с зачатками западноевропейского романа нравов и «слезной комедии» любовь вновь соприкоснулась с низменной действительностью жизни, но зато она потеряла свое достоинство; она явно стала более эротической, и при этом трогательной и чувствительной; в такой форме ее восприняли революционеры-штюрмеры, которые, вслед за Руссо, вновь придали ей высшее трагическое достоинство, ни в малейшей мере не отказавшись при этом от всего, что было в ней мещанского, реалистического и чувствительного: в любом случае, в любых условиях и в каждом человеке любовь теперь стала предметом возвышенным и вместе с тем самым естественным и наиболее непосредственным; самые простые, самые чистые отношения любви представлялись условиями естественной добродетели, а свобода от условностей — естественным правом, этим неотъемлемым достоянием людей.

Так любовь стала в «Луизе Миллер» Шиллера исходной точкой для революционно-политической проблематики, для реального изображения политической действительности дня. Но сама любовная история как основа пьесы была слишком незначительной, а трогательно-чувствительный стиль не подходил для передачи подлинной реальности. Слишком большое внимание уделяется особому, частному случаю, по сути своей не столь значительному, чтобы придать конфликту должную остроту, приходится по образцу сентиментальной «семейной драмы» представить президента и секретаря Вурма законченными подлецами; значит, не будь они подлецами и не случись так, что именно в этот момент президент вынужден в угоду любовнице герцога женить на ней своего сына, — выход или какая-нибудь отсрочка решения были бы возможны. Вообще же о нравах в этом герцогстве нас оповещают отрывочно, сбивчиво и не всегда понятно; причем всякий раз мы узнаем самые жуткие вещи: тут и продажа юношей в солдаты в Америку, и придворные нравы, о которых заходит речь в беседе Фердинанда с леди (II, 3); все это излагается с величайшим и жутким пафосом; складывается впечатление, будто герцог и его двор не выполняют никакой иной функции, а только тянут соки из народа и дают волю своим порочным наклонностям. А о внутренних проблемах, о сложной исторической ситуации, о роли, которую все же выполняет господствующий строй, и о причинах его морального падения, о конкретных условиях жизни в герцогстве мы почти ничего не слышим, и нам почти ничего не дают почувствовать. Это не реальность, а мелодрама; пьеса способна, конечно, сильно воз-



действовать на читателя и зрителя как политический документ, влияя на чувства, но она не может дать художественный отчет о реальной действительности того времени. Она воспринимается как карикатура даже там, где показаны реальные черты и события времени, потому что они представлены внешне, без указания на саму их суть и на черты, их вызвавшие, значение этих черт и событий полемически и тенденциозно преувеличивается; недостаточно ясно выявлен, быть может, наиболее значительный для постижения социальной структуры мотив, что подчеркивает и Г. А. Корф,—внутренняя несвобода, скованность поданных: в своей тупой, ограниченной набожности они воспринимают лежащее на них тяжелое бремя как нечто вечное и неизменное; вот Луиза решает отказаться от борьбы — ей, чтобы стоять на своем, недостает свободолюбия (III, 4), и Фердинанд неверно понимает ее мотивы, потому что интрига требует, чтобы он заподозрил ее в измене, хотя после всего, что между ними было, это совершенно неправдоподобно,— а в результате внимание слушателя отвлечено от мотивов, которые побуждают Луизу отказаться от борьбы; вообще Луиза наделена такой трогательной невинностью, такими благородными чувствами. и так ими преисполнена, что всю ее ограниченность и робость слушатель не осознает, а подмечает только критик, анализирующий пьесу; ведь даже и в этой сцене Луиза выступает как героиня, приносящая себя в жертву; даже когда она попадает на удочку Вурма, который ее самым смехотворным образом обманывает, она и тут еще «возвышенна и внушает ужас» (*groß und schrecklich*).

И однако, эта драма весьма важна в контексте нашего исследования — уже потому, что среди известных нам произведений немецкой классической и романтической литературы она остается единственной в своем роде. В течение всего «времени Гёте» других попыток трагически представить современную мещанскую среду в реальных общественных условиях не было; прежде всего неповторимым остался по стилистическому оформлению музыкант Миллер, превосходно выписанная фигура, гораздо более цельная и естественная, чем его дочь. Сам Шиллер и вообще вся немецкая литература отказались от реалистического изображения современности, от острой и конкретной обрисовки политических и экономических проблем и от энергичного смешения стилей: смешение стилей, которое с таким восторгом было принято в творчестве Шекспира, применялось в то время почти только в сюжетах исторических и фантастических; обращаясь к современности, литература ограничивалась лишь самой узкой сферой действительности, без какой-либо политики, или же прибегала к идиллическому или ироническому тону и занималась исключительно личной проблематикой; последовательное изображение реальности и трагическая проблематика эпохи в одном произведении никогда не встречаются. Это тем более заслуживает внимания. и, если угодно, да-

же парадоксально, что немецкое духовное движение второй половины XVIII века заложило эстетические основы современного реализма — я имею в виду то, что теперь называют «историзмом».

Под каким углом зрения рассматривается жизнь человека и всего общества, говоря в принципе, не зависит от того, идет ли речь о прошлом или о современности,— если способ рассмотрения истории изменился, это изменение обязательно отразится и на рассмотрении современных условий жизни. Если теперь люди осознают, что все эпохи и различные общественные устройства следует оценивать исходя не из неподвижного представления об образцовом и идеальном жизненном укладе, а в согласии с внутренними предпосылками каждой эпохи; если к числу таких предпосылок относят теперь не только природу — климат и почву, но и дух, и историю; если тем самым складывается понимание исторических сил и исторические явления выступают теперь в своей внутренней неповторимости и подвижности; если постигается внутреннее жизненное единство исторических эпох, так что каждая представляется целым, сущностью которого отражается во всех конкретных формах проявления; если, наконец, пролагает себе путь убеждение в том, что важное и существенное содержание исторического развития нельзя охватить абстрактными всеобщими формулами и что материал для постижения истории следует искать не только на «вершинах» общества, в торжественных государственных актах, но также в искусстве, и в экономике, и в материальной и духовной культуре, и в народных глубинах, в повседневной жизни, потому что только здесь можно, в более конкретном и более глубоком смысле, усвоить своеобразную динамику истории, внутреннее ее движение,— если все это так, то можно ждать, что такое понимание исторического процесса будет перенесено и на современность и эта современность выступит как неповторимо своеобразная, движимая своими внутренними энергиями, развивающаяся эпоха — как фрагмент истории, в котором все представляет интерес — и глубины повседневного, и внутренняя структура исторического с его истоками и направлением развития. Хорошо известно, что новое понимание истории, складывающееся в то единое духовное движение, которое именуют «историзмом», развилось в Германии во второй половине XVIII века; правда, и раньше, и в других странах были уже течения, которые подготавливали историзм и способствовали его становлению, однако окончательно он оформился в Германии, во «время Гёте». Нам не нужно подробно останавливаться на этих вопросах, потому что о них написано много; самое лучшее, самое зрелое изложение предмета, какое мне известно,— это книга Фридриха Майнеке о происхождении историзма (Мюнхен и Берлин, 1936). В Германии того времени бунт против французского вкуса, классического и рационального, зашел дальше, чем где-либо; разделение стилей, при котором все элементы реализма удалялись из высокого трагического стиля,

было преодолено, тем самым были созданы предпосылки для возникновения реализма, обретающего достоинство трагического, для реализма, применяемого и к истории и к современности. И тем не менее реализм не получил полного и последовательного развития, по крайней мере в изображении современной жизни. Более того, если юношеские работы Гёте правдиво, с чувственной полнотой воспроизводят историческое прошлое, то в последних произведениях Шиллера, в его позднейшем развитии, исторические темы вновь оказались в сфере размежевания стилей; шиллеровский дуализм, который требовал строгого разделения идеи и чувственного явления, все больше брал верх, и, наконец, интересы Шиллера были направлены не на конкретно-чувственное своеобразие укорененного в истории человека, а на то, как в душе человека, в сфере свободы, опирающейся на нравственное начало, действуют нравственные принципы человека.

Но нас занимает сейчас реализм в отражении современности, и мы попытаемся указать причины, которые воспрепятствовали его полному развитию, несмотря на существование в Германии столь благоприятных эстетических предпосылок. Причины эти заключены в самих условиях времени, в отношении к ним виднейших писателей или, можно даже сказать, ведущих слов немецкого общества,— прежде всего придется говорить о Гёте: во-первых, потому, что влияние, оказываемое им, было всеобъемлющим, а во-вторых, потому, что ни у одного писателя не было таких естественных задатков для постижения чувственного и реального, как у него.

Условия современной жизни в Германии лишь с трудом поддавались широкому реалистическому изображению; социальная картина лишена была единства, жизнь целого проходила в путанице крошечных «исторических областей», таких «клеточек», которые сложились в ходе политической истории, истории царствующих родов, династий. В каждой из клеточек жизненная узость, мешавшая людям свободно дышать, уравнивалась известным благочестивым спокойствием, чувством исторической оправданности, обоснованности существующего,— все это более способствовало погружению внутрь души, внутрь мысли, фантазированию, «местному» своеволию, нежели решительному постижению действительности в ее широте, пониманию реальных, практических потребностей обширных жизненных пространств. Немецкий историзм в самых своих началах несет на себе явный отпечаток условий, при которых он складывался. Патриотическая мысль Юстуса Мёзера формировалась в процессе его глубокого проникновения в историю развития крайне ограниченной области — Оснабрюка; Гердер хорошо видел самый общий и широкий контекст истории, видел и ее глубокое своеобразие, но он передавал его в неконкретной форме, которая никак не могла служить опорным пунктом для реального воспроизведения действительности. Уже у него можно отметить основные тенденции,

надолго сохраненные немецким историзмом: это, с одной стороны, «народный» партикуляризм и традиционализм и, с другой стороны, чисто теоретическое, спекулятивное стремление к целому; обе тенденции направлены скорее на сверхвременной дух истории, на существующее в том его конкретном виде, какой исторически сложился, а не на зерна конкретного будущего, которые зреют уже в настоящем; таким, в своих основных чертах, немецкий историзм оставался вплоть до Карла Маркса, и происходило это в большой степени потому, что это конкретное будущее врвалось в Германию извне,—начиная с последних десятилетий XVIII века, оно заявляло о себе как неотвратимая сила и у большинства выдающихся немецких мыслителей вызывало страх и противодействие. Французская революция во всех своих излучениях, со всеми переворотами, которые она повлекла за собой, со всеми зародышами новой социальной структуры, которые, несмотря на противодействие, с непреодолимой силой развивались на ее основе,—все это встретило на своем пути Германию пассивную, обороняющуюся, сопротивляющуюся, отворачивающуюся. Не только силы прошлого, чувствуя опасность для самого своего существования, враждебно выступили против нее, но и еще столь молодое духовное движение Германии — здесь мы встречаем также и Гёте.

Как относился Гёте к революции, к наполеоновской эпохе, к освободительным войнам и к тенденциям XIX века, уже дававшим тогда о себе знать, всем известно: взгляды Гёте определялись его происхождением из среды бюргеров-патрициев, его единственным в своем роде общественным положением, которое он избрал сам для себя как жизненную форму, его глубочайшими наклонностями и инстинктами и, наконец, его образованием, которое всегда побуждало его почитать все медленно и постепенно складывающееся и с отвращением относиться ко всякому неформленному брожению, ко всему не поддающемуся четкой классификации. Политическую позицию Гёте, как такую, мы сейчас рассматривать не будем, она интересует нас лишь косвенно, в той мере, в какой она определила подход всей литературы этого периода к современной жизни.

Для произведений Гёте, которые в целом и частью, косвенно или непосредственно затрагивают революционные события, характерна одна общая черта: они оставляют без внимания динамические силы, творящие историю. В них иной раз весьма конкретно переданы отдельные симптомы и следствия — отражение событий в судьбах людей, покидающих родину, в различных сферах жизни, их влияние на отдельных людей, на целые семьи и т. д.; но как только речь заходит о явлении в целом, Гёте говорит только о самом общем, начинает морализировать, прибегая к этому иногда с неудовольствием, иногда со светлым пессимизмом мудреца и государственного мужа. В «Анналах на 1793 год» Гёте пишет: «Духу деятельному и творческому, человеку, подлинно патриотически настроенному, благоприятствующему род-

ной литературе, простят, если переворот всего наличествующего пугает его, в то время как ни малейшее предчувствие не говорит ему о лучшем или хотя бы ином, что могло бы воследовать отсюда. С ним согласятся, если его сердит, что подобного рода влияния распространяются на Германию и безумные, даже недостойные люди оказываются у кормила власти». Именно «сердитость» мешала Гёте заниматься генезисом социальной перестройки общества с той любовью, которую он проявлял при исследовании становления других, столь разнообразных вещей и процессов; Гёте не применял тут своего метода, который — лучше его никто не знал об этом — один только мог привести к тому, чтобы «предчувствия заговорили». В прекрасном месте своей книги об историзме (т. II, стр. 579) Майнеке говорит о том, что привлекало Гёте в истории: медленное становление, медленный рост исторических образований, исходящий из их внутренних движущих сил, выделение индивидуального на основе типического, вмешательство непостижимых сил судьбы в этот процесс роста. Дело обстояло так, продолжает Майнеке, что Гёте всегда ощущал всеобщий поток истории, но он извлекал из него лишь те феномены, которые он мог освоить, применяя свои критерии и принципы познания, потому что он любил эти феномены. Это помогает нам уяснить принцип отбора, с которым подходил Гёте к истории, — принцип, который он выразил в эпилоге к «Беглой характеристике флорентийских обстоятельств» (“*Flüchtige Schilderung florentinischer Zustände*”) в приложении к его переводу Бенвенуто Челлини. Тут Гёте говорит с сожалением:

«Если бы Лоренцо (Великолепный) прожил дольше и могло иметь место последовательное поступательное развитие прочно утвердившегося состояния, история Флоренции представила бы один из прекраснейших феноменов; однако лишь редко в течение земных дел мы можем испытать исполнение прекрасного возможного».

В изложении Майнеке одно только кажется мне не вполне ясным: мне кажется, что Гёте мог бы справиться с теми сторонами истории, которые он опускал, мог бы «освоить», применяя свои критерии и принципы познания», если бы только он любил их, эти «стороны». Неприязнь мешала ему применять свои принципы, и феномены истории не раскрывались перед ним. Динамика социальных сил, экономический фон, на котором проходит история Флоренции, — подоснова, которую Гёте не замечал и которой он, быть может, коснулся лишь намеком (я пересказываю сейчас Майнеке), гражданские беспорядки, которые он бичевал как «пороки дурно управляемого государства», — все это неприятно ему, и от всего этого он отворачивается, или же, если ему так или иначе приходится разбираться в подобных вещах, он из наблюдателя диалектической трагедии превращается в моралиста-классика и в такие моменты уже не чувствует, как кажется мне, «всеобщий жизненный поток

истории». «Исполнение прекрасного возможного» целиком и полностью заключается для него в цветении высоких аристократических культур — здесь без всяких помех может развиваться выдающаяся личность; идея порядка, которая представляется при этом Гёте, — это в большей мере идея евдемонистическая. Вот этой антипатией Гёте ко всему насильственному, взрывчатому, что также необходимо следует из истории с ее жизненным потоком, и объясняется, что в таком живом потоке Гёте отметил одни симптомы, личности и моральное; анекдотической интриге с ожерельем, — симптоматичной для состояния высших кругов общества, но отнюдь не раскрывающей сущности исторических сил эпохи революционного кризиса — он приписывал столь большое значение, что в появлении Наполеона долгое время был склонен видеть «завершение», разрешившее «загадку столь решительным и неожиданным образом» («Кампания во Франции», в конце); и, наконец, — чтобы из множества высказываний выбрать наиболее четко сформулированное, — полемизируя с «господствующими в науке мнениями», Гёте написал в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» следующие слова: «Государство и церковь вправе называть себя господствующими, ибо им приходится иметь дело со строптивой толпой, и был бы только порядок, а какими средствами он достигается — безразлично; наоборот, в науках необходима абсолютная свобода...» (книга III, глава 14). Такая позиция и такие высказывания Гёте для нас важны не столько тем, что они прямо отражают консервативные, аристократические, враждебные революции взгляды Гёте, сколько косвенно — поскольку из них становится ясным, как случилось, что умонастроение Гёте помешало ему осваивать революционные события присущим ему в других случаях методом генетического и конкретно-чувственного реализма; ему не нравились эти феномены, ему хотелось поскорее отделаться, освободиться от них, а не заниматься их уразумением, и освобождение для себя он находил в философском морализме, отчасти отвергавшем подобные явления, отчасти принимавшем их со светлой мудростью; для него эти явления — то низкое, что связывает нас по рукам и по ногам, то низменное, в котором сила — «что б тебе ни говорили».

В связи с такими взглядами Гёте и во всех остальных его сочинениях серьезного характера, где описываются современные социальные отношения, судьбы людей изображены на прочном, патрициански-бюргерском, сословном фоне, причем политические и экономические глубинные движения эпохи не особенно заметны; время и место нередко указаны лишь в самом общем смысле, так что все действие, при чувственной отчетливости деталей, разворачивается, если говорить о политически-экономическом целом, в среде неопределенной, не поддающейся явной идентификации. Наиболее реалистичны «Годы учения Вильгельма Мейстера»; Якоби (как сообщает Гёте в «Анналах

1795 года») счел «реальное тут, да к тому же еще низкого круга, не утешительным». Других же, современников и потомков, очаровала именно эта реальность, но нельзя скрывать от себя, сколь изолирован этот круг реального; о конкретных политических или экономико-политических отношениях здесь и не заговаривают, перевороты, совершающиеся в то время в социальном укладе, почти не заметны,— однажды, впрочем, они упоминаются, и вот при каких обстоятельствах: несколько человек, принадлежащих к господствующему сословию, принимают превентивные меры против революционных потрясений: коль скоро «по настоящим временам не годится иметь владения только в *одной* местности, держать все деньги только в *одном* месте», то они расходятся на все четыре стороны, везде приобретают собственность и «взаимно страхуют друг другу существование на тот единственный случай, если революция лишит кого-нибудь его владений» (книга VIII, глава 7). Такие меры предосторожности не легко понять, основываясь на самом романе, потому что в остальных его частях, особенно предшествующих, совершенно не чувствуется никакого беспокойства в обществе, которое могло бы оправдать подобный, необычный еще для того времени, план спасения. Мир бюргерский, сословный раскинулся перед глазами читателя в почти вневременном покое. Когда читаешь об отце Вильгельма, о его деде, об отце друга его Вернера, об их жизненных привычках, коллекциях, занятиях, мнениях, то кажется, что находишься в мире совершенно безмятежном, в обществе, которое постепенно, очень медленно изменяется — от поколения к поколению. Совершенно прочной, не ведающей потрясений рисуется сословная структура общества в письме, которое юный Вильгельм пишет своему другу Вернеру, обосновывая свое намерение стать актером. Здесь сказано так (книга V, глава 3):

«...Не знаю, как в других странах, а в Германии только дворянину доступно известное общее, я бы сказал, личное развитие. Бюргер может отличиться заслугами и в самом крайнем случае образовать свой ум, но личность его погибает, как бы он там ни старался...

Если дворянин в личной жизни не знает границ, если из него можно сделать короля или царственную фигуру, то он повсюду со спокойной уверенностью может появляться перед себе подобными; он всюду может выдвинуться вперед, между тем как бюргеру более всего подобает ясное, безмолвное сознание пограничной черты, ему положенной. Он не должен спрашивать: «Кто ты такой?», а только: «Что у тебя есть? Какова твоя проницательность, каковы знания, каковы способности, каково состояние?» В то время как дворянин все дает своей личности, бюргер своей личностью не дает и не должен давать ничего. Первый может и должен чем-то представляться, второй должен быть только тем, что есть, а если вздумает чем-то представляться, то покажется смешным и пошлым. Первый должен действовать, вто-

рой исполнять и создавать; он должен развить в себе некоторые способности, чтобы стать пригодным к чему-либо, и уж заранее предполагается, что в его натуре нет и не может быть никакой гармонии, ибо, чтобы сделать себя пригодным к чему-нибудь **одному**, он должен пренебрегать всем остальным.

В этом различии виной не только притязания дворян и уступчивость бюргеров, но и общественный строй. Меня мало заботит, изменится ли что здесь, может ли когда-нибудь и что измениться; довольно и того, что при теперешнем положении вещей мне приходится думать о себе и о том, как спасти и развить в себе самом то, что является для меня неискоренимой потребностью.

У меня как раз непреодолимое стремление к тому гармоническому развитию своей натуры, в котором мне отказало рождение...»

И эти слова — тоже существенный фрагмент великой исповеди, ведь Гёте родился бюргером в сословном обществе, и он испытывал неодолимую тягу к гармоническому образованию своего существа, и его идеал воспитания тоже коренился в сословно-аристократическом представлении о высокой всеобщности, превосходящей всякую специализацию, на представлении о «видимости», «кажимости», хотя это представление вылилось у Гёте в универсальное увлечение «специальными» вещами; и Гёте, подобно Вильгельму Мейстеру, искал для себя способа выйти из мещанского мира, не заботясь о том, изменится ли что-либо и что именно в общественном укладе; и быстрее и увереннее, чем Вильгельм Мейстер, который думает обрести свою цель, сделавшись актером, он находит путь, отвечающий его склонностям и желаниям, — вопреки недоверчивости отца он последовал приглашению герцога Веймарского и здесь, в Веймаре, создал себе то единственное в своем роде, универсальное в самых тесных рамках, положение, которое словно было сделано по его мерке. Через семнадцать лет, на обратном пути домой, — после «Кампании во Франции», где Гёте самым убедительным образом испытал на своем опыте, что «отныне и сегодня начинается новая эпоха мировой истории», — его нагнало в Трире письмо матери: дядя, франкфуртский судебный заседатель, умер; прежде для его ближайших родственников место франкфуртского городского советника было закрыто, теперь же у Гёте спрашивались, не займет ли он должность советника, если будет избран? Для Гёте отказ несомненен — он иначе распорядился всею своею жизнью. Поучительно ознакомиться с его размышлениями по этому поводу, с причинами, которые называет он сам, «Кампания во Франции», раздел «Трир, 29 октября». Вот заключительные строки:

«Ибо как мог бы я деятельно трудиться в этом своеобразном кругу, тогда как для подобной деятельности, более, чем для какой-либо, требуется постепенная и тщательная подготовка? Я в течение стольких лет привык уже заниматься делами, отвеча-



ющими моим способностям,— причем таким, какие едва ли бывают нужны для потребностей и целей городских сословий. И я мог добавить еще, что если только мещане избираются в городской совет, то я так отвык теперь от бюргерских условий жизни, что вполне могу смотреть на себя как на человека старонного...»

Еще более стабилен, чем в «Вильгельме Мейстере», социальный фон в «Избирательном сродстве». А в автобиографических сочинениях, напротив,— самая живая динамика современности; различные сцены, события, условия общественной жизни показаны во всей их чувственной правде. Но и они, их смена, их последовательность, определяются жизненным путем, ходом развития самого Гёте, и все отдельное становится предметом изображения не столько само по себе, сколько в своем значении для Гёте. Центр интереса в динамически-генетической трактовке всех событий заключен по преимуществу в личном, в духовных движениях, в которых участвовал Гёте, тогда как общественные явления нередко схвачены как живые и наглядные, но и всякий раз как данные, в состоянии покоя. И вот итог — Гёте никогда не изображал современную ему жизнь общества в динамике, никогда не изображал действительность как зерно грядущих и находящихся в становлении жизненных форм. Когда Гёте обращается к тенденциям XIX века, то он рассуждает о них в самой общей форме, причем обычно не доверяет этим тенденциям, отбрасывает их. Ему не по душе развитие машинной техники, растущее участие народных масс в сознательной общественной жизни он предвидел в будущем нивелирование духовной жизни, он не видел ничего, что могло бы восполнить то, что при этом теряется. Как известно, Гёте стоял в стороне и от того политического патриотизма, который, при более благоприятном стечении обстоятельств, именно тогда мог бы повести к выравниванию социальных условий на всей территории Германии; если бы это случилось, то, вероятно, Германия спокойнее, без насилий и без неуверенности, приспособилась бы к новой действительности, которая складывалась тогда в Европе. У Гёте политическое положение Германии вызывало сочувствие, но оно не волновало его и он принимал его как данное. В одном полемическом сочинении («Литературное санкюлотство», юбилейное издание, XXXVI, 139) Гёте заявляет, что классические сочинения национальной литературы могут возникать только тогда, когда автор «застает в истории своего народа великие события и их последствия в счастливом и значительном единстве...»; в Германии же дело обстоит совсем не так: «Надо взглянуть на наше положение, каким оно было и каким осталось: надо принять во внимание индивидуальные условия, в которых развивались немецкие писатели; тогда будет легко найти и точку зрения, в которой нуждаешься при их оценке. Нигде в Германии не существует такой школы жизненного воспитания, где писатели могли бы встречаться и развиваться в *едином* на-

правлении, в *едином* духе, каждый в своей сфере. Родившиеся в разных местах, по-разному воспитанные, по большей части предоставленные сами себе и влиянию совершенно различных условий...» И однако, Гёте огорчен лишь отчасти: «Но и немецкой нации не должно быть поставлено в упрек, что географическое положение держит ее в узких рамках, в то время как политический строй раздробляет ее. Не будем призывать тех переворотов, которые бы дали созреть классическим творениям в Германии». Эта статья Гёте была написана, впрочем, еще в 1795 году, но и позже он не желал «переворотов», которые могли бы создать в Германии «школу жизненного воспитания» — средоточие общественного жизнестроительства.

Глупо желать, чтобы Гёте был другим — не тем, кем он был; его инстинкты, склонности, социальное положение, которое он создал сам себе, границы, в которые заключил он свою деятельность, — все это неотъемлемо от него, ничего из этого нельзя отбросить, не разрушив целого. Но, глядя на все, что произошло с тех пор, трудно не пытаться вообразить себе, какое воздействие на немецкую литературу и немецкое общество оказал бы Гёте, если бы он, со своей могучей способностью чувственного восприятия, со своим освоением и овладением жизни, с широтой и свободой своего взгляда на действительность, испытывал большую склонность и большее желание воспроизводить складывающуюся в его эпоху современную структуру жизни.

Фрагментарность, ограниченность реализма сохранилась неизменной у младших современников Гёте и у следующих за ним поколений вообще; вплоть до самого конца XIX века наиболее значительные произведения, в которых вообще делались попытки серьезно воспроизводить темы и предметы, связанные с современным обществом, наполовину остаются в области фантазии или идиллии или же в лучшем случае замкнуты в тесном кругу местной жизни; они создают покоящийся образ экономической, социальной, политической жизни. И это в равной мере относится к столь различным и столь значительным по-своему писателям, как Жан-Поль, Э. Т. А. Гофман, Иеремия Готтхельф, Адальберт Штифтер, Геббель, Шторм, — даже у Фонтане социальный реализм не проникает в глубь общественной жизни, а политическое движение, которое изображает Готфрид Келлер, — это движение замкнутое, откровенно швейцарское. Быть может, Клейст или, позднее, Бюхнер могли бы привести к известному повороту, но им не дана была возможность свободно развиваться, и умерли они слишком рано.

## XVIII

### В особняке де Ла-Молей

Жюльен Сорель, герой романа Стендаля «Красное и черное» (1830), честолюбивый, буруеваемый страстями молодой человек, сын мещанина из Франш-Конте, по стечению обстоятельств попадает из семинарии в Безансоне, где он изучал теологию, в Париж — секретарем к вельможе, маркизу де Ла-Молю, доверие которого он быстро завоевывает. У маркиза — дочь Матильда, девушка девятнадцати лет, умная, избалованная, мечтательная и настолько высокомерная, что собственное ее положение, равно как и окружение, ей прискучили. Удивительно мастерство, с которым Стендаль показывает, как в ней зарождается страстное увлечение «человеком» отца. Сцена из четвертой главы второй части — один из подготовительных эпизодов, показывающих пробуждение в ней интереса к Жюльену:

Un matin que l'abbé travaillait avec Julien, dans la bibliothèque du marquis, à l'éternel procès de Frilair:

— Monsieur, dit Julien tout à coup, dîner tous les jours avec madame la marquise, est-ce un de mes devoirs, ou est-ce une bonté que l'on a pour moi?

— C'est un honneur insigne! reprit l'abbé, scandalisé. Jamais M. N... l'académicien, qui, depuis quinze ans, fait une cour assidue, n'a pu l'obtenir pour son neveu M. Tanbeau.

— C'est pour moi, monsieur, la partie la plus pénible de mon emploi. Je m'ennuyais moins au séminaire. Je vois bâiller quelquefois jusqu'à mademoiselle de La Mole, qui pourtant doit être accoutumée à l'amabilité des amis de la maison. J'ai peur de m'endormir. De grâce, obtenez-moi la permission d'aller dîner à quarante sous dans quelque auberge obscure.

L'abbé, véritable parvenu, était fort sensible à l'honneur de dîner avec un grand seigneur. Pendant qu'il s'efforçait de faire comprendre ce sentiment par Juline, un léger bruit leur fit tourner la tête. Julien vit mademoiselle de La Mole qui écoutait. Il rougit. Elle était venue chercher un livre et avait tout entendu; elle prit quelque considération pour Julien. Celui-là n'est pas né à genoux, penca-t-elle, comme ce vieil abbé. Dieu! qu'il est laid.

A dîner, Julien n'osait pas regarder mademoiselle de La Mole, mais elle eut la bonté de lui adresser la parole. Ce jour-là on attendait beaucoup de monde, elle l'engagea à rester...

«Однажды утром аббат работал с Жюльеном в библиотеке маркиза, разбирая его бесконечную тяжбу с де Фрилером.

— Сударь, — внезапно сказал Жюльен, — обедать каждый день за столом маркизы — это одна из моих обязанностей или это знак благоволения ко мне?

— Это редкая честь! — вскричал с возмущением аббат. — Никогда господин Н..., академик, который вот уже пятнадцать лет привержен к этому дому, при всем своем усердии и постоянстве не мог добиться этого для своего племянника господина Танбо.

— Для меня, сударь, это самая мучительная часть моих обязанностей. Даже в семинарии я не так скучал. Я иногда вижу, как зевает даже мадемуазель де Ла-Моль, которая уж должна бы привыкнуть к учтивостям друзей дома. Я всегда боюсь, как бы не заснуть. Сделайте милость, выхлопочите мне разрешение ходить обедать в самую последнюю харчевню за сорок су.

Аббат, скромный буржуа по происхождению, чрезвычайно ценил честь обедать за одним столом с вельможей. В то время как он старался внушить это чувство Жюльену, легкий шум заставил их обоих обернуться. Жюльен увидел м-ль де Ла-Моль, которая стояла и слушала их разговор. Он покраснел. Она пришла сюда за книгой и слышала все: она почувствовала некоторое уважение к Жюльену. «Этот не родился, чтобы ползать на коленях, — подумала она. — Не то что этот старикан аббат. Боже, какой урод!»

За обедом Жюльен не смел глаз поднять на м-ль де Ла-Моль, но она снизошла до того, что сама обратилась к нему. В этот день ждали много гостей, и она предложила ему остаться...»

В этой сцене, как сказано, описано одно из происшествий, предшествовавших завязке бурной и в высшей степени трагической любовной истории. Функцию и психологическое значение сцены мы не станем уяснять, — это уведет нас от предмета нашего исследования. Нас интересует вот что: сцена была бы почти непонятна без самого точного, до деталей, знания политической ситуации, общественного расщепления и экономических отношений в определенный исторический момент, — во Франции накануне июльской революции, что соответствует подзаголовку романа (сделанному издателем): «Хроника 1830 года». Даже скука за обеденным столом и в салоне этого аристократического дома, на которую жалуется Жюльен, не обычная скука; она вызвана не тем, что в доме случайно собрались очень ограниченные люди; нет, здесь бывают люди и весьма просвещенные, остроумные, подчас значительные, а сам хозяин дома умен и любезен; это скука, скорее, политическое и духовное явление, характеризующее эпоху Реставрации. В XVII или XVIII веке

в таких салонах скуки не бывало. Но предпринятая с негодными средствами попытка Бурбонов восстановить давно устаревшие и осужденные историей порядки привела к тому, что в ведущих и официальных кругах их приверженцев создалась атмосфера пустой условности, несвободы и принужденности, против которой были бессильны добрая воля и интеллект одиночек. О том, что интересует весь мир, о политических или религиозных проблемах, а поэтому и о многих литературных явлениях современности или недавнего прошлого в этих салонах говорить не было принято или говорилось в официальных фразах, настолько лживых, что человек со вкусом и тактом до них не опускался. Какое отличие от знаменитых салонов XVIII века с их духовным бесстрашием, хотя в них тогда и не подозревали об угрожавших их существованию опасностях, которые разжигали сами участники салонов. Теперь об опасностях знали, жизнь была парализована страхом, что события 1793 года повторятся. Сами не веря в то дело, которое они представляют, и не видя возможности защитить его в споре, они предпочитают говорить о погоде, о музыке, пересказывать придворные сплетни; к тому же еще приходилось мириться со своими союзниками — представителями разбогатевшей буржуазии, со снобами и спекулянтами, которые окончательно портят общественную атмосферу — они бессовестны и низки, полны страха, дрожат за нечестно нажитые состояния. Отсюда и скука.

Но и реакция Жюльена, само его присутствие в доме маркиза де Ла-Моля, как и присутствие бывшего директора семинарии, в которой он учился, аббата Пирара, могут быть поняты только исходя из политической и социальной расстановки сил в конкретный исторический момент. Страстная и мечтательная натура, Жюльен с детских лет вдохновлялся идеями революции, идеями Руссо, воодушевлялся великими событиями наполеоновской эпохи и не испытывал ничего, кроме неприязни и презрения, к гнусным лицемерам, к мелкой, гадлой продажности слоев, захвативших власть после крушения наполеоновской империи. У него слишком много фантазии, честолюбия и воли к власти, чтобы довольствоваться сереньким буржуазным существованием, как советует ему его друг Фуке; усвоив, что человек мещанского происхождения может сделать себе карьеру только на церковной стезе, он сознательно становится лицемером, — блестящие способности обеспечили бы ему видные посты в церковной иерархии, если бы в решающий момент истинные личные и политические убеждения его не взяли верх и не победила бурная страстность его природы. Выбранный нами эпизод — как раз такой момент, когда Жюльен невольно выдает себя и, доверяя своему бывшему учителю и покровителю аббату Пирару, делится с ним своими впечатлениями от салона маркизы; выраженная в его словах духовная независимость не лишена примеси некоего высокомерия и чувства собственного превосходства, что не пристало молодому духовнику, тем более в доме,

где его так опекают. В данном случае искренность не приносит ему вреда, аббат Пирар — его друг, а на случайную слушательницу признание Жюльена производит совсем не то впечатление, которого он мог ожидать и опасаться. Аббата Стендаль называет *vrai garçon* — «скромный буржуа», он высоко ценит честь обедать за одним столом с вельможей и поэтому не понимает Жюльена: если аббат не одобряет слов Жюльена, то это можно было бы обосновать и так: следует подчиниться злу мира сего в полном сознании, что он есть зло, — типичная духовная позиция последовательного янсениста, а аббат Пирар как раз янсенист. Из предыдущих глав романа мы знаем, что из-за своего янсенизма, из-за своего сурового благочестия он, недоступный интригам, много испытал на посту директора семинарии в Безансоне, ибо духовенство провинции было под влиянием иезуитов. Процесс, затеянный против де Ла-Моля его могущественным противником, генеральным викарием епископа аббатом де Фрилером, понудил маркиза обратиться к аббату Пирару как к доверенному лицу, в результате чего он сумел оценить ум и честность аббата и добился для него места священника в Париже, а несколько позднее принял в дом секретарем Жюльена Сореля, любимого ученика аббата.

Таким образом, характеры, поступки и отношения действующих лиц теснейшим образом связаны с историческими обстоятельствами; политические и социальные предпосылки реалистически точно вплетаются в действие, как ни в одном романе, ни в одном литературном произведении прошлого, — разве что в политических сатирах; то, что трагически воспринимаемое существование человека из низших слоев, в данном случае Жюльена Сореля, столь последовательно и основательно увязывается с совершенно конкретными историческими обстоятельствами и объясняется ими, — явление совершенно новое и в высшей степени значительное. С такой же остротой, как дом де Ла-Молей, обрисованы и другие круги, в которых приходится бывать Жюльену Сорелю: семья его отца, дом бургомистра Реналья в Верьере, семинария в Безансоне — все определено социологически и исторически; даже любой второстепенный персонаж, как, например, старик священник Шелан или директор дома призрения Вально, был бы немислим вне определенной исторической ситуации — эпохи Реставрации. Точно так же получают историческое обоснование все события и в других романах Стендаля: еще не очень совершенно и не совсем последовательно в «Армансе», зато вполне целенаправленно в более поздних произведениях — в «Пармской обители», где показаны, правда, события, мало связанные с современностью, так что книга производит иногда впечатление исторического романа, и в неоконченном «Люсьене Левене», романе из эпохи Луи-Филиппа; здесь — в варианте, который известен нам, — историко-политические моменты даже преобладают, они не всегда сливаются с самим развитием сюжета и порой слишком пространно изложе-

ны по сравнению с главной темой; но, может быть, Стендаль добился бы органического единства при окончательной доработке. В конце концов, и автобиографические его сочинения, несмотря на капризный и неровный «эгоизм» их стиля, связаны с политическими, социальными и экономическими проблемами эпохи гораздо сильнее, основательнее, сознательнее и конкретнее, чем, например, соответствующие сочинения Руссо или Гёте; чувствуется, что большая и действительная история берет за живое нашего автора; Руссо ее не пережил, а Гёте умел ограждать себя от нее — даже свою духовную жизнь.

Тем самым уже сказано, какие обстоятельства вызвали к жизни современный трагический, исторически детерминированный реализм, — это первое из великих движений нового времени, в которых народные массы сознательно участвовали во всем, — Французская революция и вызванные ею потрясения. От не менее мощного и также всколыхнувшего массы движения Реформации Французская революция отличается куда большей быстротой, с которой она распространялась по всей Европе, и тем, что воздействовала на массы и практически изменила жизнь на сравнительно больших пространствах; достигнутый к тому времени прогресс в развитии транспорта и средств связи, а также вытекавшее из тенденций самой революции широкое распространение начального образования обеспечили быструю и единую по своему направлению мобилизацию масс в разных странах; каждый человек реагировал на новые идеи или события быстрее и сознательнее, чем раньше. В Европе начался процесс концентрации во времени как самих исторических событий, так и их осознания человеком, — процесс, который неудержимо развивается с тех пор, позволяя предсказать, что жизнь на земле будет носить все более единый характер; это отчасти уже достигнуто. Такой процесс взрывает или обесценивает любой устоявшийся жизненный уклад и порядок; темп изменений требует постоянных и напряженных усилий, заставляя внутренне приспосабливаться к нему, порой это приводит к небывалому душевному кризису. Тот, кто стремится понять свою жизнь и свое место в обществе, вынужден теперь делать это с учетом куда более широкой практической основы и куда большего числа обстоятельств и факторов, постоянно помня о том, что историческая почва жизни ни на секунду не остается неподвижной и подвержена непрерывным потрясениям и изменениям.

Возникает вопрос, как случилось, что современное осознание действительности впервые в литературе выразилось именно у Анри Бейля из Гренобля. Бейль-Стендаль был умным, живым, внутренне независимым и мужественным человеком, но все-таки не великой фигурой. Его мысль зачастую энергична и гениальна, но непоследовательна, переменчива и, несмотря на всю демонстративную смелость, лишена внутренней уверенности и связи, во всем его существе есть что-то ломкое; реалистическая прямота — в целом, а в деталях — нелепая игра в прятки, хо-

лодное самообладание, упоение чувственной негой, неуверенность в себе, порой сентиментальное тщеславие — это соединение трудно выносить; язык Стендаля производит большое впечатление, он оригинален и его не спутаешь с другим, он неровен, прерывист, с коротким дыханием, лишь в редких случаях способный охватить свой предмет в целом и не отрываться от него, но как раз такой, каким он был, он соответствует моменту; обстоятельства захватывали Стендаля, кидали из стороны в сторону, возлагали на него своеобразное и неожиданное призвание; Стендаль складывался как писатель, который словно вынужден был совершенно по-новому, как никто до него, воспринимать и передавать действительность.

Когда разразилась революция, Стендалю было шесть лет; когда он покинул родной Гренобль и свою старобюргерскую, реакционную, недовольную новыми порядками, тогда еще очень зажиточную семью и отправился в Париж, ему было шестнадцать. Он прибыл туда сразу после наполеоновского переворота; один из родственников Бейля, Пьер Дарю, был влиятельным сотрудником Первого консула, и Стендаль, с некоторыми колебаниями и перерывами, сделал блестящую карьеру в наполеоновском аппарате управления. В наполеоновских походах он повидал свет, стал изысканным, элегантным европейцем; он был, по-видимому, сносным чиновником и хладнокровным, надежным организатором, сохранявшим спокойствие и во время опасности. Когда падение Наполеона изменило и его жизнь, ему шел тридцать второй год. Первая, активная, успешная и блестящая часть карьеры осталась позади. У него не было ни профессии, ни места. Он мог отправляться куда угодно, насколько у него хватало денег и насколько терпели его присутствие недоверчивые власти посленаполеоновской эпохи. Его денежные обстоятельства постоянно ухудшались; в 1821 году меттерниховская полиция изгоняет его из Милана, где он поначалу было осел, он отправляется в Париж и девять лет живет там, не имея никакой профессии, один, на весьма скудные средства. После июльской революции друзья устраивают его на дипломатическую службу; поскольку Австрия отказывает ему в экзекутуре на пребывание в Триесте, он вынужден направиться консулом в портовый городок Чивита-Веккья; пребывание его здесь уныло, и начальство не раз налагало на него взыскания за слишком частые отлучки в Рим; правда, в годы, когда министром иностранных дел был один из его покровителей, ему удавалось годами жить в отпуске в Париже. Под конец, серьезно заболев в Чивита-Веккья, он в очередной раз приезжает в Париж и в 1842 году умирает от апоплексического удара прямо на улице: Стендалю было тогда около шестидесяти лет. Такова вторая часть его жизни, когда он приобрел репутацию умного, эксцентричного, политически и морально неблагонадежного человека; тогда он и начал писать. Сначала он писал о музыке, об Италии и итальянском искусстве, о любви; лишь в Париже, в



сорок три года, в период расцвета романтического движения (в котором он на свой лад принял участие), он опубликовал свой первый роман.

Переипетии жизни Стендаля показывают, что он пришел к некоторым выводам о себе самом и к реалистическому творчеству тогда, когда пытался спастись от бури на своей ладье и вдруг открыл, что для него нет подходящей и надежной гавани; когда, в возрасте сорока лет, после ранней и успешной карьеры, одинокий и бедный, но совсем еще не устав от жизни и не отчаявшись, он со всей остротой осознал, что никому не нужен, лишь тогда он увидел, что жизнь окружавшего его общества полна проблем; сознания своей непохожести на других, которое он до сих пор нес легко и с гордостью, повело теперь к неотступному самоанализу и наконец к творчеству. Корни реалистического творчества Стендаля — в неудовольствии, вызванном посленаполеоновским миром, в ощущении, что мир этот ему чужд, и что для него нет в нем места. Неудовлетворенность окружающим миром, невозможность найти в нем место, — это, правда, мотив руссоистски-романтический, и вполне вероятно, что уже и в юности он не был чужд Стендалю; кое-что из этого было заложено в нем, а в юные годы подобные наклонности могли незаметно и расти — они были в моде у поколения Стендаля; с другой стороны, Стендаль писал воспоминания о юности, «Жизнь Анри Брюлара», в тридцатые годы, и нужно считать с тем, что он усилил мотивы индивидуалистического одиночества исходя из перспективы более поздних лет своей жизни, — перспективы 1832 года. Нет сомнений, что эти мотивы выражения одиночества, сложного отношения к обществу, совершенно отличны от сходных идей Руссо и его последователей, ранних романтиков.

В отличие от Руссо Стендаль обладал склонностью и, пожалуй, даже способностью к практической деятельности; он стремился к чувственным наслаждениям, не отрешался от практической реальности и не презирал ее, но пытался, поначалу успешно, овладеть ею. Материальный успех и материальные блага его влекли, его восхищали в людях энергия, умение жить, и даже его мечтания о «тихом счастье» (*le silence du bonheur*) куда сильнее и непосредственнее связаны с человеческим обществом и творчеством людей (Чимароза, Моцарт, Шекспир, итальянское искусство), чем у «одинокого скитальца» (*promeneur solitaire*). Лишь когда успех, а с ним и наслаждения остались позади, когда в практической жизни почва стала уходить из-под ног, общество стало для него проблемой и предметом анализа. Руссо не нашел себе места в обществе, которое застал и которое мало изменилось за время его жизни; он поднялся по общественной лестнице, не став оттого счастливее и не примирившись с обществом, которое, казалось, стояло на месте. Стендаль жил в эпоху, когда одно землетрясение за другим сотрясало фундамент общества; одно из них вырвало его из при-

вычного круга и предписанного хода жизни, бросив его, как и многих ему подобных, в область невероятных приключений, переживаний, ответственности, экспериментов над самим собой, испытания свободы и могущества; другое вновь бросило его в повседневность, которая показалась ему скучнее, тупее, непривлекательнее прежнего; самое интересное при этом, что и эта новая повседневность не обещала быть длительной; новые потрясения витали в воздухе и раздражались тут и там, хотя и не так мощно, как прежде. Интерес Стендаля, проистекавший из опыта его существования, был направлен не на возможную структуру общества, но на изменение уже данного мира. Временная перспектива у него постоянно присутствует, представление о непрерывной смене жизненных форм и стилей владеет его мыслью, тем более что связано для него с надеждой: в 1880 или 1930 году я обрету читателя, который меня поймет. Приведу несколько примеров. Когда он рассуждает о «духе» (l'esprit) Лабрюйера (в тридцатой главе «Анри Брюлара»), ему ясно, что l'esprit много потерял в своем значении после 1789 года: L'esprit, si délicieux pour qui le sent, ne dure pas. Comme une pêche passe en quelques jours, l'esprit passe en deux cents ans, et bien plus vite, s'il y a révolution dans les rapports que les classes d'une société ont entre elles. «Воспоминания эгоиста» содержат множество таких зовущих вперед, нередко действительно пророческих замечаний. Стендаль предвидит (глава VII, в конце), что «к тому времени, когда эта болтовня дождется читателя», станет общим местом истина, что правящие классы сами виновны в преступлении, которые совершают убийцы и воры; в начале главы IX Стендаль высказывает опасение, что смелые тирады, которые он произносит с дрожью в сердце, станут банальными лет через десять после его смерти, если только небо подарит ему долгую жизнь и он проживет лет восемьдесят или девяносто; в следующей главе Стендаль рассказывает о своем приятеле, который платит небывало высокую сумму — пятьсот франков — за благосклонность честной простолюдинки (honnête femme du peuple), и тут же поясняет: «пятьсот франков в 1832 году — то же, что в 1872 году тысяча» — итак, он говорит о времени через сорок лет после того, как пишет эти строки, и через тридцать лет после его смерти. Несколько страниц ниже находим интересную, хотя и малопонятную из-за своей отрывочности фразу; смысл ее таков: ему не следует дурно говорить об одной молодой женщине, ведь всю эту болтовню могут напечатать лет через десять после его смерти, и Стендаль продолжает: Si je mets vingt, toutes les nuances de la vie seront changées, le lecteur ne verra plus que les masses. Et où diable sont les masses dans ces jeux de ma plume? C'est une chose à examiner — «Если предположить, что через двадцать, то все оттенки жизни к тому времени настолько сотрутся, что читателю будут видны лишь общие контуры. Но какие же можно найти контуры в этой игре моего пера? Надо об этом хорошенько подумать». Итак, Стендаль опа-

сается, что лет через двадцать после его смерти жизнь изменится настолько, что читатель узнает лишь общие контуры написанной им картины.

Можно привести много подобных мест, но в этом нет надобности, перспектива времени проглядывает везде в самом изображении. В реалистических произведениях Стендаля речь везде идет о действительности, какой он видит ее: *je prends au hasard ce qui se trouve sur ma route* — «Я беру то, что случай ставит на моем пути», — говорит он чуть ниже только что приведенного места; стремясь понять людей, он не делает между выбора, — этот знакомый уже Монтеню метод — наилучший, он помогает избежать произвольных конструкций, позволяет писателю полностью отдаться реальности, какова она на самом деле. Но действительность, которую застал Стендаль, нельзя было изобразить, не пытаясь нащупать предстоящие в будущем изменения; все человеческие характеры и все человеческие поступки даны в произведениях Стендаля на подвижном политическом и общественном фоне. Чтобы понять, что это конкретно значит, достаточно сравнить Стендаля с наиболее известными реалистическими писателями предреволюционного XVIII века — с Лесажем или аббатом Прево, с великодепным Генри Филдингом или Голдсмитом; достаточно вспомнить, насколько глубже и точнее он воспроизводит современную ему, непосредственную действительность, чем Вольтер, Руссо или молодой Шиллер, насколько шире и основательнее, чем Сен-Симон, которого он много читал, хотя и в весьма неполном издании, бывшем тогда в его распоряжении. Если современный серьезный реализм не может показать человека иначе, нежели в конкретной, постоянно развивающейся действительности, в совокупности политических, общественных, экономических обстоятельств эпохи, — как в наши дни изображают человека в любом романе или фильме, — то Стендаль является основателем современного реализма.

Однако на мировосприятие Стендаля, на способ воспроизведения действительности, взаимосвязи событий в его романах, еще не оказал своего влияния историзм; правда, историзм к этому времени уже начал проникать во Францию, но он не затронул Стендаля; именно поэтому мы так много говорим о временном перспективизме в произведениях Стендаля, о постоянном сознании изменений и потрясений, происходящих в действительности, но ничего не говорим о понимании Стендалем исторического развития. Совсем непросто выразить внутреннее отношение Стендаля к общественным явлениям. Он стремится запечатлеть каждый их оттенок, он точнейшим образом воспроизводит индивидуальную структуру социальной среды, он не систематизирует заранее и не осмысляет рационалистически основные факторы общественной жизни, нет у него и заранее заданного представления об идеальном обществе; конкретно изображая реальность происходящего, Стендаль занят не исследованием исторических сил и не предвосхищением их сущности, а

«анализом человеческого сердца» — l'analyse du cœur humain — в духе классической моральной психологии; у него можно найти мотивы рационализма, эмпиризма, сенсуализма, но не романтического историзма; Матильда, как и все семейство Ла-Молей, гордится своим происхождением; она устанавливает фантастический культ одного из своих предков, заговорщика, казненного в XVI веке, и это в романе важный социологический и психологический элемент; однако Стендалю чуждо генетическое, в духе романтиков, понимание сути и функции дворянского сословия. Абсолютизм, религию и церковь, сословные привилегии он рассматривает немногим иначе, чем средний просветитель, — для него все это сеть из суеверия, лжи и интриг; хитро сплетенная интрига (наряду со страстью) вообще играет решающую роль в композиции его сюжетов, тогда как лежащие в их основе исторические силы почти не выявлены. Все это, разумеется, объясняется политическими взглядами Стендаля — взглядами демократически-республиканскими; уже одни эти взгляды могли привить ему иммунитет против романтического историзма; кроме того, его крайне раздражала напыщенность писателей типа Шатобриана (и от Руссо, которого он в молодости любил, он отходил с годами, все больше и больше). С другой стороны, Стендаль весьма критически относится к тем слоям общества, которые по своим воззрениям должны были бы стоять к нему ближе; у него не найдешь и следа тех особых эмоций, которые романтики связывали со словом «народ». Практическая деятельность пристойно зарабатывающих деньги обывателей внушает ему непреодолимую скуку, его ужасает vertu républicaine — республиканская добродетель Соединенных Штатов, и, несмотря на всю свою деловитость, он сожалеет об ancien régime, о закате общественной культуры дореволюционной Франции. «Я полагаю, разума потому нет в мире, что все берегут свои силы для ремесла, которое даст им положение в мире», — говорится в тридцатой главе «Анри Брюлара». Теперь все решает не происхождение, не ум, не самовоспитание в духе honnête homme — «благородного человека», а служебное рвение. В этом мире Стендаль — Доминик не может жить. Правда, как и большинство его героев, он может работать, и работать усердно, если требуется. Но как всерьез отнестись к служебной деятельности на целую жизнь! Любовь, музыка, страсть, интриги, героические деяния — вот ради чего стоит жить... Стендаль — отпрыск старорежимных зажиточных аристократов — бюргеров, и он не может и не хочет стать буржуа XIX века. Он все время повторяет себе самому: уже в юности мои взгляды были республиканскими, но от семьи я унаследовал аристократические инстинкты («Брюлар», гл. XIV); после революции театральная публика поглупела («Брюлар», гл. XXII); я сам был либералом, но либералов считал — outrageusement niais — «карикатурными невеждами» («Воспоминания эготиста», VI); разговор с провинциальным торговцем делает меня на целый день тупым и несчастным

(там же, VII), подобные высказывания, иногда относящиеся даже к его физической конструкции: «Природа снабдила меня чувствительными нервами и кожей, нежной, как у женщины» («Брюлар», XXXII), мы находим у него во множестве. Порой Стендаль испытывает прилив социалистических чувств: в 1811 году энергию можно найти только у того класса, который борется с действительными нуждами — *qui est en lutte avec les vrais besoins* («Брюлар», II), и это относится не только к 1811 году. Но вонь и шум толпы невыносимы для него, и в его произведениях, беспощадно реалистических, нет ни «народа» романтиков, ни народа в социалистическом смысле: одни мелкие буржуа, иногда солдаты, слуги и горничные — «стаффажные» фигуры. Стендаль любит писать о местных и национальных особенностях, о разнице между Парижем и провинцией, между французами и итальянцами, о характере англичан, — порой Стендаль бывает весьма проницателен, всегда основывается на личных впечатлениях, подчас он непоследователен и односторонен. Но хотя речь у него всегда идет о действительно подмеченных наблюдениях, деталях, а не о «примерах» всегда одинаковой структуры, как у Монтескье, детали толкуются им не исторически и генетически, а в духе анекдотически-моральной «народной» психологии; можно даже, пожалуй, говорить о локальной психологии; чтобы лучше понять, что мы имеем в виду, стоит прочесть записи от 1 и 4 января 1817 года, сделанные в Риме, Неаполе и Флоренции. Каждого отдельного человека Стендаль рассматривает не как продукт исторической ситуации, к которой он причастен, а как атом внутри нее; человек как бы случайно заброшен в среду, в которой живет: человек всегда только противится среде, и никогда она не бывает для него питательной почвой, с которой человек связан органически. Кроме того, представления Стендаля о человеке в целом близки материализму и сенсуализму, чему находим убедительное свидетельство в «Анри Брюларе» (гл. XXVI): «*Характером* человека я называю его способ отправляться на охоту за счастьем, иными словами, *совокупность его моральных установлений*». Счастье же — даже если, для духовно развитых людей, оно состоит лишь в духовном, в искусстве, или славе — всегда сохраняет у него более чувственную и земную окраску, чем у романтиков. Его отвращение к усердию филистеров, к складывавшемуся типу буржуа могло бы стать романтическим, однако романтик не станет заключать свое описание того, как он не любит зарабатывать деньги, следующими словами: «Я имел редкое удовольствие всю жизнь делать то, что доставляет мне удовольствие» («Анри Брюлар», гл. XXXII). Его представления о духе и свободе всецело принадлежат предреволюционному XVIII веку, хотя воплотить их в своей жизни ему стоило мучительных усилий. Свободу он вынужден оплачивать бедностью, внутренним и даже фактическим одиночеством, а его *esprit* приобретает оттенок парадокса, горечи, колкости: *une gaîté qui fait peur* — «веселость,

от которой страшно» («Анри Брюлар», гл. VI). Дух (l'esprit) уже не столь самоуверен, как в эпоху Вольтера; в своем общественном бытии, в связях с женщинами (важная сторона общественного бытия), Стендалю не удается достичь легкости и изящества «старорежимного» вельможи, и Стендаль признавался даже, что «остроумен он стал для того, чтобы скрывать страсть к женщине, которой не сумел овладеть», — «этот страх, пережитый вновь и вновь тысячу раз, был, в сущности, движущим началом всей моей жизни в течение десяти лет» («Воспоминания эгоиста», гл. I). Получается, что Стендаль — человек, родившийся слишком поздно, он тщетно пытается воплотить былые формы жизни; другие стороны его натуры — беспощадный и трезвый реализм, мужественное самоутверждение личности во время господства пошлой золотой середины (juste milieu) — позволяют увидеть в нем предтечу более поздних форм жизни и духа; современную ему действительность Стендаль всегда воспринимал как нечто враждебное. Именно поэтому его реализм, хотя и не порожден генетическим пониманием процессов развития, внимательнейшим их прослеживанием — историческим мирозерцанием, но динамично и тесно связан с его человеческим существованием, — реализм этого cheval ombrageux, «пугливого коня» есть продукт борьбы за самоутверждение, и этим объясняется, что стилевая тональность больших реалистических романов Стендаля значительно ближе к героическому понятию трагедии, чем у большинства реалистов впоследствии: Жюльен Сорель значительно больше «герой», чем персонажи романов Балзака или Флобера.

Правда, как мы уже говорили, Стендаль в одном близок к своим романтически настроенным современникам: в борьбе со стилистическим разграничением реалистического и трагического. Здесь Стендаль даже куда более последователен и естествен, чем романтики, и его согласие с ними в этом вопросе позволило ему выступить в 1822 году сторонником нового направления.

Известно, что классическое правило эстетики, согласно которому всякий материальный реализм исключался из трагически серьезного произведения, все менее строго соблюдали в XVIII веке; об этом мы говорили в двух предыдущих главах. Это заметно даже во Франции, уже в первой половине XVIII века; во второй половине века следует назвать прежде всего Дидро, который принял в теории и пропагандировал на практике средний стиль; однако Дидро не вышел за пределы «мещански-трагического». В его романах, особенно в «Племяннике Рамо», люди, взятые из обывденной жизни, принадлежащие средним, если не низшим слоям общества, изображаются с известной серьезностью; но эта серьезность больше напоминает морализм и сатиру Просвещения, чем реализм XIX века. В личности Руссо, в его произведениях, безусловно, есть зерна будущего развития. Как говорит в своей книге о «происхождении историзма» Майнеке (II, 390), Руссо, «даже не поднявшись до вполне историче-

ского мышления, помог своей собственной неповторимой индивидуальностью раскрыть новое понимание индивидуального». Майнеке говорит об историческом мышлении, то же самое можно сказать о реализме. Руссо не реалист в собственном смысле слова, он подходит к жизненному материалу как критик — либо моралист, либо апологет; материал его — его собственная жизнь, а оценка событий в такой степени зависит у него от принципов естественного права, что общественная действительность никогда не бывает непосредственным предметом изображения; тем не менее “Confessions” — «Исповедь» Руссо, где писатель попытался собственное существование показать в действительных связях с современной жизнью, оказалась стилистическим образцом для писателей, которые глубже разбирались в конкретной действительности, чем он. Возможно, еще более важное, хотя и опосредованное, влияние на серьезный реализм оказала его политизация идиллического понятия природы: Руссо создал утопический образ переустроенной жизни, и этот образ воодушевил современников, внушил им надежду на свое скорое воплощение в действительность; этот образ вступил в противоречие с исторической действительностью, и противоречие было тем глубже и трагичнее, чем яснее становилось, что воплотить его не удастся. В итоге практическая реальность истории стала проблемой совершенно новой и конкретной, — проблемой, неизвестной в прежние века.

В первые десятилетия после смерти Руссо французский предромантизм охватило небывалое разочарование, правда, оно сказалось иначе, даже противоположным образом; как раз у самых значительных писателей оно проявилось в стремлении бежать от современной действительности. Эпоха революции, Империя и даже эпоха Реставрации бедны реалистическими произведениями. Герои романов предромантизма обнаруживают прямо-таки болезненное отращивание к современной жизни. Уже для Руссо противоречие между желаемой естественностью и исторической данностью было трагическим, но именно это противоречие вдохновило его на борьбу за естественность. Его уже не было в живых, когда революция и Наполеон создали новые условия, опять-таки не естественные в смысле Руссо, но все же исторически детерминированные; следующее поколение, находившееся под глубоким впечатлением от его идей и надежд, стало свидетелем победоносного восстания исторической действительности, и как раз наиболее пылкие в этом поколении поклонники Руссо не нашли себе места в новом мире, разрушившем все их надежды. Они вступили в оппозицию к миру или отвернулись от него. От Руссо в них остался лишь раскол в душе, стремление к бегству от общества, потребность в одиночестве и изолированности; другая сторона натуры Руссо — революционная, воинствующая — была полностью утрачена. Внешние обстоятельства, разрушавшие единство духовной жизни, руководящую роль литературы в духовной жизни Франции, тоже не-

мало способствовали таким тенденциям; с начала революции и вплоть до падения Наполеона не появилось ни одного значительного литературного произведения, в котором не было бы симптомов бегства от современной действительности, — они широко распространены у романтиков и после 1820 года. Всего полнее и определеннее они проявились у Сенанкура. Но как раз в негативном отношении большинства предромантиков к общественной действительности своего времени гораздо больше серьезной проблематики, чем у просветителей. Руссоизм, глубочайшее разочарование, испытанное руссоистами, было предпосылкой возникновения современных взглядов на действительность. Страстно противопоставляя естественное состояние человека исторически сложившейся данности, Руссо превратил действительность в подлинную проблему жизни, и только теперь беспроblemное, неподвижное изображение исторических событий и жизни, характерное для XVIII века, потеряло всякий смысл и ценность.

Романтизм сформировался значительно раньше в Германии и Англии, но свойственные ему исторические и индивидуалистические тенденции давно подготавливались и во Франции, и он достиг здесь полного расцвета после 1820 года; как известно, именно смещение стилей было лозунгом, боевым кличем, брошенным Гюго и его друзьями, и в этом требовании ярче всего сказалась противоположность классическим принципам изображения реального, классическому литературному языку. Однако в чрезмерно заостренной формулировке Гюго речь идет о смещении возвышенного и гротескного; это — два стилистических полюса, две крайности, когда действительность совершенно упускается из виду. И на самом деле усилия Гюго идут не на то, чтобы понять и изобразить существующую действительность; разрабатывая исторические и современные сюжеты, он одинаково стремится подчеркнуть стилистические полюсы — возвышенное и гротескное, чтобы выявить и резко столкнуть этические и эстетические противоположности; Гюго добивается огромного эффекта, ибо выразительная сила Гюго велика и впечатляюща, но нарисованные им картины человеческой жизни неправдоподобны и неподлинны.

Другой писатель романтического поколения, Бальзак, обладавший не меньшим даром художественной передачи реального и куда более близкий к жизни, видел свою задачу как раз в изображении современной действительности, — его наряду со Стендалем можно назвать творцом современного реализма. Он на шестнадцать лет моложе Стендаля, однако первые характерные для него романы появились примерно в то же время, что и романы Стендаля, около 1830 года. Примером изобразительной манеры Бальзака послужит у нас портрет содержательницы пансиона г-жи Воке на первых страницах романа «Отец Горио», который был написан в 1834 году. Изображению г-жи Воке предшествует подробнейшее описание квартала, в котором находится



пансион, самого дома, обеих комнат первого этажа; из всего этого складывается впечатление безнадежной бедности, обветшалости, запустения; причем ознакомление с предметами подсказывает и определенную моральную атмосферу, царящую во всем. Описав обстановку столовой, автор выводит наконец хозяйку дома:

Cette pièce est dans tout son lustre au moment où, vers sept heures du matin, le chat de Mme Vauquer précède sa maîtresse, saute sur les buffets, y flaire le lait que contiennent plusieurs jattes couvertes d'assiettes es fait entendre son *ronron* matinal. Bientôt la veuve se montre, attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis; elle marche en traînant ses pantoufles grimacées. Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet; ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église, ridés, dont l'expression passe du sourire prescrit aux danseuses son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation, et dont Mme Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écoeurée. Se figure fraîche comme une première gelée d'automne, ses yeux à l'amer renfrognement de l'escompteur, enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. Le bain ne va pas sans l'argousin, vous n'imaginerez pas l'un sans l'autre. L'embonpoint blafard de cette petite femme est le produit de cette vie, comme le typhus est la conséquence des exhalaisons d'un hôpital. Son jupon de laine tricotée, qui dépasse sa première jupe faite avec une vieille robe, et dont la ouate s'échappe par les fentes de l'étoffe lézardée, résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires. Quand elle est là, ce spectacle est complet. Agée d'environ cinquante ans, Mme Vauquer ressemble à toutes les femmes *qui ont eu des malheurs*. Elle a l'oeil vitreux, l'air innocent d'une entremetteuse qui va se gendарmer pour se faire payer plus cher, mais d'ailleurs prête à tout pour adoucir son sort, à livrer Georges ou Pichegru, si Georges ou Pichegru étaient encore à livrer. Néanmoins elle est *bonne femme au fond*, disent les pensionnaires, qui la croient sans fortune en l'entendant geindre et tousser comme eux. Qu'avait été. M. Vauquer? Elle ne s'expliquait jamais sur le défunt. Comment avait-il perdu sa fortune? "Dans les malheurs", répondait-elle. Il s'était mal conduit envers elle, ne lui avait laissé que les yeux pour pleurer, cette maison pour vivre, et le droit de ne compatir à aucune infortune, parce que, disait-elle, elle avait souffert tout ce qu'il est possible de souffrir.

«Эта комната бывает в полном блеске около семи часов утра, когда, предшествуя своей хозяйке, туда приходит кот г-жи Воке, вскакивает на буфеты и, мурлыча утреннюю песенку, обнюхивает чашки с молоком, накрытые тарелками. Вскоре появляется сама хозяйка, нарядившись в тюлевый чепец, откуда выбилась прясть накладных, неряшливо приколотых волос; вдова идет,

пошмыгивая разношенными туфлями. На жирном, потрепанном ее лице выступает нос, прямо из середины, как клюв у попугая; пухленькие ручки, раздобревшее, словно у церковной крысы, тело, чересчур объемистая, колыхающаяся грудь — все гармонирует с этой залой, где сочится горе, где притаилась алчность и где г-жа Воке без тошноты вдыхает теплый, смрадный воздух. Холодное, как первые осенние заморозки, лицо, окруженные морщинками глаза выражают все переходы от деланной улыбки танцовщицы до зловещей хмурости ростовщика — словом, ее личность предопределяет назначение пансиона, как пансион определяет назначение ее личности. Каторга не бывает без надсмотрщика — одно нельзя себе представить без другого. Бледная пухлость этой барыньки — такой же продукт всей ее жизни, как тиф есть следствие заразного воздуха больниц. Шерстяная вязаная юбка, вылезшая из-под верхней, сшитой из старого платья, с торчащей сквозь прорехи ватой, воспроизводит в сжатом виде гостиную, столовую и садик, говорит о свойствах кухни и дает возможность предугадать состав нахлебников. Появлением Воке картина закончена. В возрасте около пятидесяти лет вдова Воке похожа на всех женщин, *видавших виды*. У нее стеклянный взгляд, безгрешный вид сводни, готовой вдруг раскипятиться, чтобы взять подороже, а впрочем, для облегчения своей судьбы она пойдет на все: предаст и Пишегрю и Жоржа, если бы Жорж и Пишегрю могли быть преданы еще раз. При всем этом она, *в сущности, баба неплохая*, говорят о ней нахлебники и, слыша, как она кричит и хнычет не меньше их самих, воображают, что у нее нет денег. Кем был господин Воке? Она никогда не распространялась о покойнике. Как потерял он состояние? Ему не повезло, гласил ее ответ. Он плохо поступил с ней, оставив ей одни глаза, чтобы плакать, этот дом, чтобы существовать, и право не сочувствовать ничьей беде, так как, по ее словам, она перестрадала все, что в силах человека.

Портрет хозяйки приурочен к ее утреннему появлению в столовой; ее появление в этом центре ее деятельного бытия, словно явление ведьмы, предваряет прыгающая на буфет кошка, а уже после этого подробно описывается хозяйка. В описании неоднократно повторяется главный мотив — соответствие между хозяйкой и комнатами, в которых она живет, пансионом, который содержит, жизнью, какую ведет, — короче говоря, соответствие между нею и тем, что мы (а порою уже и Бальзак) называем «средой». Это соответствие показывается весьма настойчиво: жирное, потрепанное, отталкивающее тело и грязное платье согласуются с затхлым воздухом комнаты, который хозяйка пансиона вдыхает без отвращения; затем, когда Бальзак описывает ее лицо и мимику, мотив отчасти переводится в моральный план — энергично подчеркивается взаимосвязь человека и окружения: *sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne* — «ее личность предопределяет назначение пансиона, как пансион определяет назначение ее лич-

ности»; здесь же и сравнение с каторгой. Затем следует, пожалуй, медицинский вариант того же: «бледная пухлость» — *embonpoint blafard* г-жи Воке — следствие ее образа жизни — сравнивается с тифом как следствием заразного воздуха больниц. Наконец ее нижняя юбка рассматривается как своего рода синтез самых разных помещений пансиона — она предвосхищает обеденные блюда и состав нахлебников; юбка становится на время символом среды, все сводится воедино фразой: *quand elle est là, ce spectacle est complet* — «ее появлением картина закончена»; можно не дожидаться, когда придут постояльцы и начнется завтрак; что это будет за картина, о том красноречиво свидетельствует личность хозяйки. Продуманной последовательности в проведении главного мотива, по-видимому, нет, как нет и систематического плана в изображении г-жи Воке; вот в какой очередности названы предметы: головной убор, прическа, туфли, лицо, руки, тело, вновь лицо, глаза, припухлость, нижняя юбка; в этом перечне нет и следа последовательной композиции; точно так же физические признаки и их моральное значение не разграничиваются. Все описание, насколько мы его рассмотрели, обращается к воображению читателя, к его способности воссоздать целое по описанию, вспомнив о подобных людях и подобной среде, с которыми ему, возможно, приходилось сталкиваться; тезис «стилевого единства» среды, куда входит и человек, обосновывается не с помощью понятий, а чисто суггестивно, через самый наглядный, чувственно-впечатляющий факт, помимо всяких доказательств. В такой фразе, как *Ses petits mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église ... sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur et dont Mme Vauquer respire l'air chaudement fétide...* — «Ее пухленькие ручки, раздобревшие, словно у церковной крысы, тело... гармонируют с этой залой, где сочится горе... и где г-жа Воке без тошноты вдыхает теплый, смрадный воздух», — соответствие, как главный мотив, уже задано вместе со всем, что он в себя включает (мебель и одежда обладают социологическим и моральным значением, те элементы среды, которых мы еще не видим, определяются уже показанными и т. д.); каторга и тиф, эти сравнения тоже подсказывают, а не доказывают; если это доказательства, то лишь в самом зачатке. Беспорядочность и рациональная небрежность компоновки — следствие поспешности, с которой работал Бальзак, но они не случайны, ибо сама поспешность в немалой степени обусловлена его одержимостью суггестивными образами. Единство среды как мотив захватило его самого с такой силой, что предметы и люди, составляющие среду, приобретали для него зачастую второе значение, отличное от рационально постижимого, но гораздо более существенное, — значение, которое лучше всего можно определить словом «демонический». В столовой с ее ветхой и потрепанной, но все-таки безобидной для спокойного, не подверженного фантазиям сознания мебелью «сочится горе, притаилась алчность», — за обы-

деннейшей повседневностью скрываются аллегорические ведьмы, а на месте пухлой и неопрятной вдовы на какое-то мгновение возникает крыса. Речь идет, следовательно, о некоем единстве определенного жизненного пространства, воспринимаемом как демонически органичная целостность и изображаемом сугубо суггестивными и наглядными, конкретно-чувственными средствами.

В следующем разделе отрывка, в котором о соответствии нет и речи, выясняются характер и предыстория госпожи Воке. Было бы, однако, неверно видеть намеренный прием композиции в таком отделении внешнего вида от характера и предыстории; и во втором разделе называются физические признаки l'œil vitreux — «стеклянный взгляд», а кроме того, в других местах Бальзак прибегает часто к совсем другой последовательности в описании или вообще перемешивает физические, моральные и исторические элементы портрета. Характер и предыстория персонажа не самоцель — нужно «вывести на свет» темную натуру г-жи Воке, вернее, погрузить ее в сумерки мелкого и пошлого демонизма. Что касается ее предыстории, то г-жа Воке принадлежит к разряду пятидесятилетних женщин (qui ont eu des malheurs), «видавших виды», — множественное число! Бальзак никак не объясняет ее прежнюю жизнь, а воспроизводит ее безликое хныканье, стереотипные фразы, которыми она отвечает на сочувственные вопросы. И опять подозрительное множественное число, скрывающее ясный смысл: ее покойный муж потерял все свое состояние dans les malheurs (в «несчастьях»); несколькими страницами ниже другая подозрительная вдова точно так же говорит о своем муже, графе и генерале, — что тот погиб sur les camps de bataille — «на полях сражений». Таков низменный демонизм натуры г-жи Воке; она кажется bonne femme au fond — «в сущности неплохой бабой», она вроде бедна, но у нее, как выяснится позже, припрятан солидный капиталец, и она готова на любую низость, чтобы улучшить свое положение, — изменная ограниченность целей пошлой эгоистичной женщины, смесь глупости, хитрости и скрытой жизненной силы опять-таки вызывает какой-то мистический ужас; опять напрашивается сравнение с крысой или другим животным, столь же отталкивающим и демонически низменным. Вторая часть изображения, таким образом, дополняет первую: если сначала г-жа Воке изображается в синтезе с тем единым жизненным пространством, которым она управляет, то потом углубляются все низменные и темные стороны ее натуры, которая должна проявить себя в этом жизненном пространстве.

Во всем своем творчестве, как в этом отрывке, Бальзак всякую «среду» воспринимал как органическое — как демоническое — единство и стремился передать это восприятие читателю. Он не только представлял людей, чью судьбу рассказывал, в точно очерченных рамках исторической и общественной ситуации, как Стендаль, он полагал эту связь совершенно необходи-

мой; всякое жизненное пространство становится у него определенной нравственно-чувственной атмосферой, которая пронизывает пейзаж, квартиру, мебель, посуду, тело, характер, манеры, взгляды, деятельность и судьбу человека, причем общая историческая ситуация в свою очередь выявляется как некая единая атмосфера, охватывающая отдельные жизненные сферы. Примечательно, что лучше всего это удавалось ему, когда он рисовал средние и низшие слои буржуазии Парижа и провинции, в то время как его изображение высшего общества часто кажется мелодраматичным, искаженным, а порой и, против его воли, смешным. Он вообще не свободен от мелодраматических преувеличений, но если это мало вредит достоверности изображения средних и низших сфер жизни, то подлинная атмосфера вершин жизни — в том числе и духовных — ему не удается.

Реалистическая атмосфера — порождение эпохи, она сама есть часть и продукт определенной атмосферы. Та самая духовная формация, — а именно романтическая, — которая с такой силой ощутила атмосферу стилового единства прежних эпох, которая открыла средневековье, Ренессанс, а также историческое своеобразие чужих культур (Испании, Востока), достигла органического понимания своеобразной атмосферы собственной эпохи во всех ее разнообразных формах. Историзм, чувствующий атмосферу эпохи, и реализм, передающий атмосферу эпохи, тесно связаны: Мишле и Бальзак находятся в русле одного течения. События, происходившие во Франции между 1789 и 1815 годами, и их воздействие на последующие десятилетия обусловили тот факт, что современный и опирающийся на современность реализм раньше и сильнее всего развился во Франции; политическое и культурное единство страны обеспечило ей огромное преимущество перед Германией; французская действительность при всем ее разнообразии давала возможность своего цельного постижения. Не меньше, чем романтическое вживание в единую атмосферу жизненного пространства, на развитие современного реализма повлияла другая романтическая тенденция — не раз упомянутое смешение стилей; оно сделало возможным тот факт, что объектом серьезного художественного изображения стали персонажи всех сословий, взятые в их повседневной практической жизни, — Жюльен Сорель точно так же, как и старик Горюи или г-жа Воке. Эти общие рассуждения кажутся мне достаточно ясными; гораздо труднее сколько-нибудь точно описать то настроение ума, которое во всем определяет своеобразие писательской манеры Бальзака. Сам Бальзак сообщает о себе немало важных сведений, однако они путаны и противоречивы; при всей живости и неистощимости своего ума Бальзак не в состоянии разграничить элементы присущего ему умонастроения, умерить вмешательство суггестивных, но неясных образов и сравнений в ход мысли и вообще критически отнестись к потоку собственного вдохновения. Все его мыслительные ходы, хотя и насыщены отдельными меткими и оригиналь-

ными замечаниями, в конце концов сводятся к яркой, но чрезмерно общей картине, напоминающей о его современнике Гюго, тогда как для объяснения его реалистического искусства важно было бы тщательно отделить сливающиеся в нем течения.

В «Предисловии к «Человеческой комедии» (1842) Бальзак начинает со сравнения человеческого общества и животного мира; его вдохновляют теории Жоффруа Сент-Илера. Под влиянием современной ему немецкой натурфилософии этот биолог отстаивал принцип единства организмов как типов, то есть идею единого плана в строении растений (и животных); вспоминая в связи с этим системы других мистиков, философов и биологов (Сведенборг, Сен-Мартен, Лейбниц, Бюффон, Бонне, Нидхем), Бальзак заключает:

«Создатель пользовался одним и тем же образцом для всех живых существ. Живое существо — это основа, получающая свою внешнюю форму, или, говоря точнее, отличительные признаки своей формы, в той среде, где ему назначено развиваться...»

Этот принцип переносится даже на человеческое общество:

«Ведь Общество [с большой буквы, как до этого и Природа. — Э. А.] создает из человека, соответственно среде, где он действует, столько же разнообразных видов, сколько их существует в животном мире».

И дальше Бальзак сравнивает различия, существующие между солдатом, рабочим, чиновником, адвокатом, бездельником, ученым, государственным деятелем, моряком, поэтом, бедняком, священником, с различиями, существующими между волком, львом, ослом, вороной, акулой и так далее...

Отсюда прежде всего вытекает, что свои взгляды на человеческое общество (тип человека определяется средой) Бальзак пытается обосновать аналогиями с биологией; слово «среда», которое впервые возникает здесь в социологическом смысле и которому суждено было так распространиться (Тэн, по-видимому, взял это слово у Бальзака), Бальзак заимствовал у Жоффруа де Сент-Илера, а тот в свою очередь перенес его из физики в биологию, — теперь оно из биологии перекочевывает в социологию. Биологизм, к которому склоняется Бальзак, носит, как видно из приведенных имен, мистический, спекулятивный и виталистический характер; при этом сама модель «животного» или «человека» мыслится не имманентно, а словно некая платоновская идея в реальности; различные виды и роды суть лишь *formes exterieures* — «внешние формы», исторически не изменчивые, а завершенные («солдат», «рабочий» и т. д., как «лев», «осел»). Насколько значительно понятие «среда», каким оно выглядит на деле в его романах, Бальзак, видимо, не вполне осознал в этом месте. «Среда» в общественном смысле — не слово, а суть дела — существовала задолго до него; Монтескьё, несомненно, знает это понятие; но в то время как Монтескьё гораздо больше внимания уделяет природным (климат, почва), а

не историческим обстоятельствам, пытаюсь строить неподвижные модели различной среды с некими постоянными признаками организации и закономерностей, к которым применимы соответствующие модели государственного устройства и законодательства, Бальзак фактически весь захвачен историческими и непрерывно изменяющимися структурными элементами изучаемой среды; и ни один читатель не заподозрит его в том, в чем он сам признается в «Предисловии», — будто он создает тип «человека вообще» или его разновидности («солдат», «коммерсант»); ибо перед глазами читателя предстает конкретная, во плоти и крови, индивидуальность, явившаяся из недр исторической, общественной, биологической ситуации, связанная с нею и изменяющаяся вместе с нею; не «солдат», а, например, уволенный после падения Наполеона, потерявший человеческое лицо и пустившийся во все тяжкие полковник Бридо в Иссудене (La Rabouilleuse).

После смелого сравнения биологической и социологической дифференциаций типов Бальзак все-таки пытается выявить своеобразие Общества и Природы; он видит его в значительно большем разнообразии человеческой жизни и человеческих нравов, а также в недоступной животным возможности переходить из одного вида в другой: *l'épicier devient pair de France, et le noble descend parfois au dernier rang social* — «лавочник становится иногда пэром Франции, а дворянин иной раз опускается на самое дно»; затем представители различных видов могут образовывать пары, *la femme d'un marchand est quelquefois digne d'être celle d'un prince... dans la Société la femme ne se trouve pas toujours être la femelle d'un mâle* — «жена торговца иной раз достойна быть женой принца... в Обществе женщина далеко не всегда может рассматриваться как самка мужчины»; кроме того, упоминаются редко встречающиеся у животных драматические любовные конфликты и разная степень умственного развития у отдельных людей. Резюмирующая фраза гласит: *L'Etat social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société* — «Общественное состояние отмечено случайностями, которых никогда не допускает Природа, ибо общественное состояние складывается из Природы и Общества». Как ни неопределенно, как ни общо это суждение, как ни страдает оно от *proton pseudos*, от ошибочности лежащего в его основе сравнения, в нем все-таки есть инстинктивное понимание историчности (*les habitudes, les vêtements, les paroles, les demeures... changent au gré des civilisations* — «обычай, одежда, речь, жилище... меняются на каждой ступени цивилизации»); в нем есть и определенный динамический витализм (*Si quelques savants n'admettent pas encore que l'Animalité se transborde dans l'Humanité par un immense courant de vie... — «Если некоторые ученые и не признают, что в великом потоке жизни Животность врывается в Человечность...»*). Об особых возможностях понимания, которые существуют между людьми, не говорится даже

в негативной форме, то есть в том смысле, что они отсутствуют у людей по отношению к животным; напротив, сравнительная простота стадной жизни и нравов животных подается как объективный факт и лишь под конец делается намек на субъективный характер подобных утверждений: ...les habitudes de chaque animal sont, à nos yeux du moins, constamment semblables en tout temps...— «...все же повадки каждого из них, по крайней мере на наш взгляд, одинаковы во все времена...».

После этого перехода от биологии к истории Бальзак полемизирует с традиционной историографией, упрекая ее в забвении истории нравов; вот задача, которую *он* ставит перед собой. При этом Бальзак не называет опытов, предпринятых в XVIII веке (Вольтер), и тем самым избегает сравнения истории нравов у него с предшественниками, а называет из них лишь Петрония. Говоря о трудностях своего задания (драма с тремя или четырьмя тысячами персонажей), он признается, что вдохновлен примером Вальтера Скотта; мы целиком находимся в мире романтического историзма. И здесь ясность мысли часто затеняется энергичными формулировками, свидетельствующими о кипучем воображении; например, faire concurrence à l'Etat-Civil — «вступать в соперничество с живыми эпохами» — не очень понятно, а фраза: Le hasard est le plus grand romancier du monde — «Случай — величайший романист мира», в системе исторического мышления нуждается, во всяком случае, в комментарии. При всем том проясняются некоторые значительные и характерные мотивы: прежде всего понимание романа о нравах как философского жанра, и вообще всюду подчеркиваемое им понимание собственной деятельности как историографии — к этому мы еще вернемся; затем оправдание всех стилевых уровней и манер в произведениях подобного рода; наконец его намерение превзойти Вальтера Скотта, сосредоточив свои романы вокруг единого целого, совокупного изображения французского общества XIX века, изображения, которое он вновь называет здесь историческим произведением.

Но тем самым план еще не исчерпан; Бальзак хочет уловить les raisons ou le raison de ces effets sociaux — «основы или общую основу социальных явлений» и, найдя этот социальный двигатель, ce moteur social, поразмыслить о принципах естества и обнаружить, в чем человеческие Общества отдаляются или приближаются к вечному закону, к истине, к красоте (méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s'écartent on se rapprochent de la règle éternelle, du vrai, du beau?). Мы не будем здесь останавливаться на том, что ему не дано развивать свои теоретические посылки, помимо художественного повествования, и что поэтому свои теоретические замыслы он мог реализовать только в форме романов; здесь интересно заметить, что «имманентная» философия романов о нравах Бальзака не удовлетворяла и что эта неудовлетворенность побудила его, после стольких рассуждений на биологические и исторические темы, употре-



бить такие классические категории, как «вечный закон» (le regle éternel), «истина» (le vrai), «красота» (le beau), — категории, к которым он уже не прибегал на практике, в своих романах.

Все эти мотивы — из биологии, истории, классической морали — рассеяны по страницам его произведений. Биологические сравнения Бальзак очень любит, по поводу различных общественных феноменов он то и дело вспоминает что-нибудь из физиологии и зоологии, он говорит об «анатомии человеческого сердца» (l'anatomie du coeur humain), в разобранном отрывке он воздействие общественной среды сравнивает с заразными испарениями, вызывающими тиф, а в другом месте «Отца Горио» о Растиньяке говорит, что тот отдался соблазнам роскоши «с пылом нетерпеливого цветка финикового дерева, ожидающего обильного опыления» (avec l'ardeur dont est saisi l'impatient calice d'un dattier femelle pour les fécondantes poussières de son huménée). Исторические мотивы вряд ли стоит приводить, поскольку дух историзма, воскрешающего индивидуальную атмосферу эпохи, и есть дух всех его произведений; и все же я хочу процитировать одно из многих мест, чтобы показать, что присущие историзму представления постоянно присутствовали в его сознании. Это место из романа, посвященного описанию провинциальной жизни, «Старая дева» (“La vieille fille”), речь в нем идет о двух господах из Алансона, один из которых — типичный *ci-devant* (из бывших), другой — делец, нажившийся в революцию и разорившийся при Наполеоне.

Les époques déteignent sur les hommes qui les traversent. Ces deux personnages prouvaient la vérité de cet axiome par l'opposition des teints historiques empreintes dans leurs physionomies, dans leurs discours, dans leurs idées et leurs costumes — «Люди принимают окраску той эпохи, которая их создала. Мужья эти подтверждали правильность данной аксиомы противоположностью своей исторической окраски, отмечавшей их лица и речи, их взгляды и костюмы».

А в другом месте того же романа, рассказывая об одном доме в Алансоне, Бальзак говорит об «архетипе», который тот представляет; и речь здесь идет не об абстрактном историческом архетипе, но о *maisons bourgeoises* (буржуазных домах) большей части Франции; дом, колоритный местный характер которого он только что описал, тем более уместен, по его мнению, в романе, что «объясняет нравы и отражает идеи» (qu'il explique des moeurs et représente des idées). Элементы биологизма и историзма при всех неясностях и натяжках вполне уживаются в произведениях Бальзака, потому что хорошо соответствуют их общему романтически-динамическому характеру, переходящему иногда в романтический магизм и демонизм; в обоих случаях чувствуется воздействие иррациональных «сил». Элементы классической морали, напротив, нередко ощущаются как инородное тело. Особенно это проявляется в пристрастии Бальзака к сен-

тенциям морального свойства. Как отдельные наблюдения такие сентенции большей частью остроумны, но степень обобщения в них нередко чрезмерна; иногда же они даже и не остроумны, а когда растягиваются до длинных тирад, то зачастую становятся тем, что на вульгарном языке называется «болтовней». Приведу лишь короткие рассуждения из романа «Отец Горио»:

Le bonheur est la poésie des femmes comme la toilette en est le fard. — (La science et l'amour...) sont des asymptotes qui ne peuvent jamais se rejoindre. — S'il est un sentiment inné dans le cœur de l'homme, n'est-ce pas l'orgueil de la protection exercé à tout moment en faveur d'un être faible? — Quand on connaît Paris, on ne croit à rien de ce qui s'y fait. — Un sentiment, n'est-ce pas le monde dans une pensée? — «Счастье для женщин — это поэзия — все равно что румяна для туалета. Наука и любовь суть асимптоты, которые никогда не пересекаются. Если в сердце мужчины и есть искреннее чувство, то разве это не чувство гордости от сознания опеки, оказываемой в любой момент слабому существу? Кто знает Париж, тот не верит ничему, что там говорят, и не говорит о том, что там делается. Чувство — не есть ли это целый мир в одной мысли?»

Об этих сентенциях можно, самое малое, сказать, что большинство из них просто не заслуживает того, чтобы быть напечатанными. Они пришли в голову по случаю, иногда очень кстати, иногда не к месту, не всегда они свидетельствуют о вкусе. Бальзак претендует на то, чтобы быть классическим моралистом, иногда он походит прямо-таки на Лабрюйера (например, в том месте «Отца Горио», где моральные и физические следствия обладания деньгами описываются в связи с теми деньгами, которые Растиньяк получил от своих родных). Но все это плохо вяжется со стилем и темпераментом Бальзака. Лучшие мысли можно встретить у него по ходу повествования, когда он не собирается морализировать; так, в «Старой де-ве», описывая конкретную ситуацию, он говорит о м-ль Кормон: *Honteuse elle-même, elle ne devinait pas le honte d'autrui* — «Стыдливая сама, она не догадывалась о стыде у других».

План целого, постепенно в нем вызревавший, нашел отражение в собственных интересных высказываниях Бальзака, особенно в пору, когда замысел сложился окончательно, — в письмах, написанных около 1834 года. В этих опытах самоистолкования следует особо подчеркнуть три мотива: их все можно найти в письме к Ганской от 26 октября 1834 года.

Бальзак пишет:

Les Etudes de Moeurs représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié.

Cela posé, l'histoire du coeur humain tracée fil à fil, l'histoire sociale faite dans toutes ses parties, voilà la base. Ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout.

«Этюды о нравах» будут изображать все социальные явления, так что ни одна жизненная ситуация, ни одна физиономия, ни один характер, мужской или женский, ни один уклад жизни, ни одна профессия, ни один из слоев общества, ни одна французская провинция, ничто из того, что относится к детству, старости, зрелому возрасту, к политике, правосудию, войне, не будет позабыто.

Когда все это будет осуществлено, история человеческого сердца прослежена шаг за шагом, история общества всесторонне описана, — фундамент произведения будет готов. Здесь не найдут себе места вымышленные факты, я стану описывать лишь то, что происходит повсюду».

Из трех мотивов, которые я имею в виду, два легко обнаружить: во-первых, энциклопедизм замысла — должны быть охвачены все стороны жизни; во-вторых, установка на случайную произвольность в выборе реального — на то, «что происходит повсюду». Третий мотив кроется в слове *histoire*. В этой *histoire du coeur humain* (истории человеческого сердца) или *histoire sociale* (социальной истории) речь идет не об «истории» в обычном смысле, не о научном исследовании событий прошлого, но о сравнительно свободном их придумывании, — не о *history*, а о *fiction* (английские слова выражают это особенно отчетливо), вообще не о прошлом, а о современности, которая, конечно, на несколько лет или десятилетий может заходить назад, в прошлое. Если Бальзак называет свои «Этюды о нравах девятнадцатого века» (“*Etudes des Moeurs au dix-neuvième siècle*”) историей, как Стендаль, давший своему роману «Красное и черное» подзаголовок «Хроника девятнадцатого века» (“*Chronique du dix-neuvième siècle*”), то это означает, во-первых, что он свою деятельность воплощения событий в художественной форме рассматривает как своего рода истолкование и даже философию истории, что видно и из «Предисловия»; во-вторых, что он подходит к современности как к истории, как к процессу, коренящемуся в истории. В самом деле, воссоздаваемая им атмосфера и люди, будучи людьми современности, всегда представлены как феномены, творимые историческими событиями, зависящие от исторических сил, достаточно вспомнить, как, по описанию Бальзака, росло богатство Гранде или протекала карьера Дю Букье («Старая дева») или старика Горио, чтобы удостовериться, что аналогичные процессы никогда прежде не изображались так сознательно и точно — до Стендаля и Бальзака, причем Бальзак, органически связывая человека и историю, превосходит Стендаля. Подобное восприятие событий, подобная практика искусства насквозь проникнуты историзмом.

Вернемся еще раз ко второму мотиву: «Здесь не найдут себе места вымышленные факты, я стану описывать лишь то, что

происходит повсюду». Этим сказано, что сочиненные писателем события черпаются не из вольной фантазии, а из действительной жизни, какой она предстает повсюду. А к этой разнообразной, пропитанной историей жизни, изображенной во всей ее повседневной практике, со всем низменным и пошлым, что в ней есть, Бальзак относится так, как и Стендаль: он принимает всерьез и даже с трагизмом жизнь в ее повседневной реальности, жизнь, погруженную в исторические процессы. С тех пор как в литературе воцарился классицизм, да и раньше, такого взгляда на действительность, в такой мере учитывающего историю с ее практической внутренней жизненной динамикой и предоставляющей человеку в обществе самостоятельную социальную роль и ответственность, попросту не было. А со времени французского классицизма и абсолютизма не только сузилась возможность изображения повседневной действительности, но и само обращение к обыденной жизни в принципе исключало серьезность и трагизм. Мы пытались показать это в предыдущих главах: любое явление повседневной жизни могло быть изображено в комедии, сатире с дидактическим морализмом; отдельные предметы из определенных, весьма ограниченных сфер современной обыденной жизни могли достигать уровня среднего стиля — они были «трогательными», но не более. Повседневная жизнь даже средних общественных слоев была предметом низкого стиля; остроумный, выдающийся писатель. Генри Филдинг затрагивал очень многие моральные, эстетические и общественные проблемы, но его повествование остается в границах сатирического морализма, он в романе «Том Джонс» (книга XIV, глава 1) говорит: *That kind of novels which, like this i am writing, is of the comic class* — «Роман, подобный тому, что пишу я, принадлежит к разряду комических».

Проникновение экзистенциальной и трагической серьезности в реализм, что мы наблюдаем у Стендаля и Бальзака, несомненно, прямо связано с романтической тенденцией к смешению стилей, выразившейся в девизе «Шекспир против Расина»; я считаю, что смешение серьезности и повседневной действительности у Стендаля и Бальзака гораздо продуктивнее, существеннее, важнее, чем соединение возвышенного (*le sublime*) с гротескным (*le grotesque*), декларированное группой Виктора Гюго.

Новизна позиции писателя, новизна явлений, изображаемых серьезно, проблемно, трагично, вызвали постепенное развитие совершенно нового серьезного или, если угодно, высокого стиля; к новым жизненным явлениям неприменимы были ни античные, ни христианские, ни шекспировские, ни расиновские мерки — уровни стиля в восприятии и выражении явлений; такая новая серьезность в отношении к реальности поначалу вызывала известные затруднения.

Стендаль, реалистическая позиция которого выростала из

сопротивления презираемой им современности, сохранил еще инстинкты XVIII века. В его героях — отблеск таких фигур, как Ромео, Дон Жуан, Вальмонт (из «Опасных связей») и Сен-Пре, прежде всего Стендалю дорога память о Наполеоне; герои его романов думают и чувствуют вразрез со своим временем: к интригам и суете посленаполеоновской Франции они относятся с презрением, и, хотя постоянно примешиваются комедийные, по старым понятиям, мотивы, Стендаль нисколько не сомневается, что персонаж, к которому он испытывает трагическое сочувствие, вызовет то же чувство и у читателя, для него он настоящий герой, великий и смелый в мыслях и страстях. Свобода великодушного человека, свобода страсти заключают в себе у него еще черты аристократизма, той игры с жизнью, которая принадлежит скорее предреволюционной Франции, ancien régime, а не XIX веку с его буржуазией.

Бальзак еще крепче связывает своих героев с их временем; при этом он утрачивает чувство меры в передаче того, что прежде считалось трагическим, и не обладает еще деловитой серьезностью в восприятии и оценке повседневной действительности, которая развилась позднее. О всякой запутанной ситуации, сколь бы она ни была повседневной и тривиальной, он говорит громко — словно о трагедии, и всякая мания у него — высокая страсть; любого несчастного он готов превратить в героя или святого; женщину он сравнивает с ангелом или мадонной, злодея или мрачную фигуру — с демоном, а бедного старика Горио он называет *se Christ de la paternité* — «Христом отцовства». Привычка всюду видеть тайные демонические силы, впадать в мелодраматический тон отвечала его бурному, горячему и некритичному темпераменту, модной тогда романтической манере поведения.

В следующем поколении, которое выступает в пятидесятые годы, происходит резкий сдвиг; у Флобера реализм становится бесстрастным, объективным, деловым. В одной из работ о «серьезном подражании повседневной действительности» мне уже приходилось анализировать один отрывок из «Мадам Бовари»; сейчас я приведу с изменениями и сокращениями соответствующие страницы этой работы, поскольку мне кажется это уместным в данном контексте, тем более что работа, вышедшая из печати в Стамбуле в 1937 году, вряд ли нашла многих читателей. Отрывок взят из девятой главы романа.

Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides; tout l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement. Charles était long à manger; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, de faire des raies sur la toile cirée.

«Но совсем невмочь становилось ей за обедом, в помещавшейся внизу маленькой столовой с вечно дымящей печкой, скрипучей дверью, со стенами в подтеках и сырым полом. Эмме тогда казалось, что ей подают на тарелке всю горечь жизни, и, когда от вареной говядины шел пар, внутри у нее как бы клубами поднималось отвращение. Шарль ел медленно: Эмма грызла орешки или, облокотившись на стол, от скуки царапала ножом клеенку».

В этих словах — кульминация описания неудовлетворенности Эммы ее жизнью в Тосте. Она долго надеялась на какое-нибудь внезапное событие, которое внесет что-то новое в эту жизнь, лишенную изящества, приключений и любви, в глухую провинциальную жизнь с посредственным и скучным мужем; она давно подготовилась к долгожданному, следила за собой и домом, чтобы заслужить это новое, оказаться достойным его, но новое не наступает, и ее охватывает беспокойство и отчаяние. Флобер описывает это состояние Эммы во многих картинах, показывающих окружение Эммы, каким оно ей представляется; вся безутешность, монотонность, серость, удушающая скука и безвыходность ее положения становятся особенно очевидными теперь, когда она потеряла надежду на перемены. Наш отрывок — крайняя точка в изображении ее отчаяния. После этого рассказывается, как она запускает дом, перестает следить за собой и начинает хворать, так что муж решает покинуть Тост, думая, что во всем виноват климат.

В отрывке показаны мужчина и женщина за обедом. Но эта картина — не самоцель, она подчинена главному — показу отчаяния Эммы. Поэтому картина, не просто выставлена перед читателем: вот двое за обедом, а вот читатель, который их рассматривает; нет, читатель видит сначала Эмму, о которой рассказывалось на предыдущих страницах, и лишь затем, ее глазами, смотрит на картину. Непосредственно читатель видит лишь душевное состояние Эммы, а опосредованно, исходя из ее состояния, в свете ее переживания вещей, он видит обедающих за столом. Первые слова отрывка (*Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle ne pouvait plus...* — «Но совсем невмочь становилось ей за обедом...») — тема, а все последующее — ее развитие. Комментарием этому «невмочь» — *elle ne pouvait plus* являются не только живописующие обстановку перечисления предметов, вводимые предлогами «в» и «с» (*dans* и *avec*), но и следующая фраза, где говорится об отвращении, которое внушали ей блюда, — по смыслу и ритму эта фраза подчиняется основному замыслу. Когда же затем говорится *Charles était long à manger* — «Шарль ел медленно», — то грамматически это новое предложение, а ритмически — новое движение, но в сущности это только возобновление главного мотива, его вариация; лишь в сопоставлении неторопливости Шарля с отвращением, испытываемым Эммой, и ее нервными движениями, в которых сказывается отвращение, новая фраза при-

обретает свое истинное значение. Муж, который, ничего не подозревая, ест, выглядит смешно и чуточку нереально; когда Эмма видит, как он сидит перед ней и ест, ей становится ясно, что главная причина того, что ей «невмочь», — это он, ибо все остальное, что вызывает отчаяние, — унылое помещение, привычная еда, отсутствие салфеток, общая безутешность картины — она, а вместе с ней и читатель воспринимают как то, что связано с ним, идет от него и что было бы совсем иначе, если бы он был другим.

Итак, не просто дана картина ситуации, но сначала показана Эмма, а уж затем, ее глазами, — ситуация. Однако речь здесь не идет, как во многих романах, написанных от первого лица, как во многих позднейших произведениях, о воспроизведении потока сознания Эммы, о том, что и как она чувствует. От нее, правда, исходит свет, освещающий картину, но сама она — часть этой картины, она внутри картины. Она тем самым напоминает персонаж из романа Петрония, о котором мы говорили во второй главе; только средства Флобер использует совершенно другие. Ведь говорит не Эмма, а писатель. «Вечно дымящая печка, скрипучая дверь, стены в подтеках, сырой пол» — *Le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides* — все это видит и чувствует Эмма, но составить такой словесный ряд она бы не смогла. «Ей подают на тарелке всю горечь жизни» — *Toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette* — она так и чувствует, но выразить это в такой форме она бы не сумела, для этого у нее недостает остроты и холодной трезвости самоанализа. Правда, в этих словах выражено существование только Эммы, а не Флобера; все субъективное в Эмме Флобер просто выражает соответственным зрелым языком. Если бы Эмма могла это делать сама, то она была бы не тем, что она есть, она переросла бы себя и тем самым была бы спасена. Теперь же она не только видит, но она видима в этом своем видении и судима — просто потому, что ее субъективное состояние получает точное выражение в языке, причем так, как сама она воспринимает себя. Когда в другом месте (часть 2, глава 12) мы читаем: «Никогда еще Шарль, этот тяжелодум с толстыми пальцами и вульгарными манерами, не был ей так противен...» (*Jamais Charles ne lui paraissait aussi désagréable, avoir les doigts aussi carrés, l'esprit aussi lourd, les façons si communes...*), то на какое-то мгновение может показаться, что в этом причудливом сочетании ее взбудораженная голова сталкивает поводы, по которым Шарль внушает ей отвращение, что она произносит эти слова в душе и что они, таким образом, случай несобственно-прямой речи. Однако это неверно. Здесь действительно приведены некоторые примерные поводы, внушающие Эмме отвращение, но их составил расчетливый план писателя, а не аффекты Эммы. Ибо ощущения Эммы гораздо шире и гораздо путаннее; она видит и другое в Шарле, в его манерах,

его теле, его одежде; к чувству примешиваются воспоминания она, например, слышит, как он говорит, чувствует его прикосновение, его дыхание, видит, как он ходит по комнате, — добродушный, ограниченный, непривлекательный и ничего не подозревающий; словом, целый клубок впечатлений. Резко очерчен лишь результат — отвращение к нему, которое она вынуждена скрывать. Всю остроту Флобер переносит во впечатления; он отбирает три таких впечатления, как будто без умысла, но в строгом соответствии трем сферам человеческой жизни: физической, духовной и этической; и он располагает их так, словно это три шока, последовательно обрушивающиеся на Эмму. Это совсем не натуралистическое отражение сознания. В действительности шок наступает совсем иначе. Видна организующая рука писателя, который запутанность душевного состояния воспроизводит как нечто целое, согласно с его направлением, — то есть в этом случае с «отвращением к Шарлю Бовари» как темой. Правда, эта организация внутреннего состояния берет масштабы не извне, а из самого состояния. Это та необходимая мера организации, благодаря которой само состояние может трансформироваться в слово.

Если сравнить этот способ изложения со стэндалевским или бальзаковским, то нужно сразу отметить, что и у Флобера можно найти оба решающих признака современного реализма; у него повседневные события из жизни низкого социального слоя, мелкой провинциальной буржуазии, принимаются всерьез — об особом характере этой серьезности мы еще поговорим; и здесь повседневная действительность точно и основательно спроецирована на определенную историческую эпоху (эпоху буржуазной монархии); не так явно, как у Бальзака и Стендаля, но столь же ощутимо. В этих двух основных признаках состоит главное сходство всех трех писателей и отличие их от прежнего реализма; но отношение Флобера к своему предмету совсем иное. У Стендаля и Бальзака мы очень часто, почти всегда, узнаем о том, что думает сам автор о своих персонажах и изображаемых им процессах; тем более что Бальзак неизменно сопровождает свое повествование эмоциональным, или моральным, или историческим, или экономическим комментарием. Мы часто узнаем также, что думают и чувствуют сами персонажи, причем таким образом, что писатель в изображаемой ситуации отождествляет себя с ними. Этого почти никогда не найти у Флобера. Он не высказывает своих мнений о происходящем, о персонажах, а если персонажи высказываются сами, то никогда не бывает так, чтобы автор отождествлял себя с ними или хотел, чтобы отождествил себя с ними читатель. Мы слышим голос автора, — но он не сообщает нам свое мнение, не комментирует события. Его роль сводится к тому, чтобы отбирать события и переводить их в слова; при этом писатель глубоко убежден, что любое событие, если удастся изобразить его во всей полноте и чистоте, само сумеет пол-



ностью раскрыть и свою суть, и существо причастных к нему людей лучше и полнее, чем любое дополнительно высказанное мнение или оценка. На этой уверенности, то есть на глубоком доверии к истине языка, используемого со всей ответственностью, честностью и аккуратностью, и основано мастерство Флобера.

Это очень древняя, классическая французская традиция. Что-то от нее есть уже в известном стихе Буало о силе правильно употребленного слова (о Малерб: *D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir*); подобные высказывания есть и у Лабрюйера. Вовенарг сказал: *Il n'y aurait point d'erreurs qui ne périssent d'elles-mêmes, exprimées clairement* — «Вероятно, нет ошибок, которые не исчезли бы, если бы удалось их точно выразить». Доверие Флобера к языку простирается, еще дальше: он полагает, что сама истина происходящего обнажается в языке. Флобер работает в высшей степени сознательно; у него редкостное даже для француза критическое чутье; не удивительно поэтому, что его переписка, особенно за 1852—1854 годы, когда он работал над «Мадам Бовари», содержит множество поучительных высказываний относительно его художественных замыслов. В конечном итоге они сводятся к несколько мистической теории самозабвенного погружения в предметы действительности, погружения, которое претворяет эти предметы «посредством чудесной химии» — *par une chimie merveilleuse* — и позволяет им облечься в зрелые языковые покровы; но на деле эта теория, как и всякая подлинная мистика, покоится на разуме, опыте и дисциплине. Предметы тогда всецело заполняют душу писателя; он забывает себя, его сердце лишь чувствует сердце других, а когда благодаря фанатическому терпению это состояние достигнуто, нужные слова, точно схватывающие предмет, объективно его изображающие, приходят сами собою; предметы предстают такими, какими видит их бог — в их подлинной своеобразности. На том же мистическом проникновении в действительность основана и концепция смешения стилей: нет высоких и низких предметов; сотворенный мир есть беспристрастно созданное произведение искусства, художнику-реалисту надлежит во всем следовать методу творения, а всякий предмет в его собственной сущности, в своей своеобразности, содержит в глазах бога и серьезное, и смешное, и достоинство, и низость; если изобразить предмет правильно и точно, то соответствующий уровень стиля будет найден сам собой, правильно и точно: не нужны ни общие теории стилистических уровней, разграничивающие предметы действительности согласно их достоинству, ни какие-либо попытки писательского анализа, данные в виде собственных комментариев для лучшего понимания и правильной оценки изображенного предмета; все это должно вытекать из самого изображения предмета.

Понятно, в каком противоречии находятся эти взгляды к патетическому и нарочитому обнажению собственного чувства

и к сложившимся в связи с этим масштабам стиля, которые распространились со времен Руссо и благодаря ему; достаточно сравнить слова Флобера “Notre coeur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres” — «у нашего сердца нет ничего лучшего, чем чувствовать другое сердце» — со словами в начале «Исповеди» Руссо: “Je sens mon coeur, et je connais les hommes” — «Я чувствую мое сердце, поэтому я знаю людей», чтобы исчерпывающим образом представить всю глубину различий между этими двумя позициями. Но и по переписке видно, с какими мучительными усилиями приходил Флобер к своим убеждениям. Высокие предметы и свободное, безудержное парение творческой фантазии еще таили в себе для него массу соблазнов; он вполне романтическими глазами смотрит на Шекспира, Сервантеса и Гюго, порой он проклинает ограниченный, мелкобуржуазный предмет своего собственного творчества, принуждающий его к усерднейшему и тяжелейшему стилистическому чистописанию: *dire à la fois simplement et proprement des choses vulgaires* — «сказать просто и в то же время чисто о пошлых вещах»; иногда он заходит так далеко, что говорит нечто, противоречащее его концепции: *...et ce qu'il y a de désolant, c'est de penser que, même réussi dans la perfection, cela ne peut être que passable et ne sera jamais beau, à cause du fond même* «...Что особенно приводит в отчаяние, это мысль, что как ни совершенствуй это («Мадам Бовари»), результат все равно будет посредственным и никогда не будет прекрасным по самой его сути». К тому же он, как большинство писателей XIX века, ненавидит свое время, он остро чувствует проблемы эпохи, надвигающиеся кризисы, видит внутреннюю анархию, *manque de base théologique* — «недостаток теологической базы», начинающееся омассовление культуры, ленивый, эклектичный историзм, господство фразы; он не видит решения и выхода; его фанатическая мистика искусства — что-то вроде замены религии, за которую он судорожно цепляется, а его прямота часто оказывается брюзгливой, мелочной, непоследовательной и нервной. А от этого страдает беспристрастная любовь к предметам творчества, напоминающая любовь к ним их создателя. Все же проанализированный нами отрывок свободен от этих слабостей и недостатков, по нему можно наблюдать проявление художественного замысла в чистом виде.

Мужчина и женщина за столом — обыденнейшая ситуация, какую только можно себе вообразить; прежде она могла бы стать эпизодом шванка, идиллии или сатиры. Здесь она — образ неудовлетворенности, и не мгновенной и преходящей, а хронической, определяющей самую суть существования Эммы Бовари. За этой сценой следуют разные события, в том числе любовные истории, но никто не увидит в сцене за столом лишь экспозицию любовных историй, как никто не назовет «Мадам Бовари» любовным романом. Роман этот изображает совершенно безысходное человеческое существование; наш отрыв-

вок — часть, но она заключает в себе целое. В этой сцене не происходит ничего особенного, как ничего особенного не происходит до нее. Таково одно, произвольно взятое мгновение тех регулярно повторяющихся часов, когда мужчина и женщина вместе обедают. Они не ссорятся и не вступают в конфликт. Эмма в полном отчаянии, но отчаяние не вызвано бедой, утратой или неудовлетворенным желанием. Желания у нее есть, но они так неопределенны — изящная жизнь, любовь, перемены, разнообразие; подобное неконкретное отчаяние бывало, может быть, всегда, но никому не приходило в голову принимать его всерьез в литературном произведении; такой безликий трагизм, если можно назвать это трагизмом, вызванный осознанием собственного положения в мире, был впервые освоен романтиками; применительно к людям невысокого духовного развития и сравнительно низкого социального слоя первенство в этом смысле принадлежит Флоберу, ибо он бесспорно первый, кто с такой полнотой описал это состояние. Ничего не происходит, но это «ничто» становится тяжелым, смутным, угрожающим. Как писатель этого добивается, мы уже видели; он доводит до состояния плотной однозначности художественную речь, в которой претворены смутные и неприязненные впечатления Эммы от комнаты, еды, мужа. Он и дальше редко говорит о событиях, которые продвигали бы действие вперед; одни лишь картины, в которых «ничто» — равнодушная обыденность — сгущается до состояния тяжелой скуки, отвращения, несбывшихся надежд, гнетущих разочарований и мелкого страха, и только эти картины показывают, как движется навстречу своему концу невзрачная судьба каждого человека.

Толкование ситуации заложено в ней самой. Двое сидят рядом за столом, муж не догадывается о душевном состоянии жены; между ними так мало общего, что этого не хватает даже для ссоры, объяснения, открытого конфликта. Каждый словно замурован в своем мире, она погружена в отчаяние и смутные мечты, он — в свое тупое мещанское довольство, оба совершенно одиноки, ничто их не объединяет, и в то же время у каждого из них нет ничего в душе, ради чего стоит быть одиноким. Ибо в голове у каждого выдуманный, мнимый мир, который несовместим с их реальным положением, так что они упускают и те немногие возможности, которые им предоставляет жизнь. И что верно для этих двух, можно с таким же успехом повторить почти обо всех остальных персонажах романа; у каждого из тех посредственных людей, которые его населяют, свой собственный посредственный и выдуманный мир, состоящий из иллюзий, привычек, инстинктов, пошлости и глупости; все одиноки, ни один не понимает другого, ни один не может помочь другому в чем-либо разобраться; нет никакого общего человеческого мира, который мог бы возникнуть лишь в том случае, если бы сразу многие нашли путь к справедливой для всех действительности, которая и стала бы тогда

истинной действительностью всех людей. Конечно, люди сходятся вместе для своих дел и удовольствий, но и находясь рядом они не образуют общности; их совместное пребывание нелепо, смешно, мучительно, наполнено недоразумениями, тщеславием, ложью и тупой ненавистью. Но чем бы был действительный мир, мир «умных», Флобер никогда не говорит; в его книге мир состоит из сплошной глупости, идущей вразрез с истинной действительностью, так что ее невозможно отыскать; но она все же присутствует — она в языке писателя, разоблачающем глупость одной верной ее передачей; у языка, таким образом, есть мера для глупости, а потому язык причастен к той действительности «умных», которая никак иначе не выступает в книге.

Эмма Бовари, главное действующее лицо романа, также находится целиком в мнимой действительности, в *bêtise humaine*, как и Фредерик Моро, «герой» другого реалистического романа Флобера — «Воспитание чувств» (“*L’Education sentimentale*”). Как соотносится способ изображения таких персонажей, прменяемый Флобером, с традиционными категориями «трагического» и «комического»? Несомненно, существование Эммы передано писателем во всей глубине, несомненно, что средние категории, вроде «трогательного», «сатирического» или «поучительного», здесь неприменимы, и очень часто читатель настолько глубоко сочувствует судьбе Эммы, что это похоже на трагическое сопереживание. Однако Эмма — не настоящий трагический герой. Язык разоблачает мелкое, недоразвитое, хаотичное в ее жизни, в которой она завязла («ей подают на тарелке всю горечь жизни»), и это исключает самую мысль о настоящем трагизме; и никогда не удастся автору и читателю чувствовать с ней заодно, как это должно быть, когда речь идет о трагическом герое; она постоянно подвергается испытанию, ее выслушивают и ей, вместе с тем миром, в котором она живет, выносят приговор. Но и комической героиней ее никак не назовешь; для этого ее положение слишком понято из глубины коллизии, из глубины ее судьбы, хотя Флобер вовсе не занимается «понимающей психологией», он просто предоставляет слово фактам. Он выработал такую установку по отношению к современной действительности, которая в корне отлична от прежних позиций и стилей, даже от позиций и стилей Стендаля и Бальзака, и прежде всего от них. Позицию Флобера можно было бы назвать «деловитостью», «серьезностью». Как обозначение стилистических особенностей произведения словесного искусства, это звучит странно. Деловитая серьезность — это попытка постигнуть всю глубину страстей и конфликтов человеческой жизни, не испытывая при этом волнения или, во всяком случае, ничем не выдавая этого волнения, — состояние, которого ждешь не от художника, а скорее от духовного лица, от педагога или психолога. Но они хотят непосредственно воздействовать на мир, а Флобер от этого далек. Он хочет

своей позицией — «ни крика, ни конвульсий, один сосредоточенный задумчивый взгляд» (*pas de cris, pas de convulsion, rien que la fixité d'un regard pensif*) — заставить язык сказать правду об объектах наблюдения: «стиль был для него абсолютным способом рассматривать вещи» (*le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses*, Переписка, изд. 1927, т. 2, стр. 346). Разумеется, в конечном счете тем самым достигается и педагогическая цель, критический анализ эпохи; нужно без обиняков говорить об этом, хотя Флобер и настаивает, что он художник, и только художник. Чем больше занимаешься Флобером, тем отчетливее видишь, насколько глубоко проник он в своих реалистических произведениях в скрытую проблематику уже подорванной в своих основах буржуазной культуры XIX века; многие значительные места его переписки подтверждают это. Демонизации общественной жизни, как у Бальзака, у Флобера, разумеется, нет и в помине; жизнь больше не кипит и не пенится, она течет медленно и лениво. Сущность обыденных процессов современной жизни Флобер представлял не в страстях и резких движениях, не в демонических личностях и столкновении энергий, но в длительных состояниях, где движение кажется лишь пустой суетой на поверхности, в то время как в глубине происходит другое движение, незаметное, но объемлющее собою все, непрерывное, так что политический, хозяйственный и общественный базис кажется одновременно сравнительно стабильным и в то же время невыносимо напряженным. Никакое событие не способно ничего изменить, но в напряженности существующего, что показывает Флобер и на отдельных деталях (как в нашем примере), и в общей картине эпохи, заключена тайная угроза: время тупой безысходности таит в себе возможности взрыва.

Используя стиль принципиальной, деловитой серьезности, когда вещи говорят сами за себя и сами квалифицируют себя перед глазами читателя как теоретические или комические, а чаще всего как трагические и комические одновременно, Флобер преодолел романтическую порывистость и неуверенность в изображении современности; в его художественном настроении уже чувствуется что-то от будущего позитивизма, хотя он и резко негативно отзывался при случае о Конте. Флоберовская деловитость создавала возможность для развития, о котором мы будем говорить в последующих главах. Кстати, мало кто из позднейших писателей с такой ясностью и ответственностью подошел к задаче отображения современной действительности, как Флобер; но среди них были таланты более свободные, оригинальные и сильные.

Серьезное отношение к повседневной действительности, проблемно-экзистенциальное изображение широких социальных слоев, с одной стороны, погружение любых обыденных событий и персонажей в общий ход современной истории, исторически подвижный фон, с другой стороны, — вот, по нашему

мнению, основы современного реализма, и вполне естественно, что широкая и гибкая форма романа оказалась наиболее приспособленной к передаче этих элементов. Если мы не ошибаемся, Франция внесла наибольший вклад в развитие современного реализма в XIX веке. Как обстояли дела в Германии, мы выяснили в конце предыдущей главы. В Англии развитие в принципе было таким же, что и во Франции, но оно совершалось медленнее и спокойнее, без резкого перелома между 1780 и 1830 годами; оно начинается здесь раньше и гораздо дольше, вплоть до викторианской эпохи, сохраняет традиционные формы. Уже у Филдинга («Том Джонс» появился в 1749 году) современный реализм в изображении жизни выражен гораздо ярче, чем во французских романах того же периода; намечена и некоторая динамика исторического фона; однако замысел в целом отличается скорее моралистическим характером и далек от проблемной и экзистенциальной серьезности жизни; с другой стороны, еще у Диккенса, произведения которого выходят в свет начиная с тридцатых годов XIX века, от динамики политико-исторического фона мало что остается, несмотря на сильное социальное чувство писателя и суггестивную плотность изображаемой им «среды»; в то же время Теккерей, приурочивающий действие «Ярмарки тщеславия» (1847—1848) к историческим событиям (время до и после битвы при Ватерлоо), в целом сохраняет полусатирическое, получувствительное мировосприятие моралиста, мало чем отличающееся от мировосприятия XVIII века. К сожалению, мы вынуждены отказаться даже от самого общего разговора о возникновении современного русского реализма («Мертвые души» Гоголя появились в 1842 году, рассказ «Шинель» уже в 1835), ибо поставленная нами задача предполагает чтение произведения на языке оригинала. Мы вынуждены будем довольствоваться указаниями на воздействие, оказанное русским реализмом в более позднее время.

## XIX

### Жермини Ласерте

В 1864 году братья Гонкуры, Эдмон и Жюль, опубликовали роман «Жермини Ласерте»; сюжетом для него послужили эротические переживания девушки-служанки, ее постепенное нравственное падение. К своему роману братья написали такое предисловие:

Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l'avertir de ce qu'il y trouvera.

Le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai.

Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde: ce livre vient de la rue.

Il aime les petites œuvres polissonnes, les mémoires de filles, les confessions d'alcôves, les saletés érotiques, le scandale qui se retrouse dans une image aux devantures des libraires: ce qu'il va lire est sévère et pur. Qu'il ne s'attende point à la photographie décolletée du Plaisir: l'étude qui suit est la clinique de l'amour.

Le public aime encore les lectures anodines et consolantes, les aventures qui finissent bien, les imaginations qui ne dérangent ni sa digestion ni sa sérénité: ce livre, avec sa triste et violente distraction, est fait pour contrarier ses habitudes et nuire à son hygiène.

Pourquoi donc l'avons-nous écrit? Est-ce simplement pour choquer le public et scandaliser ses goûts?

Non.

Vivant au XIX<sup>e</sup> siècle, dans un temps de suffrage universell, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle «les basses classes» n'avait pas droit au Roman; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs, qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir. Nous nous sommes demandé s'il y avait encore pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble. Il nous est venu la curi-

osité de savoir si cette forme conventionnelle d'une littérature oubliée et d'une société disparue, la Tragédie, était définitivement morte; si dans un pays sans caste et sans aristocratie légale, les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la pitié, aussi haut que les misères des grands et des riches; si en un mot, les larmes qu'on pleure en bas, pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut.

Ces pensées nous avaient fait oser l'humble roman de Sœur Philomène, en 1861; elles nous font publier aujourd'hui Germinie Lacerteux.

Maintenant, que ce livre soit calomnié: peu lui importe. Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine; aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises. Et qu'il cherche l'Art et la Vérité; qu'il montre des misères bonnes à ne pas laisser oublier aux heureux de Paris; qu'il fasse voir aux gens du monde ce que les dames de charité ont le courage de voir, ce que les Reines autrefois faisaient toucher de l'œil à leurs enfants dans les hospices: la souffrance humaine, présente et toute vive, qui apprend la charité; que le Roman ait cette religion que le siècle passé appelait de ce large et vaste nom: *Humanité*; — il lui suffit de cette conscience: son droit est là.

«Мы должны попросить прощения у читателей за эту книгу и заранее предупредить их о том, что они в ней найдут.

Читатели любят лживые романы,—этот роман правдив.

Они любят книги, притязющие на великосветскость,—эта книга пришла с улицы.

Они любят игривые безделушки, воспоминания проституток, постельные исповеди, пакостную эротику, сплетню, которая задирает юбки в витринах книжных магазинов,—то, что они прочтут здесь, сурово и чисто. Напрасно они будут искать декльтированную фотографию Наслаждения: мы им предлагаем клинический анализ Любви.

Читатели также любят книги утешительные и болеутоляющие, приключения с хорошим концом, вымыслы, способствующие хорошему пищеварению и душевному равновесию,—эта книга, печальная и мучительная, нарушит их привычки и повредит здоровью.

Для чего же мы ее написали? Неужели только для того, чтобы покоробить читателей и оскорбить их вкусы?

Нет.

Живя в XIX веке, в пору всеобщего избирательного права, либерализма и демократии, мы спросили себя: не могут ли те, кого называют «низшими классами», притязать на роман? Другими словами, должен ли народ, этот человеческий мир, поправленный другим человеческим миром, оставаться под литера-



турным запретом, презираемый писателями, обходившими до сего времени молчанием его душу и сердце, хотя, быть может, у него все же есть и душа и сердце? Мы спросили себя, действительно ли в век равенства по-прежнему существуют для писателя и читателей недостойные внимания классы, слишком низменные несчастья, слишком грубые драмы, чересчур жестокие и потому неблагородные катастрофы? Нам захотелось выяснить, правда ли, что форма, излюбленная в ныне забытой литературе и исчезнувшем обществе, а именно — Трагедия, окончательно погибла и что в стране, не имеющей каст и узаконенной аристократии, несчастья людей маленьких и бедных не будут взывать к уму, к чувству, к жалости так же громко, как несчастья людей влиятельных и богатых? Короче говоря, нам захотелось проверить, могут ли слезы, проливаемые в низах общества, встретить такое же сочувствие, как слезы, проливаемые в верхах?

Эти мысли побудили нас написать в 1861 году смиренную историю «Сестры Филомены». Эти же мысли дают смелость опубликовать сейчас «Жермини Ласерте».

А теперь пусть чернят нашу книгу; это уже не имеет значения. В эпоху, когда роман расширяется и углубляется; когда он постепенно становится подлинным изображением жизни, вдумчивым, горячим и страстным литературным исследованием, равно как и социальной анкетой; когда, с помощью анализа и психологических изысканий, он превращается в историю современных нравов; когда решает те же задачи и берет на себя те же обязательства, что и наука, — в такую эпоху он может требовать тех же льгот и вольностей, какие есть у нее. Пусть он стремится к искусству и правде; пусть рисует горести, которые нарушат покой тех парижан, что оказались баловнями судьбы; пусть показывает светским людям то, на что имеют мужество смотреть дамы-благотворительницы, на что некогда заставляли смотреть своих детей в странноприимных домах королевы: живое, трепещущее человеческое страдание, наставляющее милосердию; пусть причастится религии, которую прошлый век называл величавым и всеобъемлющим именем — Человечество, — больше от него и не требуется, ибо в этом — его право на существование».

Тон предисловия — резко полемический по отношению к публике; об этом мы еще скажем, сейчас же займемся художественной программой, выраженной в последних абзацах текста (начиная со слов «Живя в XIX веке...»). Программа эта соответствует тому, что мы называем в нашей книге смешением стилей, и опирается она на соображения политико-социологического порядка. Гонкуры говорят: мы живем в эпоху всеобщего избирательного права, демократии, либерализма (следует заметить, что они далеко не были безусловными сторонниками всех этих явлений и установлений); следовательно, неправомерно по-прежнему лишать так называемые низшие классы общества их места в серьезной литературе, придерживаясь того аристократизма в отборе предметов и сюжетов, который не отвечает уже ус-

ловиям современного общества; пора признать, что не бывает несчастья, слишком низменного для изображения его в литературе. Само собою разумеется, слова *avoir droit au Roman* («притязать на роман», «иметь право на роман») свидетельствуют о том, что роман рассматривается как наиболее подходящая для этого форма; позже, во фразе *il nous est venu la curiosité...* («нам хотелось выяснить...») содержится намек на то, что подлинно реалистический роман занял место классической трагедии, а последний абзац содержит восторженно-риторическое перечисление разных функций, которые этот художественный жанр выполняет в современном мире; среди прочих здесь отмечен и специфический мотив научности — его мы встречаем уже у Бальзака, теперь же он звучит как энергичное, программное требование. Роман расширился и углубил свое значение, в нем — серьезная, страстная, живая форма «литературного исследования» и «социальной анкеты» (следует особо отметить слова *étude* и прежде всего *enquête*); благодаря своим анализам и психологическим изысканиям роман становится «современной историей нравов» (*histoire morale contemporaine*); он взял на себя функции научного труда, а потому может претендовать на те права и свободу, которыми пользуется наука. Итак, право серьезного обращения с любым предметом, даже самым низменным, — а это означает крайнюю форму смешения стилей, — оправдывается здесь социально-политическими и научными доводами, деятельность романиста сравнивается с трудом ученого, причем, несомненно, имеются в виду методы биологического эксперимента; итак, мы ощущаем воздействие того культа научности, который существовал в первые десятилетия расцвета позитивизма, когда все люди творческого труда, если только они сознательно искали новых, отвечающих потребностям эпохи приемов и тем, стремились усвоить научный экспериментальный метод. Гонкуры — на переднем крае этого движения, стоять на переднем крае — это как бы их призвание... В конце предисловия, впрочем, не столь современный поворот темы — призывы к морали, гуманности, благотворительности. Всплывает множество разнородных по своему происхождению мотивов; упоминаются парижские баловни судьбы (*heureux de Paris*) и светские люди (*gens du monde*), каковым надлежит вспомнить о бедствиях своих ближних, — это социализм чувства, существовавший в середине века; стародавние королевы, пекущиеся о сырых и заставляющие детей своих смотреть на них, — отголосок средневековья; наконец, просветительская религия «человечества» (*humanité*) — набор весьма эклектичный и довольно случайный; так вот этот риторический финал.

Но как бы ни судить об отдельных мотивах предисловия, как бы вообще ни оценивать такой способ защиты, правда была на стороне Гонкуров, это несомненно, и процесс давно решен в их пользу. В произведениях первых великих реалистов XIX века Стендаля, Бальзака и даже Флобера низшие слои народа или,

можно сказать, вообще народ, совсем не выступают; и если народ в их романах появляется, то писатель смотрит на него сверху, а не видит его, как таковой, в жизненных условиях, в которых находится народ, даже у Флобера (его «Простая душа» — «Coeur simple» вышла спустя целое десятилетие после «Жермини Ласерте», так что в пору, когда было написано предисловие к этому роману, в литературе существовала лишь сцена раздачи призов на сельскохозяйственной выставке в «Мадам Бовари», и больше ничего), даже у него народ — прислуга и мало-значительные характерные персонажи. Однако реалистическое смешение стилей, проникшее в литературу благодаря Стендалю и Бальзаку, не могло остановиться перед изображением четвертого сословия, не могло не следовать за политическим и общественным развитием; реализм должен был охватить всю современную культуру, всю действительность мира, где господствовала буржуазия, но где чувствовалось уже угрожающее давление масс, осознававших свою силу и свою роль в обществе. Низшие слои народа должны были войти в серьезную реалистическую литературу, стать ее предметом; Гонкуры были правы, и правда оказалась на их стороне: об этом свидетельствует все развитие реалистического искусства.

Почти все, кто первым защищал права четвертого сословия в политике или литературе, были представителями не этого сословия, а буржуазии; и Гонкуры тоже были буржуа, которым, кстати сказать, социализм в политике остался совершенно чуждым; не только по своему происхождению Гонкуры были буржуа и даже полуаристократы, но и по образу жизни, который они вели, по своим взглядам, чувствам и интересам. Кроме того, Гонкуры были наделены утонченными нервами и всю свою жизнь посвятили поискам чувственно-эстетических впечатлений; более чем кто-либо другой они были литераторами-эстетиками и литераторами-эклектиками. Странно было бы видеть в них борцов за четвертое сословие, хотя бы только как литературной темы; что связывало их с людьми четвертого сословия, что знали они о жизни, заботах и чувствах этих людей? И только ли социальное и эстетическое чувство справедливости заставило их пойти на риск подобного эксперимента? Нетрудно ответить на все эти вопросы; ответ дает уже перечень сочинений Гонкуров. Братья написали много романов, и материал почти всех их книг почерпнут из собственного опыта и наблюдений; в романах Гонкуров показан не только низший люд, но и богатые буржуа, столичные буржуа, столичное дно, самые разные художественные круги; при этом постоянно говорится о вещах необычных, странных, нередко даже патологических; наряду с такими романами Гонкуры писали книги о путешествиях, о современных художниках, о женщинах и искусстве XVIII века, о японском искусстве; остается упомянуть зеркало всей их жизни — «Дневник». Уже из этого списка вытекает принцип выбора, — они подбирали и фиксировали чувственные впечатления, особенно впечатления

редкостные, отличавшиеся новизной; они были профессиональными первооткрывателями небывалых или забытых переживаний эстетических, особенно связанных с неким изломом, таких, которые удовлетворяли бы вкус требовательный и пресыщенный обычными впечатлениями. Именно поэтому низший люд казался им интересным предметом изображения; Эдмон де Гонкур сам превосходно выразил эту мысль — вот запись из его «Дневника» 3 декабря 1871 года:

Mais pourquoi choisir ces milieux? Parce que c'est dans le bas que dans l'effacement d'une civilisation se conserve la caractere des choses, des personnes de la langue, de tout Pourquoi encore? Peut-être parce que je suis un litterateur bien ne, et que le peuple, la canaille, si vous voulez, a pour moi l'attrait de populations inconnues, et non decouvertes, quelque chose de *l'exotique* que les voyageurs vont chercher...

«Но почему... я выбрал именно эту среду? Потому что в период упадка определенной цивилизации именно на дне сохраняется самое характерное в людях, вещах, языке... Почему еще? Быть может, потому, что я прирожденный литератор, и простой народ, чернь, если хотите, привлекает меня, как еще неизвестные и неоткрытые племена; в нем есть для меня та *экзотика*, которую путешественники, несмотря на тысячи трудностей, отправляются искать в дальние страны...»

Гонкуры могли понимать народ, лишь пока руководствовались этим импульсом; иначе они в нем не понимали ничего, и тем самым из сферы их сознания выпадало все функционально-существенное — труд народа, его место в современном обществе, политические, социальные, нравственные движения, которые пробуждаются в народе и намечают его будущее. Уже то, что в романе «Жермини Ласерте» по-прежнему рассказывается о судьбе служанки, то есть как бы о придатке буржуазного уклада жизни, свидетельствует, что задача включения четвертого сословия в круг серьезного художественного изображения не была понята и решена в самом существенном и главном; Гонкуров в выбранном ими сюжете привлекло нечто иное — чувственный соблазн безобразного, отталкивающего, болезненного. В этом они, впрочем, не были вполне оригинальны, не были первыми, потому что уже в 1857 году увидели свет «Цветы зла» Бодлера; но Гонкуры, по-видимому, впервые развили эти мотивы в романе — вот почему так возбудили их воображение странные эротические похождения одной служанки, подлинную историю которой они узнали после ее смерти; эта история легла в основу романа. У Гонкуров, и не только у них одних, потребность ввести в роман низший люд неожиданным образом соединилась с потребностью рисовать чувственные картины безобразного, отталкивающего и патологического, а это уже решительно выходило за рамки того, что требовалось самим существом дела, за рамки типического, характерного, представительного. В этой тяге к патологии был заложен радикальный, ожесточен-

ный протест против высоких форм искусства, все равно какого происхождения — классического или романтического; против идеализирующих и сглаживающих действительность форм искусства, опустившегося, но все еще определяющего вкус средней читающей публики; протест против понимания литературы и вообще искусства как легкого и бездумного развлечения; принципиальный переворот в истолковании цели искусства — *prodesse* и *delectare* («приносить пользу и наслаждение»). А теперь вернемся к первой части предисловия, к резкой полемике с публикой.

Это удивительно. Может быть, для нас в 1945 году в этом и нет ничего особенного, мы слышали от писателей такое и еще похлеще; но если подумать о прежних временах, то бесцеремонное обругивание людей, к которым обращено произведение, не может не изумить. Писатель производит товар, а публика его покупает; можно иначе охарактеризовать их отношения, если посмотреть с другой стороны: можно видеть в писателе воспитателя, вождя, голос эпохи и даже пророческий глас; однако первая, экономическая формулировка вполне уместна наряду со второй, и у нее даже некоторое преимущество, Гонкуры понимали это, и хотя, люди состоятельные, они не жили на доходы от своих сочинений, но все же были заинтересованы в успешной продаже своих книг. Как же продавец может так ругать покупателя? В те столетия, когда писатель зависел от государя, мецената или от аристократического меньшинства, подобный тон был бы немислим. А в шестидесятые годы прошлого столетия писатель мог пойти на такой риск, потому что его публика — анонимна, нечетко определена. Ясно, что тем самым он стремился привлечь к себе внимание, потому что самая большая опасность, какая угрожала его произведению, заключалась не в противодействии публики, не в злобной критике и не в притеснениях со стороны властей — все это могло доставить неприятности, огорчения, задержки, но не было непреодолимым препятствием и, напротив, нередко способствовало популярности произведения, — самой большой опасностью было равнодушие.

Гонкуры обвиняют публику в том, что вкус ее извращен и испорчен; публика предпочитает ложь, пустое изящество, скабрёзность, развлекательное чтение, легкое, удобное, успокоительное, с хорошим концом, где не нужно ни о чем волноваться, — одним словом, в том, что публика предпочитает дешёвку, то, что мы называем китчем. А вместо этого, говорят они, мы предлагаем публике правдивый роман, предмет которого взят прямо с улицы, содержание которого, серьезное и чистое, — патология любви; оно нарушит покой публики и будет вредно для ее здоровья. Все сказано очень раздраженно. Видно, что писатели давно уже осознали для себя, насколько далеко их вкус ушел от среднего вкуса, от вкусов толпы, видно, что оба они убеждены в своей правоте, что они изо всех сил стараются выкурить публику из ее тихих уголков, уютных и удобных, и что они, весьма

раздосадованные, не очень-то верят в успех своих литературных начинаний.

Это полемическое предисловие — симптоматично; оно характерно для отношений, которые на протяжении XIX века постепенно складывались между публикой и большинством значительных поэтов, писателей, художников, скульпторов, музыкантов — не только во Франции, но во Франции раньше и острее всего. Можно констатировать, что, за немногими исключениями, все значительные художники и поэты второй половины XIX века наталкивались на равнодушные, непонимание и враждебность публики; всеобщего признания им удавалось достигать лишь после долгой и напряженной борьбы, многие получили известность лишь после своей смерти, а при жизни были признаны лишь в узком кругу. С другой стороны, можно наблюдать, что большинство художников, легко добивавшихся признания у публики в XIX веке, особенно в его второй половине, и даже в начале XX века, лишены были, опять же за некоторыми исключениями, существенного значения и влияние их было непродолжительным. При таком опыте у многих критиков и художников сложилось убеждение, что это неизбежно: оригинальность нового, значительного произведения приводит к тому, что публика, не привыкшая к новой форме выражения, поначалу приходит в замешательство, испытывает внутреннее беспокойство и лишь постепенно осваивает новый язык форм. Однако в прежние времена это явление не было так широко распространено и не выступало столь резко: конечно, неблагоприятные обстоятельства или зависть и раньше нередко препятствовали полному признанию великих художников, бывало так, что их ставили на одну ступень с соперниками, которые на наш сегодняшний взгляд совершенно недостойны этого; но чтобы — при идеальных условиях распространения — посредственное почти всегда предпочиталось значительному, чтобы у всех хороших художников публика вызвала, в зависимости от темперамента этих художников, или раздражение, или презрение или чтобы они вообще как бы не считались с публикой, — это особенность последнего столетия. Такая ситуация начинает складываться в эпоху романтизма, позже она усугубляется, и к концу века появляются большие поэты, все поведение которых говорило о том, что они заранее отказываются от всеобщей известности и признания.

Объясняется это прежде всего громадным и все убыстрявшимся процессом — ростом круга читающей публики с начала XIX века и связанным с этим огрублением вкуса; дух, тонкость чувств, изысканность форм жизни постепенно исчезали; уже Стендаль, как мы об этом говорили, скорбит об упадке. Снижение уровня было ускорено коммерциализацией в деле удовлетворения читательских запросов: большинство газетчиков и книгоиздателей (не все) пошли по пути наименьшего сопротивления ради получения наибольшей выгоды; они поставляли публике тот товар, который она требовала, а может быть, и еще худший. Но

кто тогда читал книги? Читающая публика по большей части состояла из городских бюргеров — слоя общества, который количественно сильно вырос и благодаря распространению образования приохотился к чтению; это «буржуа», то самое существо, которое литература, начиная с романтиков, выставляла на позор, обличая его самодовольство, глупость, леность мысли, лживость и трусость. Можем ли мы просто подписаться под таким приговором? Не те ли самые «буржуа» совершили великий труд и небывалый подвиг — создали экономическую, техническую и научную культуру XIX века, не из их ли среды вышли вожди революционных движений, первыми осознавшие все кризисы и опасности этой культуры, все источники ее гибели и порчи? И даже средний буржуа XIX века причастен к жизненным и трудовым процессам эпохи; и даже его повседневная жизнь более напряжена и динамична, чем жизнь праздной элиты — литературной публики «старого режима» (*l'ancien régime*), которая, разумеется, никогда не страдала от чрезмерной нагрузки и спешки. Физическое существование буржуа, его собственность лучше защищены, чем прежде, возможностями для роста у него несравненно больше; однако заботы о сохранении и приумножении собственности, о реализации возможностей для обогащения, приспособление к изменчивым условиям — все это в условиях ожесточенной конкурентной борьбы предъявляло такие требования к нервной и физической энергии буржуа, какие совершенно неведомы были дотопе. По самому началу романа Бальзака «Златоокая девушка» (*La fille aux yeux d'or*), по этим полуфантастическим, но проникнутым видением реальности страницам можно судить, как тяжела была жизнь парижан уже в первую пору буржуазной монархии. Не стоит удивляться, что эти люди от литературы и вообще от искусства ждали, что их будут приводить в какое-то наркотическое состояние, которое не потребует усилий с их стороны; не стоит удивляться, если читатели энергично противились той *triste et violente distraction* (употребим здесь столь выразительные слова Гонкуров), то есть тому, что навязывало им большинство значительных писателей.

К этому следует добавить кое-что еще. Влияние религии во Франции было подорвано сильнее, чем где-либо; политические учреждения постоянно сменялись и не вселяли в людей чувства уверенности; великие идеи Просвещения, Французской революции как-то неожиданно быстро вылиняли и превратились в пустые фразы; их результатом была решительная борьба эгоистических интересов, которую считали вполне оправданной, — в свободном труде видели естественное условие всеобщего благосостояния и прогресса. Однако свобода труда должна была, полагали тогда, сама регулировать себя, но система, как оказалось, действовала так, что чувство справедливости не удовлетворялось; нищету или процветание индивидуума и целых слоев общества предreshали не ум, не прилежание, а условия на старте, личные связи, случайности, нередко и самая бессовестная

наглость. Конечно, в этом мире никогда не царила справедливость, — но теперь уже было невозможно воспринимать и принимать несправедливость как некое божественное веление. И очень скоро возникло чувство нравственной неудовлетворенности; однако экономическое развитие было таково, что любые попытки затормозить его, противопоставляя ему лишь моральные соображения, были обречены на неудачу. Поэтому воля к экономической экспансии и чувство нравственной неудовлетворенности сосуществовали. Постепенно стали намечаться реальные угрозы экономическому развитию и самой структуре буржуазного общества — они заключались в борьбе за рынки, в которую вступали великие державы, и в том, что и четвертое сословие начало организовываться в единую силу; наступил период подготовки мощного кризиса, который разразился на наших глазах и продолжается до сих пор. Лишь немногие в XIX веке обладали синтетическим пониманием целого и умели верно оценить реальные источники опасности; менее всего были способны на это, пожалуй, государственные деятели, мысли, желания и методы которых, привязанные к прошлому, мешали им понять современное значение экономики и просто ситуацию человека в буржуазном мире.

Мы, как можно кратко, охарактеризовали эти обстоятельства, которые в наше время хорошо поняты и часто изображались, чтобы, основываясь на этом, судить о функции литературы в рамках буржуазной, в данном случае французской, культуры XIX столетия. Занималась ли эта литература проблемами, которые, как мы теперь задним числом понимаем, были наиболее существенными, постигала ли она их суть, ощущала ли свою ответственность? Если иметь в виду наиболее значительных представителей романтического поколения — Виктора Гюго и Бальзака, на вопрос этот следует ответить утвердительно; они преодолели романтические тенденции бегства от действительности (см. выше), ибо тенденции эти не отвечали их наклонностям, — поразительно, каким замечательным инстинктом диагноза обладал для своей эпохи Бальзак! Однако при новом поколении писателей, произведения которых начинают появляться в пятидесятые годы, ситуация решительно меняется. Складывается идеальное представление о литературе. — она никоим образом не должна вмешиваться в конкретные события своего времени, должна избегать тенденциозного подхода к морали, политике и вообще практической жизни людей; единственное, что требуется от литературы, — выполнять стилистические задачи, с чувственно-впечатляющей наглядностью изображать любые предметы — вещи внешнего мира, комплексы ощущений, конструкции фантазии, выражать их в новой форме, еще не наскучившей, к тому же раскрывающей своеобразие автора. При таком убеждении, которое, кстати сказать, отрицало какую-либо иерархию тем и сюжетов, ценность искусства, то есть совершенного и оригинального выражения, воспринималась абсолютно и



любое участие литературы в борьбе мировоззрений считалось ее дискредитацией; исходили из того, что участие литературы в практической жизненной борьбе непременно поведет к пустой фразе и стереотипу; при толковании идущих из античной традиции понятий *prodesse* и *delectare* польза поэзии отрицалась полностью, поскольку тотчас же возникала мысль об утилитарной полезности и скучной назидательности. «Смешно, — говорится в «Дневнике» Гонкуров за 8 февраля 1866 года, — требовать от произведения искусства, чтобы оно чему-нибудь служило» (*de demander à une oeuvre d'art qu'elle serve à quelque chose*). И, однако, никто в то время не проявил должной скромности, как Малерб, заявивший, что хороший поэт не полезнее хорошего игрока в кегли, — нет, поэзия и искусство вообще были возведены в ранг наиабсолютнейшей ценности, предмета особого культа, новой религии; в конце концов и «удовольствию», хотя оно первоначально обозначало всего лишь чувственное наслаждение от поэтического выражения, не более того, была придана такая высота, что слово «удовольствие» — *delectatio* уже не очень подходило к нему; слово это было дискредитировано, поскольку обозначало нечто слишком тривиальное и легко доступное.

Подобное настроение, наметившееся уже у некоторых поздних романтиков, овладело умами людей, родившихся около 1820 года, поколения Леконта де Лиля, Бодлера, Флобера, Гонкуров; оно господствовало и в более позднее время, во второй половине XIX века, хотя, конечно, с самого начала оно предстает в самых разных проявлениях, со всеми возможными оттенками — от пассивно-эстетического коллекционирования впечатлений до саморазрушительного мученичества во имя художественной передачи этих впечатлений. Корни подобного умонастроения следует искать в отвращении к современной культуре и современному обществу, в том чувстве омерзения, которое питали как раз наиболее выдающиеся писатели, тем более вынужденные отходить от любой актуальной проблематики, что это чувство было смешано у них с ощущением своей полной беспомощности — ведь они были неразрывными узлами связаны с буржуазным обществом. Они принадлежали к нему по происхождению и воспитанию; они пользовались прочностью существования, свободой волеизъявления, которую завоевало для себя буржуазное общество; и только в буржуазном обществе они находили, быть может, очень малочисленный круг читателей и почитателей; и в этом же обществе они обнаруживали страстную приверженность к новым экспериментам и предприятиям, ту, что гарантировала меценатов и издателей любому, самому странному и экстравагантному литературному направлению. Если и существовало противоречие между «художником» и «буржуа», которое так часто подчеркивают, то нельзя думать, что у литературы и искусства XIX века имелаась какая-то иная питательная среда, кроме буржуазии. Такой среды не было. Ибо четвертое сословие на протяжении всего столетия лишь медленно и постепенно вырабаты-

вало свое политическое и экономическое самосознание; и, конечно, тут не чувствовалось и следа какой-либо эстетической самостоятельности — эстетические потребности сословия были те же, что и у мелкой буржуазии. Эта дилемма — писатель чувствует инстинктивное отвращение к обществу, но всеми корнями привязан к его почве, в условиях, можно сказать, анархической свободы мнений, выбора тем и сюжетов, своеобразных выразительных и жизненных форм — приводила к тому, что писатели слишком гордые и своеобразные, не желающие поставять на рынок расхожий товар, вынуждены были уходить в судорожную и мучительную изоляцию в сфере чисто эстетической и стилистической и отказаться от практического вмешательства своим творчеством в актуальные конфликты эпохи.

В этом фарватере находится и реализм с его требованием смешения стилей, и яснее всего это становится как раз тогда, когда, как то было с романом Гонкуров, реализм заявляет о своих социально-критических намерениях. Однако стоит подробнее изучить содержание, и сразу становится видно, что импульс здесь не социальный, а эстетический: изображается не предмет, связанный с самой сутью социального устройства общества, а некое странное и нетипичное периферийное явление. Гонкурами руководил эстетический интерес к безобразному и патологическому. Мы не собираемся отрицать тем самым ценность мужественного эксперимента, поставленного Гонкурами, написавшими и опубликовавшими свой роман; их пример вдохновил и воодушевил других писателей, которые уже вышли за рамки чистого эстетства. Поразительное наблюдение — и, однако, невозможно опровергнуть его. — включению четвертого сословия в круг серьезного реализма решающим образом способствовали писатели, которые в погоне за новыми эстетическими впечатлениями открыли заманчивую привлекательность безобразного и патологического; такая взаимосвязь заметна еще у Золя и немецких натуралистов конца века.

И Флобер, почти ровесник Эдмона де Гонкура, — один из тех, кто изолировал себя в сфере эстетического; из всех писателей эпохи он, по-видимому, наиболее далеко зашел в своем аскетическом отказе от личной жизни — от всего того, что не способствует выработке стиля, прямо или косвенно. В предыдущей главе мы пытались охарактеризовать художественную программу Флобера: ее можно сопоставить с какой-то мистической теорией погружения в объект, и мы стремились показать, что именно благодаря неукоснительной последовательности и глубине своих усилий он проник в самую суть вещей, так что обнажилась актуальная проблематика эпохи, хотя своей позиции по отношению к ней он как автор и не выразил. Такое удавалось ему в лучшие времена, и уже не удавалось в последние годы творчества. Изоляция в сфере эстетического восприятия действительности только как предмета литературного воспроизведения не привела к добру ни его, ни большинство его современников, раз-

делявших с ним такой подход. Если сравнить мир Стендаля или даже Бальзака с миром Флобера и братьев Гонкуров, то убеждаешься, что мир буквально переполнен впечатлениями, но как же он сузился и измельчал! Изумительна в документах времени — в письмах Флобера и «Дневнике» Гонкуров — чистота и неподкупность художественной морали, богатство перерабатываемых впечатлений, утонченность чувственной культуры; а вместе с тем мы ощущаем в этих книгах какую-то стесненность, сдавленность, судорожность, — мы читаем их иначе, чем читали двадцать или тридцать лет назад. В этих книгах так много реального, такая одухотворенность и так мало юмора и внутреннего покоя! Если творчество нацелено на то, чтобы быть *только* литературой, пусть даже будет достигнута высшая ступень художественного такта и обретена величайшая полнота впечатлений, суждение писателя будет ограничено, жизнь обеднена, а взгляд на вещи искажен: писатель как будто презрительно отворачивается от политических и экономических механизмов действительности, расценивает жизнь лишь как объект литературы, высокомерно и раздраженно отбрасывает важные проблемы эпохи и каждый день заново, в муках и страданиях, завоевывает свой эстетически изолированный от жизни уголок, — чтобы трудиться; но практическая сторона существования преследует его тысячью мелких и мелочных форм: отношения с издателями и критиками доставляют неприятности, публика, сердца которой он хочет привлечь на свою сторону, пробуждает в нем ненависть, и нет основы для общих мыслей и чувств; иной раз преодолевают и материальные заботы, но уже чему никогда не бывает конца — нервной перевозбудженности и боязни за свое здоровье. И если при этом писатели в большинстве своем живут жизнью обеспеченных буржуа, в удобных квартирах, прекрасно питаются и не отказывают себе в чувственных высшего сорта наслаждениях, и если существованию их не грозят внешние потрясения и опасности, то, невзирая на всю одухотворенность и неподкупность в художественных вопросах, в целом все же создается какая-то своеобразная картина ничтожества: перед нами богатый маньяк — буржуа, эгоист, пекущийся лишь о своем эстетическом комфорте, нервный, замученный мелкими неприятностями, и только мания в этом случае — «литература».

Эмиль Золя — на двадцать лет младше поколения Флобера и Гонкуров; он связан с ними, испытывает их влияние и опирается на них в своем творчестве, у него много общего с ними; и он как будто тоже предрасположен к неврастении, однако он беднее — и деньгами, и фамильными традициями, и нет у него их сверхутонченной чувствительности, он явно выбивается из группы реалистов-эстетов. Снова приведем текст, чтобы по возможности точнее выявить эти его свойства. Я выбрал отрывок из «Жерминаля» (1888 год), романа, в котором описана жизнь в шахтерском районе на севере Франции; этим куском завершается вторая глава третьей части романа. Июль, воскресный вечер, ярмарочное

гуляние; рабочие полдня бродили из одного кабака в другой, много пили, играли в кегли, смотрели всякие представления; день кончается балом в «Смелом весельчаке», заведении вдовы Дезир, пятидесятилетней толстухи, сохранившей свой веселый нрав. Бал продолжается уже несколько часов, в конце концов сюда собираются и женщины постарше с малыми детьми.

Jusqu'à dix heures, on resta. Des femmes arrivaient toujours, pour rejoindre et emmener leurs hommes; des bandes d'enfants suivaient à la queue; le mères ne se gênaient plus, sortaient des mamelles longues et blondes comme des sacs d'avoine, barbouillaient de lait les poupons joufflus; tandis que les petits qui marchaient déjà, gorgés de bière et à quatre pattes sous les tables, se soulageaient sans honte. C'était une mer montante de bière, les tonnes de la veuve Désir éventrées, la bière arrondissant les panses, coulant de partout, du nez, des yeux et d'ailleurs. On gonflait si fort, dans le tas, que chacun avait une épaule ou un genou qui entrait chez le voisin, tous égayés, épanouis de se sentir ainsi les coudes. Un rire continu tenait les bouches ouvertes, fendues jusqu'aux oreilles. Il faisait une chaleur de four, un cuisait, on se mettait à l'aise, le chair dehors. dorée dans l'épaisse fumée des pipes; et le seul inconvénient était de se déranger, une fille se levait de temps à autre, allait au fond, près de la pompe, se troussait, puis revenait. Sous les guirlandes de papier peint, les danseurs ne se voyaient plus, tellement ils suaient; ce qui encourageait les galibots à culbuter les herscheuses, au hasard des coups des reins. Mais lorsqu'une gaillarde tombait avec un homme par dessus elle, le piston couvrait leur chute de sa sonnerie enragée, le branle des pieds les roulait, comme si le bal se fût éboulé sur eux.

Quelqu'un, en passant, avertit Pierron que sa fille Lydie dormait à la porte, en travers du trottoir. Elle avait bu sa part de la bouteille volée, elle était soûle, et il dut l'emporter à son cou, pendant que Jeanlin et Bébert, plus solides, le suivaient de loin, trouvant ça très farce. Ce fut le signal du départ, des familles sortirent du Bon-Joyeux, les Maheu et les Levaque se décidèrent à retourner au coron. A ce moment, le père Bonnemort et le vieux Mouque quittaient aussi Montsou, du même pas de somnambules, entêtés dans le silence de leurs souvenirs. Et l'on rentra tous ensemble, on traversa une dernière fois la ducasse, les poêles de friture qui se figeaient, les estaminetes d'où les dernières chopes coulaient en ruisseaux, jusqu'au milieu de la route. L'orage menaçait toujours, des rires montèrent, dès qu'on eut quitté les maisons éclairées, pour se perdre dans le campagne noire. Un soufuffle ardente sortait des blés mûrs, il dut se faire beaucoup d'enfants, cette nuit-là. On arriva débandé au coron. Ni les Levaque ni les Maheu ne soupèrent avec appétit, et ceux-ci dormaient en achevant leur bouilli du matin.

Etienne avait emmené Chaval boire encore chez Rasseneur.

— "J'en suis!" dit Chaval, quand le camarade lui eut expli-

qué l'affaire de la caisse de prévoyance. "Tape là-dedans, tu es un bon!"

Un commencement d'ivresse faisait flamber les yeux d'Etienne. Il cria: — Oui, soyons d'accord... Vois-tu, moi, pour la justice je donnerais tout, la boisson et les filles. Il n'y a qu'une chose qui me chauffe le coeur, c'est l'idée que nous allons balayer les bourgeois.

«В питейной пробыли до десяти часов. Туда заглядывали женщины и, посидев с мужьями, уводили их домой; за матерями хвостом тянулись дети; женщины, приходившие с младенцами, не стеснясь, выпрастывали длинную белую грудь, похожую на торбу с овсом, молоко брызгало на щечки сосунков; а малыши, которые уже умели ходить, получив щедрую долю в угощении пивом, залезали на четвереньках под стол и, не ведая стыда, облегались там. В кабачке было море разлитое, волны пива из бочек вдовы Дезир непрерывно наполняли кружки. Пиво вздувало животы, вытекало из носа, из глаз — отовсюду. Все наливались пивом, сидя в такой тесноте, что каждый плечом упирался в соседа; всем было весело, все расцвели, чувствуя близость друзей, и хохотали, растягивая рот до ушей. Было жарко, как в пекле, и, чтобы легче дышалось, люди сидели, распахнув на груди куртку или кофту, и свет лампы, пробиваясь сквозь густой табачный дым, золотил обнажившуюся полоску тела; единственным неудобством было то, что приходилось иногда вставать из-за стола, а затем вновь усаживаться; время от времени какая-нибудь девушка выходила на задворки, поднимала в уголке юбки, потом возвращалась. Под гирляндами пестрых бумажных цветов шел неистовый пляс, танцоры взмокли, пот слепил им глаза, и они не видели друг друга, пользуясь толчеей, подростки-коногоны, как будто споткнувшись, опрокидывали молодых откатчиц. И когда какая-нибудь толстуха падала на пол, а на нее валился кавалер, музыкант перекрывал шум падения яростным воплем медной трубы; топот танцоров перекачивал упавших, словно волны пляски обрушивались на них.

Кто-то мимоходом предупредил Пьерона, что его дочь Лидия спит у дверей, растянувшись поперек тротуара. Она выпила часть водки из украденной бутылки и сразу опьянела; отцу пришлось нести ее на спине. За ними следовали Жанлен и Бебер, оказавшиеся более крепкими, и находили все очень забавным. Это происшествие послужило началом к отправлению. Из «Смелого весельчака» стали выходить семьями. Маэ и Леваки решили вернуться домой. Как раз в это время старики Бессмертный и Мук тоже уходили из Монсу, оба двигались деревянным шагом лунатиков и упорно молчали, погрузившись в воспоминания. Домой отправились все вместе, в последний раз прошли мимо ярмарочных харчевен, где на сковородах застыл растопленный жир, мимо кабачков, откуда ручейками до середины дороги текло пиво, выливавшееся из кружек. Все бли-

же надвигалась гроза; как только миновали последние дома, где еще светились окна, и вступили в черную тьму равнины, по сторонам дороги зазвучали тихие голоса и смех. Жаркое дыхание страсти поднималось из созревших хлебов. Должно быть, в ту ночь было зачато много жизней. Дóма Леваки и Маэ поужинали без аппетита и, доедая остатки от обеда, едва не засыпали за столом.

Этьен повел Шавалю к Раснеру выпить еще по кружке.

Я согласен, — заявил Шаваль, когда товарищ рассказал ему о кассе взаимопомощи. — Давай руку! Ты молодец!

У Этьена, уже начинавшего хмелеть, заблестели глаза. Он крикнул:

— Да, будем действовать дружно!.. Для меня, знаешь, справедливость — это все! Ради нее все отдам — и гулянки и девушек. Только одной мыслью сердце горит: скорее бы, скорей нам смести буржуев!»

Это — одно из тех мест, которые на протяжении трех последних десятилетий прошлого века, когда одно из другим выходили в свет произведения Золя, вызывали столько негодования и возмущения, но и восхищали далеко не незначительное меньшинство; многие из романов сразу же выходили большими тиражами, и поднялись сильные споры *за* и *против* такого искусства. Если ничего этого не знать и прочесть хотя бы только первый абзац приведенного у нас отрывка, на мгновение может показаться, что это не что иное, как литературное выражение того самого грубого натурализма, который известен нам по фламандской и особенно голландской живописи XVII века, те самые пьяные оргии и буйные пляски людей из низших слоев народа, которые можно видеть на полотнах Рубенса и Иорданса, Броуэра и Остаде. Правда, здесь пьют и пляшут не крестьяне, а рабочие; и воздействие несколько иное — особо грубые подробности описания, когда мы читаем о них, кажутся нам более грубыми и отвратительными, чем на картине; но это не принципиальная разница. Можно добавить, что Золя, по всей видимости, придавал большое значение чувственной наглядности «литературного полотна», живописующего плебейскую оргию, и что тут недвусмысленно сказались явно живописные черты его дарования, например, когда он описывает нагое тело ...les mères ... sortaient des mamelles longues et blondes comme des sacs d'avoine...; la chair dehors, dorée dans l'épaisse fumée des pipes — («Женщины... выпрастывали длинную белую грудь, похожую на торбу с овсом...», «свет лампы, пробиваясь сквозь густой табачный дым, золотил обнажившуюся полоску тела»); пролитое пиво, запах пота, широкий оскал зубов — все становится зрительным впечатлением; другие чувственные впечатления, звуки, шумы, приплюсовываются к ним; короче говоря, можно подумать, что перед нами разворачивается картина в самом низком, какой только может быть, стиле, грязная попойка. Тем более что в конце абзаца, когда шум падения на пол пары то-

нет в диком шуме танца и неистовом реве трубы, звучит нота гротескной оргии, без которой никогда не обходятся фарсовые сцены.

Но это, может быть, еще не возмутило бы до такой степени современников Золя; среди его противников, шумевших по поводу непристойности, омерзительности, гнусности его произведений, вне всякого сомнения, было немало людей, которые вполне равнодушно, если только не с удовольствием, относились к гротескному и комическому реализму прежних эпох, включая самые грубые и безнравственные сцены. Их возмущало как раз то обстоятельство, что Золя отнюдь не собирался выдавать свое творчество за произведения «низкого стиля» и тем более за что-то комическое; почти в каждой строчке чувствовалось, что замысел его в высшей степени серьезен и морально ответственен, что все целое — отнюдь не развлечение и не эстетическая игра, а подлинный образ современного общества, каким видит его он, Золя, и каким должна была увидеть это общество в произведениях Золя читающая публика.

Но в первом абзаце нашего отрывка это едва ли еще можно ясно почувствовать; во всяком случае, деловой протокольный тон изложения настораживает: в нем, при всей чувственной наглядности описания, есть некая сухость, сверхчеткость, даже своего рода жесткость; писатель, который хочет вызвать комический или гротескный эффект, не станет так писать. Первое предложение *Jusqu'à dix heures, on resta* — «В питейной пробыли до десяти часов» немыслимо в описании гротескной оргии черни. Для чего заранее говорить, когда она кончится? Для комедии и гротеска это чересчур трезвое замечание. А почему так рано? А вот почему: рабочим с угольной шахты в понедельник рано подниматься, многим уже в четыре утра... Стоит насторожиться, читая текст, и многое в нем сразу же бросается в глаза. Ведь оргия, даже если это пир голытьбы, не обходится без изобилия. Есть и изобилие, но оно нищенское, убогое: в изобилии — пиво. Как безутешны, жалки радости этих людей! — об этом говорит нам все в целом.

Яснее становится подлинный замысел во втором абзаце: конец веселью, дорога домой. Лидию, дочь шахтера Пьерона, находят на улице перед кабачком, она в тяжелом опьянении валяется на земле. Ей двенадцать лет, весь вечер она пробродила с двумя мальчишками-однолетками, живущими по соседству, — Жанленом и Бебером. Все трое уже работают на шахте откатчиками, дети давно испорчены, особенно хитрый и злой Жанлен. На этот раз он подговорил других стащить бутылку жевера из ярмарочной будки, они и выпили ее втроем, но для девочки порция оказалась слишком велика; теперь отец несет ее домой на спине, а мальчишки следуют на некотором удалении и находят все очень забавным (*trouvant cela très farce...*). Между тем две соседские семьи, Маэ и Леваки, собираются расходиться по домам, к ним присоединяются еще два бывших забойщи-

ка, Бессмертный и Мук, которые, как и всегда, провели весь день вместе. Обоим едва стукнуло по шестьдесят, но это старики, последние из своего поколения, — изношенные, отупевшие, годные лишь на то, чтобы смотреть за лошадьми; свободное время они проводят вместе и почти всегда молчат. Итак, пока шум ярмарочного веселья постепенно затихает, они отправляются в сторону поселка. Но когда ряды освещенных окон остаются позади и начинается незастроенная земля, из тьмы зрелых хлебов слышится смех, оттуда доносится жаркое, тяжелое дыхание: много детей будет зачато в эту ночь. И, наконец, они доходят до своих лачуг, и тут, засыпая на ходу, съедают оставленные на вечер остатки своего обеда.

Между тем двое рабочих помоложе направились в другой кабак. Они не в очень-то хороших отношениях между собой, из-за девушки, но сегодня им нужно поговорить о важном деле. Этьен хочет, чтобы Шаваль поддержал его план организации рабочей кассы — в случае забастовки рабочие не должны остаться без средств к существованию. Шаваль целиком разделяет его замыслы. В пылу революционных надежд, возбужденные вином, они забывают о своей вражде (впрочем, ненадолго) — их объединяет общая ненависть к буржуа.

Жалкие, грубые радости; с детства испорченность и быстрая растрата присущих человеку сил, дикая, беспорядочная половая жизнь и высокая рождаемость, не отвечающая материальным условиям жизни: ведь совокупление — единственное бесплатное удовольствие; а за всем этим у самых энергичных и умных — революционная ненависть, толкающая на открытое выступление. Таковы мотивы текста. Они предстают в нагом чувственном виде; тут нет боязни открытого слова и омерзительного действия. Художественный стиль не направлен на то, чтобы искусством слова вызывать приятные впечатления: картина безысходная, тягостная, безрадостная. Однако эта истина в то же время означает призыв к действию, к социальному переустройству. Дело не в чувственной прелести безобразного, как даже у Гонкуров, но Золя, и в этом не может быть сомнений, схватывает самое существо социальной проблемы своего времени — это борьба промышленного капитала и рабочего класса; принцип «искусства для искусства» — *l'art pour l'art* отжил свой век. Конечно, и Золя ощутил и до конца использовал всю чувственную силу безобразного и отвратительного; можно упрекать его в том, что несколько грубоватая и крутая фантазия приводила его к преувеличениям, к слишком уж «материалистической» психологии, к грубым упрощениям. Но все это — не главное; Золя серьезно подошел к проблеме смешения стилей, он поднялся над чисто эстетским реализмом предшествующего поколения литераторов, и он — один из немногих писателей века, творчество которых складывалось с учетом великих проблем их времени; в этом отношении его можно сравнить лишь с Бальзаком, но Бальзак писал тогда, когда многие жизненные



явления еще не получили развития и нельзя было распознать то, что увидел в действительности Золя. Если Золя и преувеличивал, то преувеличивал он ту сторону, в которой заключалась сама суть, а если он испытывал какое-то пристрастие к безобразному, то он использовал это с большим смыслом. Хотя с момента выхода в свет «Жерминаля» прошло более полувека, а последние десятилетия принесли с собой такое, что не снилось даже и Золя, «Жерминаль» по-прежнему остается страшной книгой, и мало того — не утратил своей значительности, даже актуальности для наших дней. Есть в этом романе такие места, которые заслуживают признания их классическими, хрестоматийными, ибо в них с беспрецедентной ясностью и простотой показано положение четвертого сословия, пробуждение его сознания на раннем этапе той поворотной эпохи истории, которую переживаем и мы сами. Говоря о таких страницах, я вспоминаю, например, вечерний разговор в доме забойщика Маэ (третья глава третьей части романа). Разговор крутится вокруг невыносимой тесноты в лачугах рабочего поселка, столь вредной для здоровья и нравственности; далее у Золя говорится:

“Dame!” répondait Maheu, “si l’on avait plus d’argent, on aurait plus d’aise... Tout de même, c’est bien vrai que ça ne vaut rien pour personne, de vivre les uns sur les autres. Sa finit toujours par des hommes soûls et par des filles pleines”

Et la famille partait de là, chacun disait son mot, pendant que le pétrole de la lampe viciait l’air de la salle, déjà empuantie d’oignon frit. Non, sûrement, la vie n’était pas drôle. On travaillait en vraies brutes à un travail qui était la punition des galériens autrefois, on y laissait sa peau plus souvent qu’à son tour, tout ça pour ne pas même avoir de la viande sur sa table, le soir. Sans doute, on avait sa pâtée quand même, on mangeait, mais si peu, juste de quoi souffrir sans crever, écrasé de dettes, poursuivi comme si l’on volait son pain. Quand arrivait le dimanche on dormait de fatigue. Les seuls plaisirs, c’était de se souler ou de faire un enfant à sa femme; encore la bière vous engraisait trop le ventre, et l’enfant, plus tard, e foutait de vous. Non, non, ça n’avait rien de drôle.

Alors, la Maheude s’en mêlait.

L’embêtant, voyez-vous, c’est lorsqu’on se dit que ça ne peut pas changer... Quand on est jeune, on s’imagine que le bonheur viendra, on espère des choses; et puis, la misère recommence toujours, on reste enfermé là-dedans... Moi, je ne veux du mal à personne, mais il y a des fois où cette injustice me révolte”

Un silence se faisait, tous soufflaient un instant, dans le malaise vague de cet horizon fermé. Seul, le père Bonnemort, s’il était là, ouvrait des yeux surpris, car de son temps on ne se tracassait pas de la sorte: on naissait dans le charbon, on tapait à la veine, sans en demander davantage; tandis que, maintenant, il passait un air qui donnait de l’ambition aux charbonniers.

“Faut cracher sur rien, murmurait-il. Une bonne chope est

un bonne chope... Les chefs, c'est souvent de la canaille; mais il y aura toujours des chefs, pas vrai? Inutile de se casser la tête à réfléchir là-dessus"

Du coup, Etienne s'animait. Comment! la réflexion serait défendue à l'ouvrier! Eh! justement, les choses changeraient bientôt, parce que l'ouvrier réfléchissait à cette heure...

«— Чего уж там,— отвечал Маэ.— Главное дело, платили бы побольше, чтобы жилось легче... Но это все-таки верно, что нехорошо, когда все друг у друга на носу, никому это не полезно. К чему это ведет? Парни пьянствуют, а девушки с животиками ходят.

Вся семья принимала участие в разговоре, каждый вставлял свое слово; иной раз и не замечали, что лампа коптит, отравляя керосиновой вонью воздух, и без того пропитанный противным запахом жареного лука. Да, в самом деле, невесело живет-ся. Гни горб на каторжной работе,— ведь когда-то именно приговоренных к каторге посылали в шахты. Да мало того, что труд тяжел... Сколько народу раньше времени распростилось там с жизнью. И за все это даже мяса за столом у себя не видишь. Конечно, похлебать есть чего, но уж очень скудна пища — только-только чтобы не подохнуть с голоду; и всю жизнь тянешь лямку, и весь ты в долгах, и преследуют тебя, как будто ты воруюешь свой хлеб. Придет воскресенье — весь день проспшишь от усталости. Одно удовольствие — пивца выпить или жене ребенка сделать; однако от пива живот пучит, а дети, как подрастут, плюют на родителей. Нет, нет, невесело живет-ся.

Тут в разговор вступила жена Маэ:

— И вот ведь что обидно: раздумеешься — и видишь, что до самой смерти твоей ничего не переменится... В молодые годы все ждешь: вот счастье придет, все надеешься на то, на се... А смотришь — все та же нищета, и не выбраться из нее... Я никому зла не желаю, но иной раз просто сил нет терпеть такую несправедливость.

Наступало молчание, все тоскливо вздыхали, сердце щемило от смутного сознания, что впереди нет просвета. Один лишь старик Бессмертный, если он бывал при этом, удивленно тарачил глаза. В его время не терзались такими мыслями: рождались на куче угля, рубали уголек и ничего не требовали. А нынче подул какой-то ветер непокорства, и углекопов одолело своеволие.

— Ничего хаять не надо,— бормотал он. — Пивца выпить не вредно, не вредно... А начальники, они хоть и мерзавцы, да ведь начальники всегда были и будут, верно? Ну и нечего ломать себе башку. Много рассуждать стали!

Тут Этьен сразу воодушевлялся. Как?! Рабочим запрещено рассуждать? Да ведь именно потому, что рабочий теперь стал рассуждать, все скоро и переменится».

Эта беседа — не конкретный разговор, происходивший однажды в определенный день и час, а образец одного из многих

разговоров, какие изо дня в день велись у Маэ под влиянием их жильца Этьена Лантье, — отсюда имперфект. Медленный переход от тупой покорности судьбе к осознанию своего положения, постепенное вызревание замыслов и надежд, различный подход к ним стариков и молодежи и в довершение всего тоскливое убожество, духота помещения, люди, буквально сидящие друг на друге, незамысловатость постепенно складывающихся и при этом каждый раз попадающих в самую точку слов, — все это вместе взятое создает типический образ времени начала социалистического движения, — а кто в наши дни станет всерьез оспаривать всемирно-историческое значение этой темы? Какую высоту стиля следует признать за таким текстом? Несомненно, это — великая трагедия истории, смешение низкого и возвышенного (*humile* и *sublime*), и возвышенное здесь преобладает потому, что сам предмет изображения — высокий. Всё, что говорит Маэ: *Si l'on avait plus d'argent on aurait plus d'aise* и *Ça finit toujours par des hommes souls et par des filles pleines* — «Главное дело, платили бы побольше, чтобы жилось легче» и «К чему это ведет? Парни пьянствуют, а девушки с животами ходят», тем более все, что говорит его жена, — все это теперь высокий стиль; как же далеки мы от Буало, который представлял себе народ в одной роли — паясничавшим в гротескном фарсе. Золя хорошо знает, как думали и как говорили его герои. Техника горнодобычи известна ему в мельчайших подробностях, он знает психологию всех слоев рабочего класса и психологию администрации, работу центрального аппарата, знает, как борются между собой различные капиталистические группировки, как сотрудничают капиталисты и правительство, знает армию. Но Золя писал романы не только о рабочих; как и Бальзак, только гораздо последовательнее и подробнее, он стремился охватить жизнь эпохи (второй империи) во всей ее совокупности — парижский люд, крестьян, театр, магазины, биржу и многое другое. Он стал специалистом во всем, углубился в вопросы социальной структуры и техники — в «Ругон-Маккары» вложено невообразимое количество знаний и труда. Мы в наши дни пресытились подобными впечатлениями, у Золя было много последователей, и сцены, вроде той, что происходила в доме Маэ, можно найти и в каком-нибудь репортаже в наши дни. Однако Золя был первым, и в творчестве его много сходных эпизодов, написанных на том же уровне. Разве кто-нибудь до него увидел барак так, как он во второй главе романа «Западня» («*Assommoir*»)? Едва ли. И, заметим, Золя рисует картину не такой, какой увидел ее сам, он передает впечатления молодой прачки, которая недавно поселилась в Париже и теперь стоит у входа в барак, — эти страницы тоже кажутся мне классическими. Ошибочность антропологической концепции Золя, границы его гения очевидны, однако все это не уменьшает художественного, морального и прежде всего исторического значения его творчества, и мне хотелось бы наде-

яться, что по мере того, как его время и его проблемы уходят в прошлое, фигура Золя будет вырастать, тем более что он был последним из французских реалистов; уже в последнее десятилетие его жизни «антинатуралистическая» реакция проявила себя в полную силу, и вообще не оставалось уже никого, кто бы мог померяться с ним творческой энергией, знанием жизни, кто бы сравнился с ним широтой дыхания и гражданским мужеством.

В постижении современной действительности французская литература XIX века намного обогнала литературу других европейских стран. О Германии или, вернее, о немецкоязычных землях мы уже отчасти говорили выше. Если подумать, что Иеремия Готтхельф (род. в 1797 году) был только на два года старше Бальзака, а Адальберт Штифтер (род. в 1805 году) — даже на шесть лет младше, что, далее, ровесниками Флобера (1821) и Эдмона де Гонкура (1822) в Германии были Фрейтаг (1816), Шторм (1817), Фонтане и Келлер (оба родились в 1819 году), что имена наиболее известных новеллистов, которые родились почти в один год с Золя, всего лишь Анценгрубер и Розеггер, — то уже один этот подбор имен показывает нам, что сама жизнь в Германии была куда провинциальнее, старомоднее, чем во Франции; она была значительно менее «современна». Немецкоязычные регионы жили каждый своей особой, своеобразной жизнью, ни в одном из них осознание современности, внутренних, исподволь накапливающихся изменений не сложилось в конкретный образ; даже и после 1871 года это сознание пробуждалось очень медленно, — прошло долгое, долгое время, пока современная действительность, ее осознание не получили решительного документального выражения в литературе. Долгое время сама жизнь гораздо прочнее, чем во Франции, коренилась в сфере индивидуального, особенного, традиционного; для общенациональной, современной по своим средствам, анализирующей судьбы всего европейского общества, реалистической литературы (какая существовала во Франции) в Германии не было материала, а среди тех немецких писателей, которые выступили резкими критиками общественных условий в Германии и которые, надо сказать, почти все питались из источников французской общественной жизни, не было ни одного выдающегося реалистического дарования. У всех немецких писателей, которые отображали современную действительность, было одно общее — приверженность старинным устоям тех уголков земли, куда уходили их корни; при этом поэтичность, романтизация, жан-полевский идеализм, а кроме того, старомодная бюргерская, цеховая солидарность, — иногда то и другое вместе, — все это долгое время совершенно исключало возможность столь радикального смещения стилей, которое во Франции сформировалось уже давно; и только в конце века, в тяжелых боях, оно завоевало себе место в жизни и литературе. Зато в произведениях лучших немецких писате-

лей царит жизненная чистота, внутренняя нравственность, незамутненный взгляд на призвание человека,— ничего подобного не встретить во Франции — Штифтер или Келлер доставляют читателю более чистое и душевно-глубокое наслаждение, чем Бальзак, Флобер и тем более Золя; нет ничего более несправедливого, чем слова Эдмона де Гонкура (впрочем, их можно объяснить горьким чувством француза, задетого событиями войны 1870—1871 годов), который отказывает немцам в гуманности, — потому что у них ведь нет ни романа, ни драмы! Но, действительно, даже лучшие произведения немецкой литературы тех лет были лишены мирового значения и по всем статьям были таковы, что Эдмон де Гонкур просто не слышал об их существовании.

Отдельные даты помогут нам охватить эпоху в целом; начнем с сороковых годов. В 1843 году выходит в свет самая значительная реалистическая трагедия тех лет, «Мария Магдалина» Геббеля; примерно в те же годы в печати выступает Штифтер — первый том «Этюдов» — 1844 год, роман «Бабье лето» — 1857 год; наиболее известные рассказы более пожилого Готтхельфа тоже относятся к этому десятилетию. В следующем десятилетии в литературу входят — Шторм («Иммензее», 1852), который, однако, становится зрелым мастером лишь значительно позднее, Келлер (первая редакция «Зеленого Генриха» — 1855 год), «Люди из Зельдвилы» (первый том — 1856 год), Фрейтаг («Дебет и кредит» — 1855 год), Раабе («Хроника воробьиной улицы» — 1856 год, «Голодный пастор» — 1864 год). В первые десятилетия после основания немецкой империи (1871 год) в литературе не появляется ничего специфически нового; конечно, складывается какое-то подобие современного романа нравов, представителем которого был очень популярный вплоть до девяностых годов, а теперь совершенно забытый Фридрих Шпильгаген. В эти десятилетия вкус, язык, содержание литературных произведений переживают упадок; лишь немногие писатели старшего поколения, прежде всего Келлер, пишут еще звучную и насыщенную прозу. Лишь после 1880 года развивается в полноценного бытописателя современности Теодор Фонтане — а ему было уже больше шестидесяти лет, по своему уровню, мне кажется, он значительно уступает Готтхельфу, Штифтеру или Келлеру, однако в его умных и изящно написанных произведениях вырисовывается картина общества того времени — и это лучшая картина из всех, какими мы располагаем; кроме того, его творчество, хотя он и ограничивался Берлином и землями к востоку от Эльбы, можно рассматривать уже как переход к реализму более свободному, с более широким дыханием, не столь погруженному в себя. Начиная примерно с 1890 года чужестранные влияния врываются в Германию со всех концов; если говорить об изображении современной действительности, то эти влияния приводят к формированию немецкой натуралистической школы, самым выдающимся

представителем ее, несомненно, был драматург Гауптман. «Ткачи», «Бобровая шуба», «Возчик Геншель» — эти пьесы принадлежат еще XIX веку. А первый большой реалистический роман уже рожден новым веком: «Будденброки» Томаса Манна выйдут в свет в 1901 году; это произведение, исключительно своеобразное по всему своему складу, по стилистической направленности напоминает создания французских реалистов XIX века. Нужно особо подчеркнуть, что и Гауптман, и даже Томас Манн в начале своего творчества гораздо крепче связаны со своей родной землей, нижнесилезскими горами и Любеком, чем подавляющее большинство французских писателей, о которых мы говорили.

Ни у одного из писателей между 1840 и 1890 годом — от Иеремии Готтхельфа до Теодора Фонтане — мы не найдем в развитом и синтезированном виде главных черт французского, иными словами складывающегося европейского, реализма, то есть серьезного изображения современной повседневной социальной действительности на основе исторической динамики (так, как это вытекает из наших анализов в последних главах книги). У двух столь различных в самой своей основе людей, как практически мыслящий, жизнестойкий, не отступающий ни перед какими ужасами действительности, как и положено пастырю душ, Иеремия Готтхельф, и молодой, скованный, мрачный Геббель, написавший удручающе-тягостную трагедию о столяре Антоне и его дочери, — у этих двух писателей общее то, что исторический фон изображаемых событий кажется у них невозмутимо-неподвижным: крестьянским дворам из бернского кантона словно написано на роду простоять еще сотни лет в том же нерушимом покое, в какой они погружены уже сотни лет, и только сменяются времена года и поколения сменяют поколения; и совершенно чужда всякой исторической динамике жуткая, допотопная мелкобуржуазная мораль, которая удушает людей в «Марии Магдалине». Надо сказать, что у Геббеля персонажи не говорят на простонародном наречии, как музыкант Миллер у Шиллера; он не придает языку локальных черт, действие происходит вообще «в среднем городке», — о языке этом Ф. Т. Фишер давно уже заметил, что ни одна мещанка так не говорит, и не говорит ни один столяр; помимо простонародных выражений, тут много судорожного поэтического пафоса, по временам невыносимо ненатурального, а по временам страшно впечатляющего, — словно Сенека, переведенный на язык мелкого буржуа. Если иметь в виду интересующую нас проблему, то так же обстоят дела и с третьим писателем, вновь ничем не напоминающим двух предыдущих, — Адальбертом Штифтером: и он тоже стилизует речь своих героев, и она звучит у него столь благородно-просто и чисто, что здесь уж не встретить не только грубого слова, но даже и сочного народного выражения; язык касается обыденных и житейских вещей с невинной, кроткой, несколько робкой сдержан-

ностью; с этой чертой тесно связана почти полная неподвижность исторического мира, в котором живут герои; все, что врывается в произведения Штифтера извне, из современной истории с ее брожением и хаосом, с его политикой, спекуляцией, деньгами, профессиональным трудом (исключение — ремесло и сельское хозяйство), — все это он передает описательными средствами, благородно-просто, пользуясь исключительно общими, осторожными, лишь намекающими на существо проблемы словами — с тем, чтобы, не дай бог, его или читателя не задела чем-нибудь эта грязная житейская суета. Готтфрид Келлер мыслит современнее, мыслит политическими категориями, но только в тесных и специфических рамках Швейцарии; его демократический либерализм, оптимизм, которым он всецело захвачен, — здесь личность может беспрепятственно и вольно искать свой путь в жизни — это для нас сегодня словно забытая сказка. Впрочем, стилистический уровень Келлера — средний уровень серьезности; и что сильнее всего привлекает в нем, так это свойственный ему счастливый и светлый взгляд на мир, что дает ему возможность иронически-дружелюбно обыгрывать даже самые нелепые и отвратительные жизненные явления.

Успешные войны, завершившиеся основанием германской империи, привели к самым дурным последствиям для искусства и морали. Благородная и изолированная от суеты современного мира чистота немецких ландшафтов уже не могла сохраняться в общественной жизни и в литературе, а та современность, которая проложила себе путь и в литературу, оказалась недостойна традиций немецкого искусства, была внутренне лжива и не замечала своей лживости и действительных проблем эпохи. Конечно, были писатели более прозорливые — старик Фишер, Якоб Буркхардт (не немец, а швейцарец), и прежде всего — Фридрих Ницше; у него впервые заявил о себе конфликт между писателем и публикой, который можно было наблюдать во Франции значительно раньше. Но Ницше не изображал современную действительность реалистическими средствами, а среди сочинителей романов и драм в 1870—1890 годы не появилось ни одного сколько-нибудь значительного нового писателя, который был бы способен серьезно воспроизвести какие-либо черты современной жизни с ее структурой, и зачатки такого современного реалистического стиля заявляют о себе лишь у Фонтане — уже очень пожилого, — да и то лишь в последних, лучших его романах, созданных после 1890 года. Однако эти начала реализма не получили у него своего полного развития, поскольку интонация Фонтане не поднимается над полусерьезностью очень милого и изящного светского разговора, отчасти оптимистического по своему духу, отчасти пропитанного настроениями покорности судьбе. Было бы несправедливо и нелояльно упрекать во всем этом Фонтане, поскольку он и не претендовал на то, чтобы быть принципиаль-

ным критическим реалистом в духе Бальзака или Золя; напротив, к чести его, он — единственный, имя которого приходит на память, когда мы говорим о серьезном реализме в литературе того поколения, к которому он принадлежал.

Но и в других странах, на западе и на юге Европы, реализм на протяжении второй половины XIX века не достигает самостоятельности и последовательности французского реализма; также и в Англии, несмотря на то, что среди английских романистов мы встречаем видных реалистических писателей. Спокойное развитие общественной жизни в викторианскую эпоху отражается в малоподвижности современного исторического фона, на котором разыгрывается действие большинства романов. Традиционные, религиозные, моралистические мотивы перевешивают, и реализм не приобретает таких резко выраженных черт, как во Франции. Впрочем, в отдельные годы, особенно в конце века, французское влияние весьма заметно.

В это время, то есть начиная с восьмидесятых годов, перед европейской общественностью выступают с реалистическими произведениями скандинавские литературы и прежде всего Россия. Из всех скандинавских писателей наибольшее воздействие на литературу оказал норвежский драматург Генрик Ибсен. Его социальные драмы насквозь тенденциозны, они направлены против косности, скованности, лживости нравственной жизни в высших кругах буржуазии. Хотя действие драм Ибсена происходит в Норвегии и отражает специфические норвежские условия, однако по своей проблематике его драмы затрагивают всю европейскую буржуазию; замечательное владение техникой драмы, целенаправленность действия, резко очерченные характеры, особенно женские, — все это увлекало публику; воздействие Ибсена было велико, особенно в Германии, поскольку немецкие натуралисты видели в Ибсене наряду с Золя своего учителя и очень ценили его; лучшие театры осуществляли превосходные постановки его драм, и с именем его связано значительное обновление театра, которое пришлось на те годы. Однако с резким изменением социальных условий и после 1914 года в результате потрясений, связанных с мировым кризисом, проблемы ибсеновских драм утратили свою актуальность, и теперь мы яснее, чем прежде, видим, сколь надуманными и прямолинейными бывали иной раз его пьесы. Но за Ибсеном остается историческая заслуга — он разработал серьезный стиль буржуазной драмы и решил тем самым задачу, которая стояла перед буржуазной драмой со времени «слезной комедии» XVIII века; только Ибсен по-настоящему и решил ее. Несчастье его — а, может быть, в этом есть и доля его заслуг, — что буржуазия изменилась до неузнаваемости.

Гораздо более значительным и основательным было воздействие русских писателей. Правда, Гоголь не оказал влияния на европейскую литературу, а Тургенев, друг Флобера и



Эдмона де Гонкура, в целом больше получал, чем давал. С восьмидесятых годов XIX века в Западную Европу начинают проникать Толстой и Достоевский; с 1887 года их имена и отзвуки споров о них встречаются в «Дневнике» Гонкуров; однако, как кажется, их начали понимать с запозданием, особенно это относится к Достоевскому; на немецкий язык он был переведен только в XX веке. Мы не можем здесь говорить о русских писателях, как таковых, о корнях и предпосылках их творчества, о значении каждого из них в самой русской литературе; речь здесь идет только о том, как они повлияли на развитие в европейской литературе способности видеть и изображать действительность.

Как кажется, серьезное восприятие повседневных явлений жизни было для русских писателей чем-то изначально данным; эстетика классицизма, принципиально исключая серьезное отношение к «низкому» как категории литературного творчества, никогда и не могла утвердиться в России. Вместе с тем, если рассматривать русскую реалистическую литературу, которая достигла полного расцвета лишь в XIX веке, даже во второй его половине, складывается впечатление, что русская литература опирается на фундамент раннехристианского патриархального представления о «тварном» достоинстве каждого человека, к какому бы сословию он ни принадлежал и какое бы положение ни занимал; получается, что русская литература в своих основах скорее родственна раннехристианскому реализму, чем современному реализму Западной Европы. В России, по-видимому, почти не было просвещенной, активной, стремящейся к господству в экономике и культуре буржуазии, которая повсеместно служила почвой для возникновения современной культуры вообще, и, в частности, для роста современного реализма; по крайней мере такой буржуазии не встречаешь в русских романах — ни у Толстого, ни у Достоевского. В реалистических романах выводятся представители высшей аристократии, помещики, весьма отличающиеся между собой по знатности и богатству, изображается целая иерархия чиновников и духовных лиц; кроме того, можно встретить мелкую буржуазию и крестьян — народ в самом живом многообразии типов; но если взять то, что находится посредине, — богатую буржуазию, купцов, — окажется, что они нередко разделены еще на гильдии и живут совершенно патриархальной жизнью, таково же и их мировоззрение; достаточно вспомнить купца Самсонова в «Братьях Карамазовых» или Рогожина в «Идиоте». У такой буржуазии нет ни малейшего родства с просвещенной буржуазией Центральной и Западной Европы. А сторонники реформ, бунтовщики и заговорщики, число которых очень велико, происходят из самых разных сословий, и сам характер их возмущения и бунтарства таков, что, как бы ни различались они между собой, всегда видно, как тесно срослись они с христианским и патриархальным

миром, с которым стремятся порвать — мучительно и насильственно.

Другая своеобразная черта русской литературы особенно бросается в глаза западному читателю — это единый характер населения и форм жизни на всем пространстве этой большой страны, некое само собою складывающееся или, быть может, существовавшее уже с давних времен единство всего русского, так что нередко писателю кажется излишним даже сообщать, в какой именно области происходит действие его произведения; даже ландшафты более сходны, чем в любой другой европейской стране. Если не считать двух столиц, Москвы и Петербурга, различия между которыми совершенно ясно отмечаются в литературе, города, местности, провинции редко особо обозначены. Уже действие гоголевских «Мертвых душ» и знаменитой комедии Гоголя «Ревизор» происходит вообще в «губернском» и «уездном» городе; точно то же и у Достоевского в «Бесах» и «Братьях Карамазовых». Помещики, чиновники, купцы, священники, мещане, крестьяне — все они и повсюду «русские» на один лад; писатель редко обращает внимание на своеобразие говора, а если это и случается, то отмечаются не диалектальные различия, а социальные (например, окающее произношение, типичное для низших слоев) или же характерные особенности говора национальных меньшинств (евреи, поляки, немцы, белоруссы). Что же касается настоящих православных русских, то они, несмотря на все сословные различия, во всей стране образуют как бы одну единую патриархальную семью; быть может, нечто подобное можно было наблюдать в XIX веке и в других странах, например в некоторых областях Германии, но нигде эта черта не выступает столь сильно и на таких обширных пространствах. Словно повсюду в этой могучей стране веет один и тот же русский дух.

И повсюду внутри этой великой и единой народной семьи, — семьи, которая от современного ей европейского общества отличается прежде всего тем, что в ней почти не существует просвещенной, осознавшей свою роль и целенаправленно действующей буржуазии, на протяжении всего XIX века продолжается сильнейшее внутреннее движение; об этом ясно свидетельствует литература, и в том нет никаких сомнений. Большой динамизм свойствен в это время и другим литературам Европы, прежде всего французской, — однако характер его совсем иной. Существенный признак внутреннего движения, как оно отразилось в созданиях русского реализма, заключается в том, что восприятие жизни у изображаемых тут людей отличается непредвзятой, безграничной широтой и особой страстностью; таково наиболее сильное впечатление, которое складывается у западного читателя, — первое и наиболее яркое, — когда он читает Достоевского, а также Толстого и других писателей. Русские словно смогли сохранить непосредственность восприятия, которую редко встретишь в условиях западной цивилизации в XIX ве-

ке; любое сильное потрясение, житейское, моральное или духовное, сейчас же всколыхивает самые глубины их жизненных инстинктов, и от ровной и спокойной, иногда даже почти растительной жизни они за какой-то момент переходят к самым жутким эксцессам — так в жизни, так и в духовной сфере. Размах маятника их существа — их действий, мыслей, чувств — гораздо шире, чем где-либо в Европе; и это тоже напоминает нам христианский реализм, как мы пытались определить его в первых главах книги. Неслыханна у Достоевского — особенно у него, но и у других — эта смена любви и ненависти, смиренной преданности и звериной жестокости, страстной жажды истины и низменного сладострастия, простой веры и жуткого цинизма; смена эта нередко происходит в душе одного человека и наступает сразу, почти без переходов, выражаясь в мощных колебаниях, характер которых невозможно предвидеть заранее; и при этом люди вкладывают в такие поступки себя целиком, отдают все свои силы, так что хаотические глубины инстинкта начинают зиять сквозь их слова и дела, — явление это, конечно, небезызвестно и в западных странах, но только здесь всегда испытывали робость перед прямым выражением его — из соображений научной трезвости, чувства формы и благоприличия. Когда в Центральной и Западной Европе узнали Достоевского, других великих русских писателей, диапазон их душевных энергий, непосредственность выражения показались откровением, словно из их произведений на читателя хлынули какие-то могучие волны, и только теперь, казалось, смешение реализма и трагического восприятия жизни достигло своего совершенства.

И еще одно, последнее. Если спросить, какие силы вызвали столь могучее внутреннее движение в душах людей, изображаемых русской литературой XIX века, то ответ будет таким: в первую очередь европейские, а особенно немецкие и французские, жизненные и духовные явления, проникавшие в русскую жизнь. Они всей своей тяжестью обрушились на русское общество, во многом уже прогнившее, но при этом еще очень своеобразное и своенравное и прежде всего совершенно не готовое к такой встрече с чужеродной культурой. По причинам практического и морального свойства совершенно невозможно было избежать контакта с современной европейской культурой, однако все те эпохи, которые постепенно привели Западную Европу к культуре современности, были далеко еще не пережиты Россией.

Контакт принял характер драматически-бурного и запутанного спора; если наблюдать, как его перипетии отражаются в произведениях Толстого или Достоевского, ясно виден весь неконтролируемый пыл, с которым европейский дух безоговорочно и абсолютно принимался или отвергался. Сам выбор идей и систем для рассмотрения носит несколько случайный и произвольный характер; выжимают самый результат и его не проверяют путем сравнения с другими системами и идеями, как явление более или менее значительное среди многих и многогранных со-

зданий человеческого духа, а воспринимают сразу же как нечто абсолютное — как истину или ложь, как божественный свет или дьявольское наваждение; небывалые теоретические системы доказательств противного импровизируются на ходу; о явлениях весьма сложных, исторически обусловленных и с трудом поддающихся синтетическому обобщению — о «западной культуре», либерализме, социализме, католической церкви, — судят иногда слету, в нескольких словах, исходя из заранее определенной и часто весьма ложной точки зрения; и всегда, всякий раз, речь сейчас же заходит о «последних» вопросах — моральных, религиозных, социальных. Чрезвычайно характерен выставленный Иваном Карамазовым тезис, служащий основной темой великого романа, — без бога и бессмертия не может быть морали, и для всякого безбожника преступление следует признать неизбежным и разумным выходом из положения: формулировка, показывающая, что страстный радикальный лозунг «Все или ничего», выраженный по-дилетантски, но с потрясающей силой, проникает в само мышление. Но русский подход к европейской культуре в XIX веке много значил не только для России. Как бы ни оказывался он иной раз путаным и дилетантским, как бы ни сказывались на нем отрицательно недостаток информации, неверная перспектива, предрассудки, пристрастия, в нем было безошибочное инстинктивное понимание всего кризисного и обреченного на гибель в культуре Европы. И в этом отношении влияние Толстого и тем более Достоевского в Западной Европе было очень велико, и если начиная с последнего перед первой мировой войной десятилетия во многих областях жизни, в том числе и в реалистической литературе, резко обострился моральный кризис и стало ощущаться предчувствие грядущих катастроф, то всему этому весьма существенно способствовало влияние реалистических писателей России.

## XX

### Коричневый чулок

“And even if it isn’t fine to-morrow”, said Mrs. Ramsey, raising her eyes to glance at William Bankes and Lily Briscoe as they passed, “it will be another day. And now”, she said, thinking that Lily’s charm was her Chinese eyes, aslant in her white, puckered little face, but it would take a clever man to see it, “and now stand up, and let me measure your leg”, for they might go to the Lighthouse after all, and she must see of the stocking did not need to be an inch or two longer in the leg.

Smiling, for an admirable idea had flashed upon her this very second — William and Lily should marry — she took the heather mixture stocking, with its criss-cross of steel needles at the mouth of it, and measured it against James’s leg.

“My dear, stand still”, she said, for in his jealousy, not liking to serve as measuring-block for the Lighthouse keeper’s little boy, James fidgeted purposely; and if he did that, how could she see, was it too long, was it too short? she asked.

She looked up — what demon possessed him, her youngest, her cherished? — and saw the room, saw the chairs, thought them fearfully shabby. Their entrails, as Andrew said the other day, were all over the floor; but then what was the point, she asked herself, of buying good chairs to let them spoil up here all through the winter when the house, with only one old woman to see to it, positively dripped with wet? Never mind: the rent was precisely twopence halfpenny; the children loved it; it did her husband good to be three thousand, or if she must be accurate, three hundred miles from his library, his lectures and his disciples; and there was room for visitors. Mats, camp beds, crazy ghosts of chairs and tables whose London life of service was done — they did well enough here; and a photograph or two, and books. Books, she thought, grew of themselves. She never had time to read them. Alas! even the books that had been given her, and inscribed by the hand of the poet himself: “For her whose wishes must be obeyed...” “The happier Helen of our days...” disgraceful to say, she had never read them. And Croom on the Mind and

Bates on the Savage Customs of Polynesia ("My dear, stand still", she said) — neither of those could one send to the Lighthouse. At a certain moment, she supposed, the house would become so shabby that something must be done. If they could be taught to wipe their feet and not bring the beach in with them — that would be something. Crabs, she had to allow, if Andrew really wished to dissect them, or if Jasper believed that one could make soup from seaweed, one could not prevent it; or Rose's objects — shells, reeds, stones; for they were gifted, her children, but in quite different ways. And the result of it was, she sighed, taking in the whole room from floor to ceiling, as she held the stocking against James's leg, that things got shabbier and got shabbier summer after summer. The mat was fading; the wall-paper was flapping. You couldn't tell any more that those were roses on it. Still, of every door in a house is left perpetually open, and no lockmaker in the whole of Scotland can mend a bolt, things must spoil. What was the use of flinging a green Cashmere shawl over the edge of a picture frame? In two weeks it would be the colour of pea soup. But it was the doors that annoyed her; every door was left open. She listened. The drawing-room door was open; the hall door was open; it sounded as if the bedroom door were open; and certainly the window on the landing was open, for that she had opened herself. That windows should be open, and doors shut — simple as it was, could none of them remember it? She would go into the maid's bedrooms at night and find them sealed like ovens, except for Marie's, the Swiss girl, who would rather go without a bath than without fresh air, but then at home, she had said, "the mountains are so beautiful" She had said that last night looking from the window with tears in her eyes. "The mountains are so beautiful" Her father was dying there, Mrs. Ramsay knew. He was leaving them fatherless. Scolding and demonstrating (how to make a bed, how to open a window, with hands that shut and spread like a Frenchwoman's) all had folded itself quietly about her, when the girl spoke, as, after a flight through the sunshine the wings of a bird fold themselves quietly and the blue of its plumage changes from bright steel to soft purple. She had stood there silent for there was nothing to be said. He had cancer of the throat. At the recollection — how she had stood there, how the girl had said "At home the mountains are so beautiful", and there was no hope, no hope whatever, she had a spasm of irritation, and speaking sharply, said to James:

"Stand still. Don't be tiresome", so that he knew instantly that her severity was real, and straightened his leg and she measured it.

The stocking was too short by half an inch at least, making allowance for the fact that Sorley's little boy would be less well grown than James.

"It's too short", she said, "ever so much too short."

Never did anybody look so sad. Bitter and black, half-way down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed; a tear fell; the water swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad.

But was it nothing but looks? people said. What was there behind it — her beauty, her splendour? Had he blown his brains out, they asked, had he died the week before they were married — some other earlier lover, of whom rumours reached one? Or was there nothing? nothing but an incomparable beauty which she lived behind, and could do nothing to disturb? For easily though she might have said at some moment of intimacy when stories of great passion, of love foiled, of ambition thwarted came her way how she too had known or felt or been through in herself, she never spoke. She was silent always. She knew then — she knew without having learnt. Her simplicity fathomed what clever people falsified. Her singleness of mind made her drop plumb like a stone, alight exact as a bird, gave her, naturally, this swoop and fall of the spirit upon truth which delighted, eased, sustained — falsely perhaps.

“Nature has but little clay”, said Mr. Bankes once, hearing her voice on the telephone, and much moved by it though she was only telling him a fact about a train, “like that of which she moulded you” He saw her at the end of the line, Greek, blue-eyed, straight-nosed. How incongruous it seemed to be telephoning to a woman like that. The Graces assembling seemed to have joined hands in meadows of asphodel to compose that face. Yes, he would catch the 10.30 at Euston.

“But she’s no more aware of her beauty than a child”, said Mr. Bankes, replacing the receiver and crossing the room to see what progress the workmen were making with an hotel which they were building at the back of the house. And he thought of Mrs. Ramsay as he looked at that stir among the unfinished walls. For always, he thought, there was something incongruous to be worked into the harmony of her face. She clapped a deer-stalker’s hat on her head; she ran across the lawn in goloshes to snatch a child from mischief. So that if it was her beauty merely that one thought of, one must remember the quivering thing, the living thing (they were carrying bricks up a little plank as he watched them), and work it into the picture; or if one thought of her simply as a woman, one must endow her with some freak of idiosyncrasy; or suppose some latent desire to doff her royalty of form as if her beauty bored her and all that men say of beauty, and she wanted only to be like other people, insignificant. He did not know. He did not know. He must go to his work.)

Knitting her reddish-brown hairy stocking, with her head outlined absurdly by the gilt frame, the green shawl, which she had tossed over the edge of the frame and the authenticated masterpiece by Michael Angelo, Mrs. Ramsay smoothed out what had

been harsh in her manner a moment before, raised his head, and kissed her little boy on the forehead. "Let's find another picture to cut out", she said".

«А если завтра будет неважная погода», — сказала миссис Рамзи, мельком взглянув на проходивших Уильяма Бэнкса и Лили Бриско, — то мы выберем какой-нибудь еще день. Сейчас, — продолжала она, раздумывая над тем, что обаяние Лили заключается в ее раскосых китайских глазах на матово-бледном морщинистом личике, только не всякий мужчина это поймет, — сейчас встань прямо и дай ногу», — потому что рано или поздно они поедут на Маяк и на этот случай надо знать, не сделать ли чулок подлиннее.

В ту же минуту ее обожгла радостью прекрасная мысль — Уильям и Лили поженятся, и, улыбнувшись, она взяла пестрый шерстяной чулок с перекрещенными в его горловине спицами и примерила его по ноге Джеймса.

«Милый, стой спокойно», — одернула она Джеймса, который переминался с ноги на ногу, ревнуя ее к сынишке смотрителя Маяка и недовольный ролью манекена; если он все время вертится, то как, скажи на милость, она поймет, длинен чулок или короток?

Она подняла голову — какой бес вселился сегодня в ее младшенького, самого любимого? — и увидела комнату, кресла, подумала — боже, какие они ободранные. На днях Эндрю пожаловался, что их потрохами усеян весь пол; но какой смысл, спрашивала она себя, заводить здесь новые кресла, — чтобы они гнили всю зиму, когда под присмотром одной-единственной старухи дом буквально утопает в сырости? Это ли главное? — зато аренда стоит сушище пустыки, детям здесь нравится, и мужу полезно отдохнуть от библиотеки, лекций и студентов, сбегав за три тысячи миль, — а точнее, то хоть и за триста; и здесь достаточно места для гостей. Циновки, раскладушки, диковинные кресла и столы, отслужившие свое в Лондоне, — здесь это вполне сходило; несколько фотографий, книги. Выдохшиеся книги, подумала она. Она так и не удосужилась прочесть их. Стыдно сказать — даже книги, подаренные и собственноручно написанные поэтом: «Той, чьи желания священны...», «Елене наших дней, чья судьба завиднее...» Ни одной из них она так и не прочла. Ни Крума о проблемах сознания, ни Бейтса о местных обычаях полинезийцев («Милый, стой спокойно», сказала она); уж их-то, конечно, не возьмешь на Маяк в подарок. Еще немного, подумала она, и дом будет так запущен, что придется что-то предпринимать. Научить их хотя бы вытирать ноги и не наносить в комнаты песку. Бог с ними, с крабами, если Эндрю вознамерился препарировать их, и с Джаспером бесполезно спорить, раз он вбил себе в голову, что водоросли годятся в суп, а выбросишь ракушки, осоку и камни — от Розы обид не оберешься; с одаренными детьми и не такое приходится терпеть. А в результате — она со вздохом обвела взглядом комна-



ту, разгладила чулок на ноге сынишки, — в результате дом с каждым летом приобретает все более заброшенный вид. Цинновка на полу вытерлась, обои отстали, висят кусками. Не сразу и догадаешься, что эти вот пятна когда-то были розами. А что вы хотите, если двери всегда распахнуты настежь и во всей Шотландии не сыскать слесаря починить задвижки? Ради чего, спрашивается, нужно было драпировать кашмировой шалью эту раму? Ведь через пару недель она станет как гороховый суп. Двери ее раздражали, ни у кого нет привычки закрывать их. Она прислушалась. Дверь в гостиной открыта, и в передней, и, судя по звукам, двери в спальне тоже стояли настежь, и окно на площадке открыто, впрочем, его она открыла сама. Окна нужно открывать, а двери закрывать — ведь как просто, неужели трудно усвоить? А зайдя ночью к девушкам — спят, закупорившись, как в печке, исключение одна Мари, швейцарка, та скорее обойдется без ванны, чем лишит себя свежего воздуха; дома, сказала она, «горы такие красивые». Она сказала это вчера вечером, когда полными слез глазами глядела в окно. «Там горы такие красивые». Миссис Рамзи знала, что дома у нее умирает отец. Дети останутся сиротами. И когда девушка заговорила, то все назидания и наставления (как стелить постель, как открывать окно и чтобы движения были исполнены подлинно французской грации) сникли, опали, как складывает крылья птица, ярко сверкнувшая на солнце оперением, вот уже зардевшимся нежно-пурпурным цветом. Она стояла молча, потому что словами тут ничего не выскажешь. У него рак горла. И вспомнив, как она стояла, а девушка сказала: «Дома такие красивые горы», и нет никакой надежды, ни капельки надежды, — с воспоминанием об этом она почувствовала прилив неожиданного гнева и резко одернула Джеймса: «Да стой же спокойно. Не действуй мне на нервы», и тот сразу понял, что строгость ее непритворна, выпрямил ногу, и она, наконец, смогла примерить чулок.

Допустив, что мальчуган Сорли едва ли такой же крупный, как Джеймс, выходило, что чулок, по меньшей мере, на полдюйма короче, чем нужно.

«Коротковат, — сказала она, — даже слишком».

Сколько в ней печали. Где-то в темноте, в сердцевине, на полпути от солнца и света в глубину, налилась горькая и безнадежная слеза, и вот она упала; воды нахлынули и отошли, приняв ее и успокоясь. Сколько в ней печали.

Но, может, это все внешнее? — говорили люди. Что там таится, за ее красотой, за этим ослепительным блеском? Верно ли, спрашивали они, что он застрелился, и недели не прожил после ее свадьбы, — тот, другой, прежний возлюбленный, о котором ходили глухие слухи? Или ничего этого не было? А была только эта блистательная красота, и она жила в ее укрытии, решительно ничем не волнуемая? Ведь случалось и ей слышать истории о великой страсти и загубленной любви, о разбитом

счастье, и были минуты, когда так легко проговориться о своем пережитом, переболевшем, изведенном, и, однако, она не выда- ла себя ни единым словом. Она хранила глухое молчание. Зна- чит, она знала все это, но знала заочно. Она простодушно схва- тывала суть там, где умные головы гадали на кофейной гуще. Неспособная кривить душой, она впадала в истину камнем, как садится птица, и холодящая сердце близость к сокровенному наполняла ее восторгом, утоляла, давала силы; а может, это ей только казалось.

(«Природа скупа на глину, — сказал как-то мистер Бэнкс, слыша по телефону ее голос и поражаясь уже одному этому об- стоятельству, поскольку говорила она всего-навсего о поезде,— из которой она вылепила вас». Он мысленно видел ее на дру- гом конце провода — настоящая гречанка, голубые глаза, пря- мой нос. Говорить по телефону с такой женщиной — эти вещи трудно согласовать. Казалось, сами грации, сойдясь в лугах зла- тоцветника, содружно изваяли это лицо. Да, разумеется, он по- спеет на поезд 10.30, с Юстонского вокзала.

«Она не больше ребенка сознает свою красоту», — прогово- рил мистер Бэнкс, опуская трубку на рычаг и направляясь к окну взглянуть, насколько продвинулись рабочие, строившие за его домом гостиницу. Он глядел на суматоху возле незакончен- ных стен и думал о миссис Рамзи. Положительно, думал он, с гармонией ее лица всегда вопиюще спорит какая-нибудь несо- образность. То нескладно нахлобучит войлочную шляпу; то в галошах побежит по газону выручать из беды малыша. Настро- ишься думать о ней как о живом воплощении красоты — и не- премоенно вспоминается что-нибудь трепетное, живое, что тоже просится в картину; задумаешься о ней просто как о женщи- не — и уже подыскиваешь для нее непростое своеобразие; а то начинаешь испытывать неясное желание сорвать ее царствен- ную оболочку, словно и сама она изнемогает от своей красоты и мужских толков о ней и хочет одного — быть. как все люди, ничем не выделяться. Он терялся. Ничего не понимал. Пора са- диться за работу.)

Надвизывая рыжевато-бурый ворсистый чулок, с головой в нелепом обрамлении позолоченной рамки, зеленой шали, сви- сающей с нее, и шедевра Микеланджело, подлинность которо- го была установлена, миссис Рамзи подавила минуту назад ов- ладевшее ею раздражение, подняла голову и поцеловала маль- чика в лоб. «Давай найдем еще какую-нибудь картинку, и ты ее вырежешь», — сказала она».

Этот прозаический отрывок взят из пятой части первого то- ма романа Вирджинии Вулф «Поездка к Маяку» («To the Light- house»). Роман был впервые издан в 1927 году. По приведен- ному отрывку можно почти до конца понять ситуацию, в ко- торой находится каждое действующее лицо эпизода, — как- либо иначе, в виде экспозиции или введения, эта ситуация си- стематически и последовательно в романе не описывается. Ол-

нако мне хочется кратко резюмировать ее, чтобы облегчить читателю понимание моего анализа и подчеркнуть некоторые существенные мотивы, которые в отрывке лишь затрагиваются, а подробнее были освещены раньше.

Миссис Рамзи, очень красивая, но уже немолодая женщина, жена видного профессора философии из Лондона; она, с младшим сыном Джеймсом (ему шесть лет), сидит у окна своей просторной виллы на Гебридских островах (виллу профессор снял несколько лет назад). Кроме супругов, их восьмерых детей и прислуги, в доме гостит несколько друзей, среди них известный ботаник, Уильям Бэнкс, человек пожилой и вдовый, и художница Лили Бриско, — они вдвоем только что прошли мимо окна. Джеймс сидит на полу и вырезает картинки из иллюстрированного каталога. Мать пообещала ему, что завтра, если погода будет хорошая, они поедут на яхте к маяку; Джеймс давно ждал этой поездки, для обитателей маяка уже приготовлены разные подарки, для сына смотрителя маяка предназначены чулки. Бурную радость, которую чувствовал Джеймс, узнав о предстоящей экскурсии, радость, которая на минуту заставила его позабыть обо всем на свете, остудило сухое замечание отца: завтра будет плохая погода, — а один из гостей с каким-то злорадством присовокупил к этим словам и свои метеорологические наблюдения. Оставшись с сыном, миссис Рамзи стала утешать его, — с этих ее слов начинается приводимый у нас отрывок.

Занятие миссис Рамзи и Джеймса. — они измеряют длину чулка — создает единство всего раздела. Успокоив сына (если завтра погода будет плохая, они поедут в другой раз), миссис Рамзи просит его встать и прикладывает чулок к его ноге. Чуть позже она, несколько рассеянно, говорит сыну, чтобы тот постоял смирно, — ему не стоит на месте, и вообще он чуточку упрямится, из ревности или под впечатлением только что пережитого разочарования. Несколькими строками ниже та же просьба повторяется уже более решительным тоном, мальчик наконец слушается матери, теперь можно примерить чулок — оказывается, он слишком короток. После нового, довольно большого отступления, мать доводит дело до конца, целует сына в лоб и этим смягчает свою резкость при повторении приказа; теперь можно вместе отыскать новую картинку для вырезывания, и на этом отрывок кончается.

К незначительному событию постоянно примешиваются совершенно иные мотивы, которые не прерывают его хода, хотя для рассказа о них требуется гораздо больше времени, чем вообще могло длиться примеривание чулка. Речь идет о внутренних движениях, о том, что происходит в сознании действующих лиц романа, и не только участвующих во внешнем действии, но и в сознании совершенно не причастных к нему персонажей, не присутствующих — реале — «люди» и мистер Бэнкс. При том к рассказу примешиваются второстепенные и совершенно

посторонние события, происходившие в другое время и в других местах — телефонный разговор, строительство дома, — они служат почвой для внутренних движений, совершающихся в сознании третьих лиц. Попытаемся подробно рассмотреть все это.

Уже первые слова, которые произносит миссис Рамзи, дважды перебиваются: сначала миссис Рамзи замечает проходящих мимо окна Уильяма Бэнкса и Лили Бриско, а затем, после нескольких слов, связанных с основным действием, миссис Рамзи отвлекает впечатление, которое вызвали в ее душе эти двое, — как прелестны по-китайски раскосые глаза Лили, не каждый мужчина оценит их красоту, — и только теперь она договаривает до конца начатую фразу, и сознание ее на короткий миг действительно занято примеркой чулка: мы все равно съездим на маяк, — нужно посмотреть, достаточно ли длина. Раскосые глаза Лили заставляют вспыхнуть в сознании мысль — давно уже назревшую: Уильяму и Лили следовало бы жениться; мысль прекрасная, ей так нравится устраивать браки; улыбаясь, она начинает примерять чулок. Но ребенок — он так упрямо и ревниво любит ее — никак не хочет стоять на месте: разве увидишь тут, хватает длины или нет? Что это с Джеймсом, ее младшим сыном, любимчиком? Она поднимает голову, взгляд ее падает на обстановку комнаты — и тут следует длинная парентеза. От облезлых кресел, о которых Эндрю, старший сын, недавно сказал, что потроха их рассыпаны по всему полу, мысли переходят дальше — к вещам ее окружающим, к людям. Мебель убогая, но для этого места сойдет и она; преимуществва летней дачи: как дешево, как полезно для детей и для мужа; можно поставить только самое необходимое, ненужную старую мебель, кроме мебели — книги и картины. Книги: давно, давно уже нет у нее времени читать книги, даже те, которые преподнесены ей (тут мысль о маяке вспыхивает в памяти — ученые книги, вроде этих, ведь не годятся для подарка тем на маяке). А затем снова дом: ах, если бы его обитатели были более аккуратны; но ведь, конечно, — Эндрю тащит домой крабов, чтобы резать их, другие дети собирают водоросли, ракушки, камни, нельзя же им запретить; дети все одаренные, у каждого свой особый талант, ну а в доме от этого только беспорядок (здесь отступление на секунду прерывается, она прикладывает чулок к ноге сына), все гибнет, идет прахом. Если бы хоть двери закрывали, ведь все портится, вот и кашемировая шаль, что повешена на раму. Двери никто не закрывает, и теперь все двери открыты. Она прислушивается. Да, все открыты. Окно на лестничной площадке открыто — его открыла она сама. Окна должны быть открыты, двери — закрыты: почему никто не может запомнить это раз и навсегда? Входишь ночью в комнаты прислуги — все окна закрыты. Только у швейцарской горничной окно всегда открыто. Она любит свежий воздух. Вчера, глядя из окна, она сказала со слезами в голосе: у нас на родине та-

кие красивые горы. Миссис Рамзи знает, что у той дома смертельно болен отец. Миссис Рамзи как раз учила ее, как застилать постели, как открывать окна. И говорила сердито и ругала ее. А потом замолчала, потому что было нечего сказать. У него рак горла. При воспоминании о том, как она тут стояла, как девушка сказала: «У нас на родине такие красивые горы», — а надежды никакой нет, — судорожный комок поднимается в горле, возмущение бессмысленной жестокостью жизни, жизни, которую она всеми силами стремится продолжить, поддержать, сохранить; и эта горечь переливается во внешнее действие; парентеза внезапно обрывается, — и вообще все происходило не дольше нескольких секунд, ведь только что улыбалась она при мысли о свадьбе мистера Бэнкса и Лили Бриско. — и вот она резко обращается к Джеймсу: стой же, будь поспокойнее.

Это первое большое отступление. А второе начинается несколько позже, когда чулки уже примерены, — оказалось, что они пока еще коротки. Новое отступление начинается с абзаца, взятого в рамку словами *never did anybody look so sad* — «сколько в ней печали»...

Но кто говорит в этом абзаце? Кто-то, кто смотрит на миссис Рамзи и видит, что она никогда еще не выглядела такой печальной, и вот с колебанием и опаской высказывает тут свои тайные догадки — о слезе, что, бывает, незаметно навертывается на глаза и капает, и потом о воде, что чуть колышется, когда падает слеза, и затем вновь покойна, как и прежде. У окна только миссис Рамзи и Джеймс; они не могли говорить этого, но это не могут быть и слова «людей», которым слово предоставляется в следующем абзаце. Может, их сказал сам автор? Однако, если это так, то говорит не писатель, превосходно осведомленный во всем, что касается его героев, в данном случае миссис Рамзи, и способный вполне объективно и уверенно описать их характер и душевное состояние, коль скоро они хорошо ему известны. Абзац принадлежит Вирджинии Вулф, и она никак, ни грамматическими средствами, ни типографскими знаками, не выделила эту речь и эти мысли, отнеся их к третьему лицу. Итак, приходится принять их за ее прямые высказывания. Но Вулф как будто не думает о том, что она — писательница и, стало быть, должна знать, что происходит с ее героями. Тот, кто говорит здесь (кто бы он ни был), представляется человеком, который сам только бросил беглый взгляд на миссис Рамзи, увидел ее лицо, а теперь воспроизводит свое субъективное впечатление, и сомневается, верно ли он понял увиденное. «Сколько в ней печали» — буквально: «Никто никогда не выглядел таким печальным», — это ведь вообще не объективная констатация факта, а передача душевного потрясения, испытанного тем, кто увидел лицо миссис Рамзи, — что уже почти ирреально. И дальше как будто говорят уже не люди, а духи, витающие между небом и землей, неведомые духи, которые наделены способностью проникать в человеческую душу, но не мо-

гут разобраться в происходящем здесь, так что речи их звучат весьма неопределенно — подобно «веяниям, что отлетают от тела ветра» (certain airs, detached from the body of the wind), как говорится в романе несколько дальше (II, 2), которые крадутся по сонному дому, поражаясь и изумляясь (questioning and wondering). Как бы то ни было, и здесь перед нами не объективные высказывания писателя о своем персонаже. Никто ничего толком не знает: остаются догадки, предположения, взгляды, которые один бросает на другого, не в силах разрешить встающие перед ним вопросы.

Так продолжается и в следующем абзаце: высказываются и обсуждаются предположения о том, как понимать выражение лица миссис Рамзи. Но тон несколько понижается, из поэтически-ирреального до земного, практического, и, наконец, вводится говорящее лицо — «люди» (people). Люди задаются вопросом, не скрывает ли поразительная красота лица миссис Рамзи память о каком-то несчастье, пережитом ею прежде? Об этом ходили слухи. А, может быть, это лживые слухи? От нее самой ничего не узнаешь; когда говорят о таких вещах, она отмалчивается. Но если ничего подобного она и не испытала, все это ей ведомо, пусть даже она и не испытала горя. У нее простая и правдивая натура, она безошибочно видит истину вещей, и это всегда восхищало, успокаивало и утешало других, может, и без должного основания.

Говорят ли все это «люди»? Можно и усомниться, ибо последние слова носят личный характер и вдумчивы для обычных людских пересудов, и сразу же после этого, внезапно, неожиданно, появляется новое лицо, начинается новая сцена и наступает иное время действия. Мистер Бэнкс говорит по телефону с миссис Рамзи, которая позвонила ему, чтобы сообщить время отхода поезда, — очевидно, они договорились о совместной поездке. Тот абзац, где говорилось о слезе, увел нас далеко от комнаты, где у окна сидят миссис Рамзи и Джеймс, увел в некое неопределенное и сверхреальное пространство; когда передавались людские толки, все происходило на земле, в конкретном, но только не указанном точно месте; теперь место вполне определенное, только очень далекое от летней виллы, — в Лондоне, в квартире мистера Бэнкса, — и нам не сказано, когда это было (опсе — «однажды»), но, по всей вероятности, телефонный разговор состоялся уже довольно давно, видимо, за много лет до сегодняшней сцены, до эпизода на даче. Однако слова, которые произносит мистер Бэнкс, прямо примыкают к предыдущему абзацу, они — но опять же не объективно, а словно некое впечатление, полученное человеком в какой-то момент, — подытоживают все, что было до сих пор, — а была и сцена с прислугой, и скрытая печаль замечена на прекрасном лице миссис Рамзи, и о ней, о производимом ею впечатлении шли толки и пересуды. На свете мало глины такой, из какой вылепила ее природа; разве на самом деле сказал он ей так по телефону

или, может быть, только хотел сказать, услышав в трубке ее голос, так волновавший его, и понял, насколько странно говорить по телефону со столь удивительным существом, обликом своим схожим с греческой богиней? Слова поставлены в кавычки, так что следовало бы полагать, что он на самом деле произнес их. Но нельзя быть уверенным — ведь и слова монолога, следующего за этой сценой, тоже закавычены; между тем мистер Бэнкс быстро собирается с мыслями и отвечает в деловом тоне — он сядет на поезд в 10.30 в Юстоне.

Но внутренняя взволнованность не скоро проходит. Он кладет трубку и подходит к окну, чтобы взглянуть, как идет строительство здания напротив, — по-видимому, обычный для него способ разрядиться и средство отвлечения мыслей, однако он не перестает думать о миссис Рамзи. Есть что-то странное в ней, не совсем соответствующее ее красоте (вот и этот телефонный звонок), она и не подозревает, как прекрасна, или знает о своей красоте, как знает ребенок; ее поступки, ее одежда свидетельствуют об этом. Она занята житейскими заботами, которые трудно совместить с гармонией ее лица. И он методически, что естественно для него, пытается объяснить себе противоречия ее существа и высказывает некоторые предположения на этот счет — и все же не может прийти ни к какому выводу; наблюдение за ходом строительства на мгновение отвлекает его. Наконец он оставляет свое занятие, нетерпеливо и с деловой решительностью человека, привыкшего работать научно и методически, он отбрасывает эту неразрешимую проблему, имя которой — «миссис Рамзи». Он не знает, как ее решить (повторение слов «он не знал» символизирует нетерпеливое движение, которым он как бы сбрасывает со своих плеч этот груз). Пора приступать к делам.

Так кончается второй развернутый эпизод, и мы переносимся назад, в комнату, где находятся миссис Рамзи и Джеймс; внешнее действие заканчивается поцелуем и возвращением к вырезыванию картинок. Но и тут перемена — чисто внешняя; вновь выступает на первый план прежняя сцена действия, выступает внезапно, без всякого перехода, так, как если бы мы никогда и не покидали ее и как если бы все длинное отступление было только взглядом, который некто неведомый (кто же?), находящийся на этой сцене, бросил в глубь времени. А сама тема (миссис Рамзи, ее красота, загадка ее существа, ее совершенство, которое тем не менее постоянно проявляется в вещах относительных, сомнительных, в жизненных явлениях, которые словно бы не пристали ее красоте) не обрывается, от последней фазы эпизода, от безрезультатных раздумий мистера Бэнкса мы непосредственно переходим к той ситуации, в которой застаем миссис Рамзи теперь: ее голова нелепым образом заключена в позолоченную раму (*with her head outlined absurdly by the gilt frame*) и т. д. — вновь рядом с ней оказывается нечто такое, что не подходит для нее (*something incongruous*). Она целует ма-

лыша, и слова, которые она говорит ему, — это чистое излияние жизни, Джеймс воспринимает их как нечто естественное и простое, однако все тяжело, как неразрешенная загадка.

Проведенный нами анализ отрывка позволяет подметить некоторые черты стиля, теперь мы попробуем их сформулировать.

Писатель как рассказчик объективных фактов здесь совершенно отсутствует; почти все, о чем говорится в романе Вулф, передано отраженным в сознании его персонажей. Говорится ли о доме или о швейцарской прислуге, мы не получаем объективные сведения о них, какими обладает об этих предметах своего вымысла Вирджиния Вулф, а знакомимся с мыслями и чувствами, которые в связи с ними возникли у миссис Рамзи в определенные моменты ее жизни. И точно так же мы узнаем не то, что известно Вирджинии Вулф о характере миссис Рамзи, а о том, как ее характер отражается в восприятии разных персонажей романа — у «неведомых духов» с их предположением о пролитой слезе, у «людей», которые умствуют по поводу нее, у мистера Бэнкса. В нашем разделе эта особенность повествования проявляется столь сильно, что, можно сказать, никакой позиции вне романа, с которой писатель следил бы за своими героями и событиями романа, не существует, не существует и действительности, отличной от того, что содержится в сознании персонажей романа. То немногое, что осталось от объективной действительности, можно обнаружить только в самых незначительных сообщениях, обрамляющих некоторые детали, например: «...сказала миссис Рамзи, мельком взглянув...» — ...said Mrs. Ramsay, raising her eyes..., «...сказал как-то мистер Бэнкс, слыша ее голос...» ...said Mr. Bankes once, hearing her voice... Сюда же можно отнести и последний абзац текста: «Надвизывая рыжевато-бурый ворсистый чулок...», но это уже более сомнительно. Обо всем, что происходит здесь, в последнем абзаце, рассказывается объективно, но интонация показывает нам, что автор смотрит на миссис Рамзи глазами, выражающими не знание, а сомнение и вопрос, — такой же взгляд был бы у любого героя романа, который наблюдал бы миссис Рамзи в описанном положении и услышал бы произнесенные ею слова.

Средства воспроизводить содержание сознания, которые использует Вирджиния Вулф и другие современные романисты, уже не раз подвергались синтаксическому анализу и описанию: некоторым приемам даны особые названия, например «внутренний монолог» (*erlebte Rede, innerer Monolog*). Такие стилистические приемы, особенно внутреннюю речь, писатели применяли и раньше, но с совершенно иными художественными намерениями; кроме того, наряду с этими приемами есть еще много и других возможностей, почти что не охватываемых синтаксически, добиваться того, чтобы впечатление объективной действительности, которую освоил писатель, расплывалось и даже исчезало без следа; возможности эти заключены не в формальных приемах, а в интонации и в подаче содержания; так, в разбираемом на-



ми романе автор иногда добивается нужного ему впечатления, представляя себя сомневающимся, колеблющимся, вопрошающим, ищущим, — словно правда о персонажах романа ему известна не более, чем им самим или читателю. Значит, все зависит от отношения писателя к реальности мира, которую он изображает; а это отношение как раз во всем отлично от позиции тех писателей, которые объективно и уверенно судят о поступках, душевных состояниях и характерах своих героев; раньше — Гёте и Келлер, Диккенс и Мередит, Бальзак и Золя — писатели всегда сообщали нам все, что знали о своих героях, — что они делали, что при этом думали и чувствовали, как следовало понимать их мысли и дела; писатели были совершенно точно и полностью осведомлены во всем, что касалось характера героев. Правда, и раньше нередко бывало так, что писатель поверял нам субъективные представления героев романа или рассказа, иногда в форме внутренней речи, чаще в монологе, разумеется, в большинстве случаев предуведомляя нас: «ему казалось, что... и т. д. Однако едва ли когда-нибудь в подобных случаях писатель пытался воспроизвести неустойчивую игру сознания, которое поддается впечатлению, — как у миссис Рамзи и мистера Бэнкса в нашем случае, — содержание сознания, передаваемое автором, совершенно рационально ограничивалось конкретным событием, о котором рассказывалось, или ситуацией, которая изображалась в этот момент, — как в отрывке из романа «Мадам Бовари». Но, что еще более важно, писатель, обладая объективной истиной, всегда оставался высшей, ведущей инстанцией произведения. Далее, уже и раньше, особенно с конца XIX века, появлялись произведения повествовательного жанра, которые ставили своей задачей передать крайне индивидуалистическое, субъективное и нередко эксцентрически-своевольное представление о действительности, — очевидно, в таких случаях писатель и не стремился или не был способен установить нечто общезначимое или объективное в самой реальности. Такие произведения иногда написаны от первого лица, но это не обязательно, как показывает роман Гюисманса «A rebours» («Против течения»). Однако и в этих случаях техника написания принципиально отлична от современной техники романа, с которой мы ознакомились, анализируя отрывок из романа Вирджинии Вулф, хотя, конечно, она развилась на основе тех ранних приемов. Для изобразительной техники Вирджинии Вулф существенно то, что воспроизводятся впечатления не одного, а многих сменяющих друг друга субъектов; в нашем примере это миссис Рамзи, «люди», мистер Бэнкс, а кроме того, на короткие мгновения, Джеймс, швейцарская горничная (в воспоминании) и те неведомые, которые строят предположения о слезе. Такое множество субъектов позволяет заключить, что писательница все же намеревается исследовать объективную, реальную действительность, здесь это «реальная» миссис Рамзи. Правда, сама миссис Рамзи загадочна, и она остается принципиальной за-

гадкой, однако ее как бы окружают со всех сторон различные направленные на нее содержания сознаний (включая сюда и ее собственное сознание); делается попытка подойти к ней как феномену с самых разных сторон, подойти как можно ближе, насколько это вообще доступно человеческому познанию, насколько это вообще выразимо. Для современной техники романа, о которой мы говорим сейчас, самое существенное и заключено в этом намерении приблизиться к подлинной, объективной действительности, приблизиться посредством множества субъективных впечатлений, воспринятых самими разными лицами и в самое разное время; таково принципиальное отличие современной техники романа от индивидуалистического субъективизма, который знает только одного, обычно весьма странного человека и признает только его взгляд на действительность. Правда, если смотреть на проблему исторически, в развитии, то между картиной сознания, где субъект один, и той, где субъектов множество (с установкой на синтез), существует самая тесная связь: субъективизм второго рода вырос из первого, и есть такие произведения, где одно сочетается с другим, так что можно следить за возникновением этого второго. Примером такого произведения прежде всего служит большой роман Марселя Пруста. К нему мы еще подойдем.

Другая черта стиля, тесно и глубоко связанная с «многосубъектным» сознанием и его изображением в романе, о чем мы только что говорили, которая также наблюдается и в разбираемом нами тексте, — применение временных форм. Что в современной повествовательной литературе со временем творятся самые замысловатые вещи, давно замечено, и свет увидело не одно исследование на эту тему; различные исследователи прежде всего пытались поставить эти явления в связь с современными философскими теориями и течениями; несомненно, это правильно и полезно, поскольку таким образом удалось понять то общее, привлекавшее интерес и определявшее внутренние основания деятельности многих наших современников. Постараемся сначала описать эту художественную технику на нашем примере. Выше мы уже сказали, что для того, чтобы на самом деле измерить длину чулка и произнести подходящие в этом случае слова — если даже между примеркой и поцелуем была короткая пауза, — требуется гораздо меньше времени, чем для чтения — внимательного, ничего не упуская из виду — написанного Вирджинией Вулф абзаца. Но время ушло не на рассказ о самом событии — рассказ довольно краткий, — а на отступление, на те два экскурса, которые совершенно по-разному, это мы уже видели, соотносятся с заключенным в рамку действием. Первый экскурс — рассказ о том, что происходит в душе миссис Рамзи, пока она примеривает чулок (вернее говоря, в отрезок времени между первым, рассеянным, и вторым, резким, приказанием Джеймсу стоять на месте), и потому относится по времени к самому заключенному в рамку действию, хотя изло-

жение занимает больше секунд и даже минут, чем само примеривание; сознание иногда гораздо легче проходит свой путь, чем речь может представить его в словах, особенно если нужно объяснить происшедшее третьему лицу, — а именно эта цель здесь и преследуется. Происходящее в душе миссис Рамзи не содержит никакой загадки, ее представления, продиктованные условиями жизни, можно просто назвать нормальными; тайна лежит глубже, и лишь в момент, когда мысль от распахнутых окон перескакивает к сказанному швейцарской девушкой, совершается нечто, что приподнимает покрывало тайны; в целом же отраженные процессы сознания у Вирджинии Вулф гораздо доступнее пониманию, чем то, что преподносят нам в подобных случаях писатели типа Джеймса Джойса. Но сколь бы просты и обыденны ни были цепочки представлений, возникающие в сознании миссис Рамзи, они весьма существенны, в них синтезируются те жизненные связи, в которых пленена ее красота, — в них она является миру, в них же и скрывается от него. Конечно, бывало, и в прежние эпохи писатели посвящали какое-то время, несколько периодов на то, чтобы сообщить читателю, что в какой-то миг промелькнуло в голове героя романа, — но писатель прошлого не выбирал поводом для таких сообщений незначительное событие вроде того, что миссис Рамзи подняла глаза и взгляд ее случайно упал на стоящую в комнате мебель, он не стал бы, предоставив сознанию естественную и бесцельную свободу, без конца плести цепочку образов и, наконец, он ни за что на свете не расположил бы весь этот внутренний процесс между двумя столь близкими по времени внешними событиями, как два обращения к Джеймсу, — ведь в этот промежуток времени миссис Рамзи даже не успела приложить чулок к ноге Джеймса: в результате возникает неожиданный, неведомый прежним литературным эпохам эффект — краткость отрезка внешнего действия резко контрастирует с богатством и разнообразием происходящих в сознании событий; словно во сне, сознание облетает весь реальный мир. Вот характерные признаки новой техники романа: случайный повод высвобождает процессы, совершающиеся в сознании, эти процессы воспроизводятся адекватно и, можно даже сказать, натуралистически, свобода их не ограничивается никакой целью и не направляется определенным, постоянным предметом, темой; подчеркивается контраст между «внешним» и «внутренним» временем. В той мере, в какой все эти признаки выявляют позицию писателя, у них есть общее: писатель гораздо больше, чем в реалистических произведениях, полагается на произвольную случайность реального и даже, просеивая и стилизуя материал действительности (без этого обойтись невозможно), пользуется не рациональными приемами и методами и не стремится привести внешний контекст события к внутренней завершенности; у Вирджинии Вулф внешние события вообще утрачивают какое-либо преимущество по сравнению с «содержаниями сознания» и служат лишь толчком,

высвобождающим внутренние процессы, истолкованием их, тогда как раньше внутренние движения служили (и служат во многих случаях еще и теперь) для подготовки и обоснования внешнего действия во всей его значительности. И это обстоятельство тоже проявляется в несущественном и случайном характере внешнего повода (миссис Рамзи поднимает глаза, потому что Джеймс никак не стоит на месте), а этот внешний повод ведет к внутреннему событию, которое несравненно более важно.

Второй экскурс соотнесен по времени с действием внутри рамки совершенно иначе: содержание его (абзац о слезах, что думают люди о миссис Рамзи, телефонный разговор с мистером Бэнксом и его мысли при взгляде на новостройку) ни по времени, ни по месту не составляет части рамочного действия; совершенно иное время и иная сцена, вроде рассказа о рубце на голени Одиссея, о чем говорилось в первой главе книги. Но и от этого рассказа наш эпизод по своей структуре сильно отличается. У Гомера экскурс связан с тем, что Еврикляя касается рубца на голени Одиссея, и, хотя это происходит в момент наивысшего драматического напряжения, в действие незамедлительно вступает совсем иная, ясная и прозрачная как день реальность, призванная снять напряжение, заставить на какое-то время забыть об эпизоде омовения ног. А в написанном Вирджинией Вулф абзаце нет никакого напряжения; не происходит ничего драматического и даже просто существенного, речь идет о длине чулка. Печальное выражение на лице миссис Рамзи — вот с чего начинается экскурс: «никто никогда не выглядел таким печальным...» За первым отступлением следуют другие, их — три, и все они различаются по месту и времени и по той степени точности, с которой определены их время и место действия, а именно: в первом место и время — призрачные, во втором отступлении — определеннее, а в третьем — все точно установлено; но нигде не достигается той точности, что в следующих один за другим эпизодах детства и юности Одиссея, очень неопределенно сказано даже, когда происходил телефонный разговор. В этом случае можно куда менее заметно, постепенно распротираться с местом у окна, чем сменить место и время действия в эпизоде с рубцом. При чтении абзаца о слезе читатель может еще сомневаться в том, что наступила какая-то перемена: «неведомые», которым здесь предоставлено слово, быть может, проникли в комнату, и их взоры устремлены на миссис Рамзи; и во втором абзаце, где сомневаться никак уже нельзя, «люди», чьи пересуды пересказываются, продолжают смотреть на миссис Рамзи, и хотя уже не «сейчас и здесь», у окна виллы, но они все же видят то же лицо и то же выражение на нем; и даже в третьем разделе, где уже никакого лица в буквальном смысле не видно (потому что мистер Бэнкс разговаривает с миссис Рамзи по телефону), ее лицо по-прежнему стоит перед его внутренним взором: так что в итоге тема (именно: истолкование сущности

миссис Рамзи) и, более того, даже мгновение, в которое она возникла (выражение лица в минуту, когда миссис Рамзи прикладывает чулок), ни на миг не ускользают из памяти читателя. С точки зрения внешнесобытийной у трех разделов отступления нет ничего общего между собой; нет ни единого продолжающегося действия, ни внешней связи, как в эпизодах юности Одиссея, рассказанных с целью объяснить происхождение рубца на его ноге; связаны они между собой только тем, что взор каждый раз падает на лицо миссис Рамзи в тот момент, когда с непостижимой грустью, скрытой за сиянием ее красоты, она приходит к выводу, что чулок еще недостаточно длинен. Только этим общим направлением и связаны три различных части отступления, однако связь все же достаточно сильна, так что каждый из разделов в отдельности лишен своего самостоятельного наличного времени — в противоположность эпизоду с рубцом Одиссея: каждый из эпизодов не более чем очередной опыт истолкования мотива «никто никогда не выглядел таким печальным», они развивают эту тему, которая еще продолжается, когда отступления уже подошли к концу, — значит, тема вообще не меняется, тогда как сцена, в которой Еврикляе узнает Одиссея, прервана и разрезана пополам вставкой, поясняющей возникновение рубца. Такого ясного разделения внешних событий и соответствующих им настоящих времен нет в романе Вирджинии Вулф; каким бы незначительным событием ни было рамочное действие (измерение длины чулка), образ, который берет начало здесь, — печаль на лице миссис Рамзи — постоянно присутствует во вставных эпизодах, и эти эпизоды не более чем фон образа, который как бы открывается в глубь времени; точно так же первое отступление, вызванное тем, что миссис Рамзи случайно бросила взгляд на обстановку комнаты, было раскрытием образа в глубь сознания.

Оба экскурса, следовательно, не столь сильно различаются между собою, как это казалось поначалу. Не так уж важно, что первое разыгрывается по времени (и по месту) внутри рамочного действия, а второе пробуждает воспоминания о прошлом; время и место второго эпизода не самостоятельны, а только служат многоголосой разработке той картины и образа, который вызвал их к жизни, и, подобно внутреннему времени в первом эпизоде, они представляются лишь событиями внутри сознания какого-то не названного по имени наблюдателя, который, скажем, увидел бы миссис Рамзи в описанный миг и размышления которого о неразрешенной загадке ее души содержали бы воспоминания о том, что говорят или думают о ней третьи лица (люди и мистер Бэнкс). Значит, тот и другой экскурсы — опыты исследования некой более существенной, более глубокой, даже, можно сказать, более действительной действительности, — при этом повод к ним случаен и малосодержателен, и не очень важно, использовано ли в таких экскурсах только содержание сознания, то есть внутреннее время, или же внеш-

нее время действия тоже меняется. Ведь и внутри самого первого экскурса тоже неоднократно сменяется время и место действия, прежде всего в эпизоде с девушкой-прислужгой. Существенно одно — незначительное внешнее событие дает толчок для таких представлений и цепочек представлений, которые покидают настоящее время события и свободно движутся во временном измерении. Это примерно то же самое, как если бы истинный смысл внешне простого текста открывался только в комментарии, а простая музыкальная тема — лишь в разработке. При этом проясняется тесная взаимосвязь между временем, как его использует писатель, и тем «многосубъектным» изображением сознания, о котором мы говорили выше. Представления, возникающие в сознании, не прикованы к настоящему времени внешних событий, служащих их побудительной причиной. Специфический прием, который применяет Вирджиния Вулф, заключается в том, что внешняя, объективная действительность, реальность настоящего времени, о которой непосредственно пишет автор и которая представляется твердым, устойчивым фактом, — здесь это измерение длины чулка. — оказывается не чем иным, как только поводом, пусть даже и не вполне случайным: весь вес приходится на то, что порождает внешняя причина, на то, о чем мы узнаем не непосредственно, а в отражении, и что не связано с настоящим временем рамочного события, служащего поводом и причиной.

Здесь как раз можно вспомнить о творчестве Марселя Пруста. Он был первым, кто последовательно проводил такой прием, вся его техника опирается на обнаружение утраченной действительности в воспоминании, которое пробуждается в результате незначительных и внешне случайных событий. Эта техника не раз охарактеризована самим Прустом — тщательно и с вытекающими отсюда эстетическими выводами во втором томе «Обретенного времени», а впервые, очень настоятельно, уже в первом разделе романа «В сторону Свана» (“*A la côté chez Swann*”), где вкус печенья, обмакнутого в чай, — дело происходит в грустный и мрачный зимний вечер — вызывает в душе рассказчика огромное, вначале совершенно беспредметное ощущение восторга; он все снова и снова, собрав все силы души, пытается понять характер и причину своего чувства, и вот оказывается, что в основе его — обретение забытого: он узнал вкус погруженного в чай «пти-Мадлен», печенья, которое давала ему по воскресеньям тетка, когда он, тогда еще ребенок, входил в ее комнату пожелать доброго утра; дело было в старинном городке Комбре, где жила она, почти не вставая с постели, и где он проводил с родителями летние месяцы. И из этого воспоминания, которое обрел он в своем сознании, встает теперь, действительно и подлиннее, чем любая переживаемая сейчас действительность, мир детства, выходит оттуда на свет — о нем можно говорить теперь, и он начинает рассказывать. Пруст везде сохраняет я рассказчика — это, правда, не писатель, наблюдаю-

щий за событиями извне, а субъект, вплетенный в перипетии действия и пронизывающий их специфическим вкусом и остротой своего существа,— так что есть искушение причислить его роман к числу созданий «единоличного» субъективизма, о котором речь шла выше. Такая классификация была бы не неправильной, но недостаточной, она не вполне учитывала бы структуру романа: ведь в романе нет того же замкнутого взгляда субъекта на мир, как в «Против течения» Гюйсманса или в «Пане» Кнута Гамсуна, чтобы назвать два весьма разных, но сопоставимых в этом отношении произведения. Пруст устремлен к объективности происходящего, к сущности: он стремится достичь своей цели, полагаясь на собственное сознание, не на сознание в каждый отдельный момент, а на сознание вспоминающее, вспоминающее из глубин самого себя. Реальность прошлого, поднимаясь из глубин вспоминающего сознания, давным-давно покинувшего ситуации, которыми оно было сковано тогда, когда реальное было наличным, действительностью настоящего,— эта реальность поднимающегося из глубин прошлого совершенно иначе, не просто индивидуально-субъективно видит и организует содержание сознания; освободившись от былой своей скованности в конкретном, сознание начинает видеть перспективу времени, слой былого, содержание своего прошлого, оно сталкивает эти слои между собой, снимает с них оковы внешней хронологической последовательности и более узкого актуального смысла, который они имели в свое время; при этом современное представление о внутреннем времени сочетается с неоплатоническим воззрением, согласно которому истинный прообраз предмета заключен в душе художника — художник, пребывая внутри предмета, отделил себя как наблюдателя от предмета и теперь оказывается лицом к лицу со своим прошлым.

Приведу короткий абзац из романа Пруста, чтобы проиллюстрировать это положение. Это отрывок из первого тома романа, он находится в конце первого раздела — одно мгновение детства. Конечно, это слишком хороший, чрезмерно ясный пример, как различные слои воспоминания упорядочиваются углубленным в себя сознанием; не всегда так просто усмотреть подобный порядок; в других случаях, если мы хотим представить структуру в ясном виде, нам пришлось бы анализировать всю композицию, следя за тем, как появляются, исчезают и вновь появляются действующие лица, как переплетаются разные уровни наличной действительности, разные уровни сознания. Но всякий читавший Пруста согласится, что во всем его произведении выдержана та техника, которая в нашем примере ясна без всякого анализа и комментария. Вот ситуация: однажды в детстве герой романа (сам рассказчик) не мог уснуть, потому что мать не поцеловала его, как всегда,— а мать, когда он ложился спать, не могла прийти к нему, потому что за ужином был гость. В состоянии нервной возбужденности мальчик решает не спать и

ждать у двери, когда, простившись с гостем, мать сама отправится спать. Это — тяжкое преступление, поскольку родители полагают необходимым умерять чрезмерную нервную возбудимость сына, подавляя подобные душевные движения; приходится считаться с возможностью сурового наказания, с тем, быть может, что его отправят в пансион; однако потребность немедленно удовлетворить желание сильнее страха перед последствиями. Совершенно неожиданно случается, однако, что обычно гораздо более сурового и властного, но при том куда менее последовательного отца, который поднимался по лестнице вслед за матерью, тронуло отчаяние, написанное на лице сына, и он дает жене совет проспать эту ночь в комнате ребенка, чтобы успокоить его. За этим следует:

On ne pouvait pas remercier mon père; on l'eût agacé par ce qu'il appelait des sensibleries. Je restai sans oser faire un mouvement; il était encore devant nous, grand, dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies, avec le geste d'Abraham dans la gravure d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donnée M. Swann, disant à Hagar, qu'elle a à se départir du côté d'Isaac. Il y a bien des années de cela. La muraille de l'escalier, où je vis monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis longtemps. En moi aussi bien des choses ont été détruites que le croyais devoir durer toujours, et de nouvelles se sont édifiées donnant naissance à des peines et à des joies nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues difficiles à comprendre. Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: «Va avec le petit». La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir.

«Нельзя было благодарить моего отца; «чувствительности» раздражали его. Я замер, боясь сделать лишнее движение; он еще стоял перед нами, в белом ночном халате, с повязкой из фиолетового и розового индийского кашемира вокруг головы (с тех пор как он стал страдать невралгией, он кутал голову), — в позе Авраама, велящего Агари идти прочь от Исаака, на гравюре по Беночцо Гоццоли, подаренной мне Сваном. Много воды утекло с тех пор. Давно уж нет лестницы и стены, по которой поднимался тогда в мою сторону отблеск свечи. Много разрушилось во мне вещей, о которых я думал, что они навсегда останутся со мною, и много воздвиглось новых, рождающих новые



горести и новые радости — и я не мог предвидеть их, тогда как былое стало мне понимать трудно. Давно уж отец мой утратил способность говорить матери: «Ступай с мальчиком». Возможность таких минут никогда уж не возродится для меня. Но с недавнего времени, стоит вслушаться, и я начинаю различать рыдания, которые я изо всех сил сдерживал тогда, стоя перед отцом, расплакавшись только потом, когда остался один, с матерью. На самом-то деле рыдания эти и не кончались никогда, и лишь потому, что жизнь все больше замолкает вокруг меня, я снова слышу их, как те монастырские колокола, которые бываюи заглушены днем уличным шумом, так что думаешь, что они совсем не звучат, но которые вновь начинают звонить в вечерней тишине».

Здесь, в перспективе времени, уже мерцает некая символическая всевременность события, закрепленного вспоминающим прошлое сознанием. Еще яснее и более систематично разработаны — но и значительно загадочнее — символические связи в «Улиссе» Джеймса Джойса, где, вероятно, наиболее радикальным образом применена техника многократного отражения событий в сознании, техника расслоения времени. Книга неоспоримым образом направлена на символическое синтезирование объекта «всякий», «любой человек»; все существенные мотивы психологической истории Европы содержатся здесь, хотя речь идет об очень особенных людях и о времени, которое с абсолютной точностью зафиксировано, — Дублин, 16 июня 1904 года. Книга Джойса способна производить очень сильное непосредственное впечатление на людей восприимчивых, однако понимать ее очень нелегко: беспрестанное скрещивание мотивов, свивающихся в клубок, изобилие слов и понятий, многомысленная игра ими, сомнения, которые постоянно возбуждаются и никогда не разрешаются, по вопросу о том, какой же порядок скрывается за всем этим страшным по видимости произволом, — все это предъявляет высокие требования к читателю, требует от него большего образования и терпения.

Если отражение в сознании и расслоение времени лишь немногими писателями применялись с той же последовательностью, что Прустом или Джойсом, то следы и влияние таких приемов можно найти почти повсюду, в самое последнее время даже у таких писателей, которых вообще не признают требовательные читатели. Многие авторы пришли к своим собственным методам или же предприняли попытки показать при различном освещении и в различном расслоении ту действительность, которую они выбирают объектом изображения, либо же они откаались от постоянного угла зрения — от внешне объективного или чисто субъективного повествования — в пользу более разнообразной временной перспективы; среди таких авторов есть и писатели старшего поколения, вполне сложившиеся, совершенно своеобразные, которые в пору своего творческого созревания, во втором десятилетии нашего столетия, в первую мировую войну,

были захвачены новыми течениями и теперь стремятся, каждый по-своему, достичь более многогранного и существенного истолкования внешней действительности, внутренне ее расслаивая и раскрепощая; так поступает Томас Манн, который, начиная с «Волшебной горы», все более пристально занимается временными перспективами и символической всевременностью событий, ни в малейшей степени не отказываясь от присущей ему собственной интонации (в его произведениях всегда присутствует писатель — он рассказывает, комментирует, придает объективность происходящему, обращается к читателю); иначе поступает Андре Жид, он в своих «Фальшивомонетчиках» постоянно меняет угол зрения, под которым рассматриваются в романе события, и без того многослойные внутри себя, в этом отношении он заходит так далеко, что в соответствии с принципом романтической иронии романтическое повествование и история его создания переплетаются; опять же иначе, и притом гораздо проще, поступает Кнут Гамсун, у которого — как, например, в романе «Соки земли» — интонационно стирается грань между речью персонажей, передаваемой прямой или внутренней речью, и словами автора: никогда нельзя быть уверенным, что слышишь голос писателя, находящегося вне пределов романа, — фразы звучат так, как будто их произносит кто-то из действующих лиц или по крайней мере человек, который именно в эту минуту проходит мимо и все, что происходит, наблюдает со стороны. Наконец, следует упомянуть и также специфические черты, которые относятся к самому материалу и сюжету: очень часто в современных романах речь идет не об одном и не о немногих лицах, судьба которых прослеживалась бы в связанном повествовании от начала до конца, но нередко даже и не об одном и том же, последовательно развиваемом, контексте событий; многочисленные персонажи, а то и отдельные отрывочные фрагменты действия связываются между собой столь слабо, что в руках читателя нет руководящей нити; есть романы, в которых делается попытка воспроизвести среду, составляя целое из клочков событий, причем действующие лица постоянно меняются и только изредка всплывают в романе во второй раз. В этом последнем случае некоторые исследователи склонны полагать, что писатель вознамерился применить в романе структурные возможности кинофильма; однако такой путь ведет в тупик: слово, произнесенное или прочитанное, не может достигать той пространственной и временной концентрации, на какую способен кинофильм, — возможности показать в нескольких кадрах, в течение считанных секунд, группу людей, раскиданную по разным местам, положение, в котором находится целый город, целую армию, войну, огромную страну и т. д. Конечно, эпическая форма свободна в распоряжении временем и местом — тут больше свободы, чем в драме, какой была она до появления кино, даже если она и не придерживалась классических единств; роман в последние десятилетия воспользовался этой свободой беспри-

мерным образом; прежние литературные эпохи не знали такой свободы — в период романтизма были известные начатки таких свобод, особенно в литературе немецкого романтизма, но романтизм не придерживался материала действительности; одновременно, с другой стороны, кинофильм с небывалой прежде ясностью продемонстрировал границы романа, границы его временной и пространственной свободы, ограничения, которые налагает на роман его орудие — язык; итак, ситуация переменялась на обратную — теперь у кинодраматургии гораздо больше возможностей пространственно-временного упорядочивания предметов, чем у романа.

В специфических чертах реалистического романа в эпоху между двумя мировыми войнами, в чертах, которые связаны между собой и потому трудно разделимы,— многосубъектность изображения сознания, расслоение времени, ослабление взаимосвязи внешних событий, возможность менять угол зрения — сказываются, представляется нам, известные устремления, тенденции, потребности как писателей, так и читающей публики. Эти черты отчасти, как кажется, противоречат одна другой и все же образуют целое, так что во время анализа постоянно рискуешь незаметно соскользнуть с одного предмета на другой.

Начнем с той тенденции, которая особенно бросается в глаза в отрывке из романа «Поездка к Маяку». Вирджиния Вулф держится мелких, неприметных, как бы случайно выхваченных из контекста событий: примеривание чулка, отрывок разговора с прислугой, телефонный звонок. Значительных перемен, жизненных перипетий и тем более катастроф здесь не встретить, как и везде в этом романе,— о них бегло упоминается, без подготовки и вне контекста, как если бы это была просто обязательная информация. Та же тенденция в произведениях других писателей, Пруста или Гамсуна. Композиционный остов «Будденброков» Томаса Манна еще составляла судьба целого семейства, судьба внешне значительная, а если Флобер, во многом предтеча современных романистов, подолгу и принципиально задерживается на незначительных мелочах и повседневных ситуациях, которые никак не способствуют развитию действия, то все же в «Мадам Бовари» (а как обстояло бы дело в «Буваре и Пекюше»?) постоянно осязаемо, как действие хронологически последовательно, шаг за шагом приближается сначала к частным кризисам, а затем и к заключительной катастрофе: движение вперед организует план целого. А теперь акценты сместились: многие писатели рассказывают мелочи и передают незначительные, непригодные для того, чтобы служить поворотными моментами в жизненных судьбах события ради них самих или используют их как повод для разработки мотивов, для погружения в среду или внутрь сознания, в глубь временного фона; они отказались от мысли изображать историю своих героев с внешней полнотой, с соблюдением хронологической последовательности и с упором на значительные, поворотные в жизни героев

внешние события. Колоссальный роман Джеймса Джойса, целая энциклопедия, зеркало Дублина, Ирландии и всей Европы, целых тысячелетий, а рамка романа — ничем не выдающийся день из жизни учителя гимназии и расклейщика объявлений; проходит менее двадцати четырех часов в жизни обоих героев — как в романе Вирджинии Вулф, где фрагментарно описываются два очень далеко отстоящих один от другого дня, — однако роман Джойса можно сравнивать и с «Божественной комедией» Данте, и мимо этой возможности тоже нельзя пройти. Пруст рассказывает о днях и часах, относящихся к совершенно разному времени, но о внешних перипетиях судьбы, которые испытывали в промежутках времени герои, упоминает от случая к случаю, то задним числом, то забегая вперед, и цель повествования отнюдь не в кризисных моментах; нередко читатель вынужден дополнять от себя пропущенное в романе; хороший пример — как в приведенном отрывке говорится о смерти отца, — между прочим, намеком, с предвосхищением события. В таком переносе центра тяжести сказывается то, что писатель в известном смысле не доверяет действительности, как это было прежде: теперь гораздо меньшее значение придают поворотным моментам жизни, ударам судьбы, писатель не верит, что эти кризисные события способны быть решающими; напротив, писатель твердо убежден, что, какой бы кусок жизни мы ни взяли, ни выбрали наугад, в нем всякий раз заключена совокупность всего, что написано человеку на роду, всего, о чем вообще можно рассказать; писатель больше верит в синтетическую картину, если получить ее, последовательно исчерпывая самое обыденное житейское событие, обнажая самое его дно, и меньше верит в хронологически изложенную целостную картину, где объект прослеживается от начала до конца, где писатель стремится не упустить ничего важного и резко выделяет значительные перипетии судеб — как бы суставы происходящих событий. Метод современных писателей можно сравнить с техникой некоторых современных филологов, которые полагают, что посредством истолкования нескольких мест «Гамлета», «Федры» или «Фауста» можно узнать больше существенного о Шекспире, Расине или Гёте и об их времени, чем из целых курсов лекций, в которых жизнь их и творчество рассматриваются систематически и в хронологической последовательности; можно привести в пример и настоящее исследование. Я никогда не смог бы написать, скажем, историю европейского реализма; я бы утонул в материале, мне пришлось бы пускаться в бесперспективные дискуссии о границах разных эпох, о принадлежности разных писателей к той или иной эпохе и прежде всего об определении понятия «реализм»; кроме того, из соображений полноты я был бы вынужден заняться такими явлениями, о которых у меня самые поверхностные знания, так что мне пришлось бы приобретать знания *ad hoc*, что, по моему убеждению, есть самый неудачный способ усвоения знаний; в то же время мотивы, которыми

руководствовался я в своем исследовании, были бы погребены под грудой сведений, всем давно известных, о которых можно прочесть в справочниках. Напротив того, весьма плодотворным и практически осуществимым казался мне метод, при котором я мог руководствоваться различными мотивами, по мере того как они складывались и словно сами собою разрабатывались,—я мог подвергать их постоянной проверке на основе текстов, которые давно уже, на протяжении всей моей филологической деятельности, стали мне близкими и живыми; я уверен, что эти мотивы — основные при рассмотрении того, как воспроизводится действительность в литературе,— можно продемонстрировать на примере любого реалистического произведения, если только я верно увидел самые мотивы. Чтобы вернуться теперь к современным писателям, которые вместо полного и хронологически последовательного изображения внешнего процесса в его целом предпочитают исчерпывать до дна случайные, произвольно выбранные обыденные события, занимающие считанные часы и дни, то и писателями тоже более или менее сознательно руководит тот расчет, что совершенно безнадежно пытаться достичь полноты в рамках взятого в целом внешнего процесса, выделив и осветлив при этом все существенное; и они тоже страшатся навязать жизни — своему предмету — порядок, который не несет с собой сама жизнь. Кто изображает от начала до конца целую человеческую жизнь, кто показывает события, занимающие значительные отрезки времени, тот одно произвольно обрезаает, другое изолирует; в каждый данный момент жизнь давным-давно началась, и в каждый момент она все еще движется вперед, и с людьми, о которых рассказывает писатель, происходит гораздо больше, чем он может надеяться когда-либо рассказать. О том же, что случается с людьми в считанные минуты, часы или хотя бы дни, еще можно надеяться рассказать с известной полнотою; тут встречаешься с таким порядком и с таким истолкованием жизни, которые возникают из самой жизни; это как раз тот порядок и то истолкование жизни, которые складываются в самих людях — в их сознании, мыслях и, в более скрытом виде, в словах и действиях, ибо в нас самих неустанно совершается процесс упорядочения и истолкования, и его предмет — мы сами; наша собственная жизнь с ее прошлым, настоящим и будущим, наше окружение, мир, в котором мы живем, все это мы неустанно истолковываем и упорядочиваем, так что мир обретает для нас некий цельный облик, и только в зависимости от того, насколько мы склонны, вынуждены или способны вбирать в себя диктуемый реальностью опыт, этот образ мира изменяется быстрее или медленнее. Порядки истолкования, которые пытаются охватить в каждый выбранный ими момент современные писатели, подвергаемые нами анализу,— это не один порядок и не одно истолкование, а множество порядков и истолкований — они принадлежат разным лицам или одним и тем же в разное время: порядки переплетаются, противо-

речат один другому и дополняют один другой, и так возникает некий синтетический взгляд на мир или по меньшей мере материал для синтетического истолкования мира читателем.

И вновь мы вернулись к многообразному отражению сознания. Нетрудно понять, что подобный метод должен был сложиться со временем — и почему произошло это именно в десятилетия перед первой мировой войной и после нее. Начиная с XVI века кругозор людей постоянно расширялся, их опыт, знания, мысли, жизненные возможности росли и обогащались; в XIX веке этот процесс все ускорялся, а с начала XX века ускорение стало столь велико, что в каждый отдельный миг оно порождает и вновь опрокидывает и опровергает новые опыты синтетически-объективного истолкования жизни. Стремительный темп изменений привел к тем большему хаосу, что их невозможно было свести в целую картину; одновременно они совершались в столь многих областях науки, техники и экономики, что никто, включая и людей, занимающих ведущие посты в той или иной из этих меняющихся сфер жизни, не мог предусмотреть или оценить положение, которое сложится в следующий миг. Кроме того, изменения не происходили равномерно, так что различия между слоями одного народа и между разными народами если и не усугубились, то стали гораздо ощутимее; распространение гласности, сближение людей на пространстве этой ставшей более тесной планеты обострило сознание различий в жизненных положениях и взглядах; и если новый поворот событий содействовал интересам одних людей и угрожал другим жизненным формам, то в результате все силы пришли в состояние боевой готовности; новые условия вызвали кризисы во всех уголках земного шара, эти кризисы множились и концентрировались; они повели к тем потрясениям, которым не видно конца. В итоге мощного столкновения самых разнородных жизненных форм и устремлений заколебались не только те религиозные, философские, моральные и экономические воззрения, которые коренились в старом наследии Европы и все еще, несмотря на прежние потрясения, сохраняли большой авторитет, медленно приспособляясь к изменяющимся условиям и внутренне обновляясь; и не только революционные для XVIII и первой половины XIX века идеи Просвещения, демократии и либерализма, но потрясения испытали и новые силы социализма, сложившиеся в условиях развитого капитализма; им тоже угрожала опасность раскола и распада на отдельные движения, и они утратили свое единство и свои отличительные признаки ввиду многочисленности борющихся между собой группировок, в результате принятия некоторыми группами несоциалистических взглядов, в итоге внутренней капитуляции большинства социалистов в период первой мировой войны и, наконец, вследствие того, что многие из радикальных сторонников социализма переходили в стан его заклятых врагов. И в целом возросла тенденция к образованию сект, которые иногда группировались вокруг видных поэтов,

философов и ученых и в своем большинстве были полунаучными, эклектическими и примитивными. Искушение довериться секте, решающей все проблемы по одному рецепту путем насильственного воздействия на чувства общности, сбивающей всех в одну общность и изгоняющей из нее тех, кто не хочет подчиниться и покориться ей, было столь велико, что фашизму, когда он начал распространяться в древних культурных странах Европы, попутно поглощая более мелкие секты, не пришлось ко многим людям применять даже и внешнего насилия.

Еще в XIX и даже в начале XX века в этих странах существовала общность мысли и чувства, общность, всеми признанная и могущая быть ясно выраженной, так что у писателя, изображающего действительность, имелись надежные критерии упорядочения этой действительности; по крайней мере в пределах динамического фона современности он мог с известной ясностью распознать определенные течения, разграничив противоборствующие взгляды и жизненные формы. Правда, со временем, и уже довольно давно, эта задача стала более трудной; уже Флобер (чтобы говорить только о писателях-реалистах) ощущал недостаточность общезначимых основ творчества; другой симптом таких затруднений — все возрастающая тяга к безудержному субъективизму. В эпоху первой мировой войны, в предшествовавшие ей годы и в последовавшее за ней время в Европе, переполненной до отказа самыми разными, не приведенными в равновесие жизненными формами и идейными комплексами, в Европе, неустойчивой и чреватой катастрофами, некоторые писатели, обладающие интуицией и умением хорошо видеть вещи, открыли метод, позволявший разлагать действительность на многообразные и многозначные отражения глубин сознания. Нетрудно понять, почему этот метод был открыт именно в то время.

Однако этот метод — не только симптом хаоса и беспомощности, не только зеркало, отражающее гибель нашего мира. Правда, многое говорит в подтверждение такого мнения; настроение конца мира разлито по всем этим произведениям: прежде всего таков «Улисс», в своей любви и ненависти издевательски смешивающий в хаотическом потоке всю традицию европейской культуры, с его кричащим и болезненным цинизмом, с его не поддающейся толкованию символической, — самый точнейший анализ не приведет ни к чему, кроме уразумения многократного сплетения мотивов, не поможет понять намерения автора или смысла его произведения. И большинство других романов, написанных с применением этого метода многообразного отражения сознаний, заражают читателя чувством безысходности; очень часто мы встречаем здесь что-то запутанное, таинственно-неясное, нечто враждебное действительности, которая изображена в романе; нередко отказ от практической воли к жизни, удовольствие от изображения ее самых диких и грубых проявлений, враждебность культуре выражается посредством тончайших стили-

стических средств, созданных культурой; иногда фанатическая жажда разрушений. Почти во всех романах — размытость, неопределенность смысла, не поддающаяся истолкованию символика, которую можно найти и в других видах искусства в эту эпоху.

Но происходит здесь и нечто иное. Вернемся к тексту, с которого мы начали. Он преисполнен затаенной, безысходной печали: мы так и не узнаем загадки миссис Рамзи, и тайной для нас перестает быть только то, что ее печальная красота и ее жизненная сила тщетны. Если мы прочитаем весь роман, все равно останется невысказанной, таинственной и доступной лишь предчувствию связь между задуманной и осуществленной лишь спустя долгие годы поездкой на маяк и содержанием последнего видения Лили Бриско, видения, помогающего ей закончить свою картину одним движением кисти. Это одна из немногих книг такого рода, наполненных настоящей добротой и любовью, а в то же время, по-женски, иронией, неясной печалью и сомнениями в смысле жизни. Но какую же глубину реальности приобретает вдруг отдельное событие — то же примеривание чулка! В событии открываются такие стороны и такие связи с другими случаями, о которых едва ли кто подозревал, которых никто не наблюдал и на которые никто не обращал внимания, — и тем не менее они определяют течение жизни. Того, что происходит в романе «Поездка к Маяку», пытались добиться и многие другие, хотя далеко не всегда с той же пронизательностью и мастерством, — центр тяжести переносится на произвольно выбранное событие жизни, и оно не используется для создания общей картины, а служит само себе, и при этом наружу выходит нечто новое, стихийное — однако это и есть та реальная полнота и жизненная глубина момента, которому мы отдаем себя без остатка. И то, что совершается в такой момент жизни, будь то события внешние или внутренние, духовные, касается, конечно исключительно в личном плане, тех людей, которые переживают этот момент, — однако тем самым затрагивается стихийная общность жизни всех людей; и именно произвольно выбранный момент в какой-то мере независим от всех тех спорных и шатких порядков, за которые борются и из-за которых приходят в отчаяние люди; будучи обыденной жизнью, этот отдельный момент ниже уровня подобных порядков. Чем больше проникаешь в него, тем четче выступает эта всеобщая стихийность нашей жизни; чем больше людей выступают как предмет изображения в такие произвольно выбранные моменты, чем различнее эти люди, чем они проще, тем реальнее должна светить в эти мгновения человеческая всеобщность жизни. Из такого углубленного, непреднамеренного изображения можно усмотреть, насколько уже теперь уменьшились различия между формами жизни и мышлением людей. Слои населения, различные жизненные формы перемешаны, нет больше экзотических народов; сто лет назад корсиканцы и испанцы производили экзотическое



впечатление — например, у Мериме; теперь экзотичными не назовешь и китайцев-крестьян у Пирл Бак. В борьбе и как следствие ее совершается процесс экономического и культурного выравнивания; еще далеко до времени, когда люди станут жить на земле совместной жизнью, однако цель уже видна на горизонте; а яснее и конкретнее всего она выступает уже теперь в адекватном непреднамеренном изображении внешней и внутренней действительности, произвольно выбранного мгновения в жизни разных людей. Итак, столь сложный процесс разложения, приведший к распаду внешнего действия, к отражению сознания, к расслоению временной перспективы, стремится, как кажется, к очень простому решению. Быть может, оно покажется слишком простым для тех, кто, несмотря на все опасности и катастрофы, любит нашу эпоху, восхищен ею, ее жизненным богатством, несопоставимым ни с чем местом, которое она занимает в истории. Но таких людей немного, и они, по-видимому, увидят лишь первые признаки того нивелирования и упрощения, которое сейчас заявляет о себе.

## Послесловие

Предмет этой книги — истолкование действительности в ее литературном изображении или «подражании» — занимает меня с давних пор; первоначально я исходил из платоновской постановки вопроса в X книге «Государства» — «мимесис» на третьем месте после «истины» — и из утверждения Данте, что в «Божественной комедии» он представляет подлинную действительность. Однако по мере анализа сменяющихся способов истолкования событий человеческой жизни в европейских литературах, мои интересы постепенно конкретизировались и сузились, — выработались немногие основные идеи, которые я попытался последовательно развивать.

Первая из этих идей связана с античным учением о различных по высоте стилях литературного изображения, с учением, которое впоследствии заново усваивалось каждым классицистским течением. Для меня стало ясным, что современный реализм, каким он сложился в начале XIX века во Франции, осуществил в области эстетической полный разрыв с этим учением — разрыв, более решительный и для дальнейших судеб литературного изображения жизни более значительный, чем провозглашенный романтизмом того времени принцип смешения возвышенного и гротескного (*sublime* и *grotesque*). У Стендаля и Бальзака объектами серьезного, проблемного, даже трагического изображения стали любые фигуры из повседневной жизни, взятые в обусловленности их историческими обстоятельствами эпохи, — в итоге эти писатели сломали классическое правило иерархического разграничения стилей по их высоте, правило, которое повседневной и практической реальности отводило место в литературе только в рамках низкого или среднего стиля, с тем чтобы, преобразая ее, добиться гротескно-комического или приятного, легкого, пестрого и изящного развлечения. Тем самым было завершено развитие, которое подготавливалось уже с давних времен (начиная с романа нравов и со «слезной комедии» XVIII века, еще отчетливее с эпохи «Бури и натиска» и предромантизма), и тем самым был проложен путь современному реализму,

который распространялся с тех пор во все более разнообразных формах, в соответствии с изменяющейся и расширяющейся действительностью нашей жизни.

В то же время в процессе этих занятий сложилось понимание того, что революция начала XIX века, направленная против классического учения о трех стилях, не была первой в своем роде: ограничения, которые сломали в эту эпоху романтики и реалисты, были установлены лишь в конце XVI и в XVII веке сторонниками строгого подражания античной литературе. До этого, в течение всего средневековья и в эпоху Возрождения, существовал серьезный реализм — в литературе и искусстве в серьезной и значительной связи изображались самые обыденные события действительности; учение о стилях не было общепринятым и, как бы ни отличался этот средневековый реализм от реализма современного, в самом принципе постижения действительности они сходятся. Еще раньше я высказывал свое предположение о том, как сложилось это художественное умонастроение Средних веков, когда и при каких условиях классическая теория впервые перестала применяться — история жизни Христа, с ее полнейшим смещением обыденной реальности и самого величайшего и возвышенного трагизма, одержала верх над античными правилами стиля.

Однако, если сравнить, как происходила эта ломка классических правил в том и в другом случае, сразу же становится понятным, что каждый раз она совершалась в абсолютно разных условиях и породила совсем различные результаты. Понимание действительности, которое отразилось в христианских произведениях поздней античности и Средних веков, не похоже на современный реализм. Весьма трудно сформулировать специфику христианского мировоззрения ранних эпох так, чтобы все существенное было подчеркнуто и все относящиеся сюда явления были схвачены. К решению, которое в целом удовлетворило меня, я пришел, исследуя историю значения слова *figure* («фигура»); именно поэтому я именую «фигуральным» позднеантичное и средневековое христианское понимание действительности. Что я подразумеваю под этим, я не раз объяснял в этой книге (см. в главе III), самое же подробное изложение можно найти в моем исследовании о «Фигуре» (перепечатанном в моих «Новых работах о Данте», Стамбул, 1944, теперь Берн). Для такого понимания действительности любое совершающееся на земле существующее «сейчас и здесь» событие означает, не в ущерб всей его конкретности, не только его, но одновременно и другое событие, которое оно или провозвещает, или же, повторением его, утверждает; связь между событиями усматривается в первую очередь не во временных или причинных отношениях между ними, но в единстве всего в пределах божественного замысла, составной частью, членами, отражениями которого являются все события: непосредственные земные взаимосвязи события

имеют несравненно меньшее значение, и знание их порою совсем излишне для истолкования происходящего.

На этих трех тесно связанных между собой идеях, придавших форму первоначальной проблеме и в то же время положивших ей тесные пределы, построено все мое исследование. Конечно, в нем содержатся и другие мотивы и проблемы, вытекающие из многообразия тех исторических явлений, которые приходилось анализировать, но большая их часть так или иначе связана с основными идеями и в любом случае вновь возвращается к ним.

О методе исследования я говорил уже раньше (в предыдущей главе). Создание систематической и полной истории реализма было бы не только невозможным, но и шло бы вразрез с моими намерениями; предмет моего рассмотрения был совершенно определенным образом ограничен моей руководящей идеей, речь шла не о реализме вообще, а о мере и степени серьезности, проблемности и трагизма в обращении с реалистическими объектами — в результате сразу же отпали комические сочинения, остающиеся в пределах низкого стиля; лишь изредка я привлекал их для контраста, а в поисках таких контрастных примеров обращался и к совершенно нереалистическим произведениям высокого стиля. Но я воздерживался от теоретической разработки и систематического описания категории «реалистических произведений, серьезных по стилю и характеру», — такая категория никогда не рассматривалась сама по себе и даже никогда как особая не была выделена; в противном случае читатель с самого же начала был бы утомлен тяжеловесными определениями (ведь и выражение «реалистический» тоже далеко не однозначно), и я по всей видимости не обошелся бы без непривычной и неуклюжей терминологии. Метод, которым я пользовался, выбирая несколько текстов, характерных для определенной эпохи, и поверяя ими мои идеи, сразу же вводит в суть дела, читатель с самого начала чувствует, о каких проблемах идет речь, прежде чем ему предлагают ту или иную теорию.

Метод истолкования текстов оставляет известный простор для собственных решений исследователя: он может осуществлять выбор и ставить любые акценты, — но при этом все утверждения его должны подтверждаться текстом. Моими анализами, несомненно, руководило определенное намерение, но намерение это складывалось лишь постепенно, в игре с текстом, и я на некоторых отрезках пути предоставлял текстам вести меня за собой; кроме того, и выбор самих текстов в своем большинстве продиктован не твердым намерением, а чаще склонностью и непредусмотренной случайностью. В исследованиях подобного рода имеешь дело не с законами, а с тенденциями и с течениями, которые разнообразно переплетаются и дополняют одно другое; мне была чужда мысль излагать только то, что отвечало моему замыслу в самом узком смысле, — на-

против, я старался оставить место для многообразия явлений, и придать своим формулировкам гибкость.

В каждой из глав речь идет об отдельной эпохе, иногда это довольно короткое время, скажем полстолетия, иногда значительно более долгое; между эпохами много пробелов, периодов, которые не подверглись анализу: таковы античность, которая послужила мне лишь введением, и раннее средневековье, от которого сохранилось мало памятников. Кроме того, в книгу могли бы войти и новые главы — о текстах английских, немецких, испанских; «золотому веку» (*siglo de oro*) я охотно посвятил бы более подробный анализ, и с большой радостью я написал бы отдельную главу о немецком реализме XVII века. Однако трудности, стоявшие на моем пути, были слишком велики; ведь и без того мне приходилось заниматься текстами, относящимися к трехтысячелетней истории литературы, и нередко я был вынужден оставлять область моих занятий — романские литературы. К тому же исследование это было написано в Стамбуле, во время войны. Здесь нет хорошей библиотеки для занятий европейской культурой; международные связи прерваны, — я был вынужден почти совсем отказаться от журналов, от большинства новых исследований, нередко даже обходиться без надежных критических изданий текстов. Возможно, и даже вероятно, что многое ускользнуло от меня — из того, что следовало бы принять во внимание; очевидно, в некоторых случаях я делал утверждения, опровергнутые или исправленные в более новых работах. Можно только надеяться, что среди вероятных ошибок нет таких, которые затрагивали бы самую суть исследования. Нехваткой специальной литературы и журналов объясняется отсутствие примечаний; помимо самих текстов, я цитирую мало, а это мало было легко ввести в само изложение. Впрочем, вполне возможно, что своим созданием эта книга обязана именно отсутствию большой библиотеки; если бы я стремился приобрести знание всего, что когда-либо было написано по тому или иному вопросу, — а предметов здесь так много, — то я бы, наверное, никогда бы и не написал самой книги.

Теперь я высказал все, что считал себя обязанным сообщить читателю. Остается одно — найти читателя. Пусть это исследование дойдет до тех, кто из моих друзей остался в живых, и до всех других, для кого оно предназначено; пусть способствует оно тому, чтобы вновь обрели друг друга те, кто во всей чистоте сохранил любовь к нашей истории, к истории Европы.

## УКАЗАТЕЛЬ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН

- Августин, бл. 84—92, 133, 164—166,  
203, 207, 301, 307, 308  
Амио, Жак 311  
Аммиан Марцеллин 69—78, 81, 100,  
102, 109, 110  
Анценгрубер, Людвиг 567  
Апулей 78—81, 189  
Ариосто, Лодовико 152, 219, 356, 357  
Аристотель 86, 284, 307, 308
- Бальзак, Оноре де 51, 52, 461, 463—  
476, 479, 483, 484, 489, 490, 494,  
495, 503, 507, 511, 528, 545  
Барч, Карл 123, 127  
Бедье, Жозеф-Шарль-Мари 118  
Бёмер, Г. 175  
Бенвенуто д'Имола 166, 196  
Бернард Клервоский, св. 162—164,  
173—175, 239  
Бодлер, Шарль 496  
Боккаччо, Джованни 195, 211—216,  
218—237, 263, 264  
Бонне, М. 98  
Бонне, Шарль 469  
Бонфанте, Г. 207  
Боссюэ, Жан-Бенинь 394, 395  
Бозций 205  
Боярдо, Маттео 357  
Броуэр, Адриан 501  
Брунетто Латини 190  
Брюно, Фердинанд 169  
Буало-Депрео, Никола 124, 366—369,  
387, 390, 499  
Буркхардт, Якоб 510
- Бюффон 469  
Бюхнер, Георг 449
- Вагнер, Генрих Леопольд 436  
Вайганд В. 269  
Вергилий 174, 175, 187, 190, 194, 206  
Вийон, Франсуа 262  
Вико, Джамбаттиста 430, 431  
Виллей, П. 287, 292, 295, 301  
Виньи, Альфред де 121  
Вовенарг 480  
Вольтер, Франсуа-Мари-Аруэ 397,  
402—413, 455, 461, 471  
Вулф, Вирджиния 516—533, 538, 539,  
543
- Гамсун, Кнут 534, 537, 538  
Гауптман, Герхард 508, 509  
Гebbель, Фридрих 459, 508, 509  
Гегель, Георг Вильгельм 201  
Гердер, Иоганн Готтфрид 442  
Герод 51  
Гёте, Иоганн Вольфганг 25, 119, 190,  
333—335, 442, 449, 454, 528, 539  
Гильом де Пуату 181  
Гоголь, Николай Васильевич 485, 511,  
513  
Голдсмит, Оливер 458  
Гомер 23—27, 31—39, 42—44, 47, 50,  
122, 186, 531, 532  
Гонкуры, Эдмон и Шарль 486—498,  
503, 507, 508, 512  
Готтхельф, Иеремия 449, 507—509

- Гофман, Й.-Б. 60  
 Гофман, Эрнст Теодор Амадей 449  
 Гораций 81, 195, 289  
 Григорий Турский 94—110  
 Грильпарцер, Франц 103  
 Гункель, Х. 28  
 Гюго, Виктор 384—385, 479, 495  
 Гюйсманс 528
- Данкур, Флоран-Картон 373  
 Данте, Алигьери 145, 153, 182—200,  
 225—231, 234—237, 253, 262, 264,  
 279, 321, 324, 330, 335, 545  
 Декарт, Рене 431  
 Дешан, Эсташ 260, 261  
 Джойс, Джеймс 530, 536, 539, 542  
 Дидро, Дени 401, 434, 461  
 Диккенс, Чарлз 485, 528  
 Достоевский, Федор Михайлович 51,  
 347, 349, 512—515
- Еврипид 322, 387  
 Елизавета-Шарлотта Орлеанская 417  
 Есперсен, К. 77
- Жан де Мэн 232  
 Жан-Поль (Иоганн Пауль Фридрих  
 Рихтер) 449  
 Жид, Андре 537  
 Жильсон, Этьен-Анри 172, 179, 204,  
 273  
 Жоффруа де Сент-Илер 469
- Зиммель, Георг 147  
 Золя, Эмиль 498—507, 511, 528
- Ибсен, Генрик 511  
 Иероним, бл. 81—83, 87, 90, 175, 203  
 Иорданс, Якоб 501
- Кавальканти, Гвидо 185, 191  
 Кальдерон де ла Барка 335  
 Кан-Гранде 194, 195
- Кастильоне, Бальдассаре 151  
 Кастро, Америко 358, 359  
 Кафка, Франц 79  
 Квинтилиан 321  
 Келлер, Готтфрид 404, 405, 507, 508,  
 510, 528  
 Клейст, Генрих фон 449  
 Клингер, Фридрих Максимилиан 436  
 Конт, Огюст 484  
 Корнель, Пьер 385—387  
 Корф, Герман Август 437, 440  
 Кретьен де Труа 136—150, 236  
 Ксенофонт 281  
 Курциус, Эрнст Роберт 119, 129
- Лабрюйер, Жан де 362—366, 368, 422  
 473, 479  
 Лансон, Г. 292  
 Ларошфуко 413  
 Ла Саль, Антуан де 238—251, 261,  
 263  
 Лафонтен, Жан 219  
 Лейбниц, Готтфрид Вильгельм 407,  
 469  
 Лейзевиц, Йоганн Антон 436  
 Леконт де Лилль 496  
 Ленц, Якоб Михаэль 436  
 Лесаж, Ален-Рене 373, 458  
 Лессинг, Готтхольд Эфраим 435, 436  
 Лефранк, Абель 271, 274  
 Лефстед, Э. 98  
 Ливий, Тит 100  
 Лопе де Вега 335  
 Лоран де Премьерфе 263  
 Луитпранд из Кремоны 192  
 Лукан 75, 187  
 Лукиан 271, 279  
 Людовик XIII 414  
 Людовик XIV 391, 392, 413, 414
- Майнеке, Фридрих 441, 444, 462  
 Маль, Э. 166  
 Малерб, Франсуа де 479, 496  
 Манн, Томас 509, 537, 538  
 Мария Французская 147  
 Маркс, Карл 443  
 Марло, Кристофер 318

Мёзер, Юстус 442  
Мередит, Джордж 528  
Мериме, Проспер 544  
Микеланджело Буонарроти 313  
Мишле, Жюль 468  
Мольер, Жан-Батист 310, 362—373,  
422  
Монахи, Э. 179  
Моно, Габриэль 99  
Монтень, Мишель 281, 282, 285—314,  
325, 335, 358, 430  
Монтескье, Шарль 397, 460, 471  
Мор, Томас 272  
Моцарт, Вольфганг Амадей 456

**Нев, Жозеф 238**  
Неккер, мадам де 411, 412  
Николь, Пьер 394, 395  
Ницше, Фридрих 510  
Норден, Эдуард 58, 66, 76, 78

**Остаде 501**

**Павел, ап. 37, 203**  
Паскаль, Блез 296, 308, 427  
Петр Ломбардский 165  
Петроний 45—54, 66, 105, 471, 478  
Пигаль, Ж.-Б. 412  
Плавт 189  
Платон 86, 280, 296, 306, 334, 545  
Плиний Младший 40  
Плутарх 275, 313  
Прево, аббат 396—402, 407, 413, 458  
Пруст, Марсель 66, 529, 533—536,  
538  
Пьетро Алигьери 205

**Раабе, Вильгельм 508**  
Рабле, Франсуа 265—284, 325, 335  
Расин, Жан 123, 373—395, 399, 539  
Ретц, кардинал де 413, 430  
Рильке, Райнер-Мария 261  
Ришелье, Арман-Жан, кардинал 414  
Риттер, Хельмут 149  
Розеггер, Петер 507  
Рольфс, Герхардт 225

Ростовцев, М. 59  
Рубенс 501  
Руссо, Жан-Жак 401, 434, 452, 454,  
458, 459, 461—463, 479

**Салимбене де Адам 221, 222**  
Саллюстий 60, 75, 101  
Сведенборг, Эмануэль 469  
Сёдерхельм, В. 238  
Сенанкур, Этьен-Пивер де 465  
Сенека 72, 78, 109, 239, 319, 331, 387,  
509  
Сен-Мартен, Луи Клод де 469  
Сен-Симон, Луи де, герцог 413—431,  
458  
Сент-Бёв, Шарль-Огюстен 413  
Скотт, Вальтер 473  
Сократ 280—282, 296  
Софокл 322, 352, 386  
Стаций 187  
Стендаль, Фредерик 351, 450—461,  
463, 467, 474, 475, 479, 483, 489,  
490, 545  
Сюгер из Сен-Дени 166

**Тальман де Рео 413**  
Тацит 54—60, 66, 67, 70—72, 75, 77,  
78, 100, 109  
Теккерей, Уильям-Мейкпис 485  
Тертуллиан 203  
Толстой, Лев Николаевич 51, 512—  
515  
Траян 40  
Тургенев, Иван Сергеевич 512  
Тэн, Ипполит 391, 393, 415, 469

**Феокрит 51**  
Филдинг, Генри 458, 485  
Фишер, Фридрих Теодор 510  
Флобер, Гюстав 351, 360, 461, 476—  
484, 489, 496—498, 512, 528, 538, 542  
Фома Аквинский 190  
Фома из Челано 172, 178  
Фонтане, Теодор 507—511  
Фосс, Иоганн Генрих 436  
Франциск Ассизский, св. 172, 175—  
179, 181



Фрейтаг, Густав 507, 508  
Фруассар, Жак 253  
Фукидид 63  
Фюстель де Куланж 99

Харнак, Адольф фон 62  
Хейзинга, Йохан 252, 261  
Херрад из Ландсберга 169  
Хетчер А. Г. 141

Цезарь, Гай Юлий 101  
Цицерон, Марк Туллий 100, 104, 189,  
313

Чаплин, Чарлз 350, 351  
Челлини, Бенвенуто 444  
Чемберс, Э. К. 166, 169  
Чимароза, Доменико 456

Шартье, Ален 263  
Шателен, Жорж 253  
Шатобриан, Франсуа Рене 459  
Шекспир, Вильям 315—336, 352, 358,  
368, 430, 434, 440, 450, 479, 539

Шиллер, Фридрих фон 25, 31, 119,  
432—440, 442, 458  
Шлегель, Август Вильгельм 330  
Шодерло де Лакло 475  
Шпильгаген, Фридрих 508  
Шпитцер, Лео 352, 411, 412  
Штифтер, Адальберт 449, 507—510  
Шторм, Теодор 449, 507, 508

Эбервейн, Елена 146  
Энтвистл, У. Дж. 360  
Эпикур 86  
Эразм Роттердамский 281  
Эрвин, Сент-Джон 321  
Этельвольд, св. 166  
Этьен, С. 159

Ювенал, Децим Юний 81  
Юэ, Пьер Даниэль 124

Якоби, Фридрих Генрих 445  
Якопо делла Лана 205  
Якопоне да Тоди 179—181

## ЦИТИРОВАННЫЕ И ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ РУССКИЕ ПЕРЕВОДЫ

Апулей. *Метаморфозы*. Пер. М. А. Кузмина под ред. С. П. Маркиша. — Апулей. *Апология, Метаморфозы, Флориды*. М., «Наука», 1956 («Литературные памятники»).

Ариосто. *Неистовый Роланд*. Пер. А. К. Курошевой под ред. А. А. Смирнова. — *Лодовико Ариосто. Неистовый Роланд*. Л., «Художественная литература», 1938.

Боккаччо. *Декамерон*. Пер. Н. Любимова. — *Джованни Боккаччо. Декамерон*. М., «Художественная литература», 1970.

Буало. *Поэтическое искусство*. Пер. Э. Л. Линецкой. — *Буало. Поэтическое искусство*. М. ГИХЛ, 1957.

Вергилий. *Энеида*. Пер. С. А. Ошерова. — *Вергилий. Буколики, Георгики, Энеида*. М. «Художественная литература», 1971.

Вольтер. *Кандид*. Пер. Федора Сологуба. — *Вольтер. Орлеанская девственница, Магомет, Философские повести*. М., «Художественная литература», 1971.

Гегель. *Эстетика*. Пер. Ал. В. Михайлова. — *Гегель. Эстетика*, т. III. М., «Искусство», 1971.

Гёте. *Годы учения Вильгельма Мейстера*. Пер. С. Г. Займовского под ред. М. А. Петровского. — *Гёте. Собрание сочинений в 13-ти тт.*, т. VII. М., 1935.

— *Из моей жизни. Поэзия и правда*. Там же, т. IX. М., 1935.

— *Литературное санюлотство*. Пер. С. Герье. Там же, т. X. М. 1937.

— *Письма Гёте и Шиллера*. Пер. А. Г. Горнфельда и И. Г. Смилович. — *Гёте и Шиллер. Переписка (1794—1805)*, т. I, М.—Л., Academia, 1937.

Гомер. *Илиада*. Пер. Н. И. Гнедича. — *Н. И. Гнедич. Стихотворения*. Л., «Советский писатель», 1956 («Библиотека поэта». Большая серия).

— *Одиссея*. Пер. В. А. Жуковского. — *Гомер. Одиссея*. М., ГИХЛ, 1959.

Э. и Ж. де Гонкур. *Жермини Ласертё*. Пер. Э. Линецкой. — *Эдмон и Жюль де Гонкур. Жермини Асертэ. Братья Земгано. Актриса Фостен*. М., «Художественная литература», 1972.

— *Дневник*. Пер. С. Шлапоберской. — *Эдмон и Жюль Гонкуры. Дневники. Записки о литературной жизни. Избранные страницы*, тт. 1—2. М., «Художественная литература», 1964.

Гюго. *Ответ на обвинение*. Пер. Э. Линецкой. — *Виктор Гюго. Собрание сочинений в 15-ти тт.*, т. XII. М. ГИХЛ, 1956.

Данте. *Божественная комедия*. Пер. М. Лозинского. — *Данте. Божественная комедия*. М. «Наука», 1968 («Литературные памятники»).

— *О народном красноречии*. Пер. Ф. А. Петровского. *Письмо к Кан Гранде делла Скала*. Пер. И. Н. Голенищева-Кутузова и Е. Солоновича. — *Данте, Малые произведения*. М., «Наука», 1968 («Литературные памятники»).

Золя. Жерминаль. Пер. И. Немчиновой. — Эмиль Золя, Собрание сочинений в 26-ти тт., т. X. М. ГИХЛ, 1963.

Лабрюйер. Характеры. Пер. Э. Линецкой и Ю. Корнеева. — Жан де Лабрюйер, Характеры. М.—Л., «Художественная литература», 1964.

Мольер. Версальский экспромт. Пер. А. М. Арго.

— Тартюф, или Обманщик. Пер. М. Лозинского. — Мольер, Собрание сочинений, т. I. М. ГИХЛ, 1957.

— Мещанин во дворянстве. Пер. Н. Любимова. — Там же, т. II. М., ГИХЛ, 1957.

Монтень. Опыты. Пер. Ф. А. Коган-Бернштейна, А. С. Бобовича, Н. Я. Рыковой. — Мишель Монтень. Опыты, т. I—III. М., «Наука», 1958—1960 («Литературные памятники»).

Петроний. Пир у Трималхиона. Пер. Б. Ярхо. — «Римская сатира». М., ГИХЛ, 1957.

Превос. Манон Леско. Пер. М. Петровского под ред. Е. Гунста. — Абат Превос. Манон Леско. Шодерло де Лакло. Опасные связи. М., «Художественная литература», 1967.

Франсуа Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. — Пер Н. Любимова, М., «Художественная литература», 1973.

Расин. Андромаха. Пер. А. Оношковича-Яцыной. — Жан Расин. Сочинения в 2-х тт., т. I. Переводы под ред. А. М. Эфроса. М.—Л., Academia, 1937.

— Британик. Пер. А. Кочеткова. Там же, т. I (см. также «Театр французского классицизма». М., «Художественная литература», 1970).

— Эфирь. Пер. Б. Лившица. — Там же, т. II, М.—Л., Academia, 1937.

— Аталия. Пер. под ред. Е. Якобсон. — Там же, т. II.

— Ифигения в Авлиде. Пер. М. Гумпловской. — Там же, т. II.

— Федра. Пер. С. Шервинского. — Там же, т. II.

— «Песнь о Роланде». Пер. Б. Ярхо. — Песнь о Роланде. По Оксфордскому тексту. М.—Л., Academia, 1934.

Саллюстий. Югурта. Пер. С. Маркиша. «Историки Рима». М., «Художественная литература», 1970.

«Святой Алексей» (латинская версия) «Житие Алексея, человека Божия». Пер Т. А. Миллер. — «Памятники средневековой латинской литературы X—XII веков». М. «Наука», 1972.

Сен-Симон. Мемуары. Пер. И. М. Гревса. — Сен-Симон. Мемуары. Избранные части «Подлинных воспоминаний герцога де Сен-Симона о царствовании Людовика XIV и эпохе регентства», т. I—II. М.—Л. Academia, 1934.

Сервантес, Дон Кихот. Пер. Н. Любимова. — Мигель де Сервантес Сааведра. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский, т. I—II. М., «Художественная литература», 1970.

Шекспир. Генрих IV. Часть вторая. Пер. Е. Бируковой. — Шекспир, Полное собрание сочинений в 8-и тт., т. 4. М. «Искусство», 1959.

— Венецианский купец. Пер. Т. Щепкиной-Куперник. — Там же, т. 3. М., «Искусство», 1958.

— Буря. Пер. Мих. Донского. — Там же, т. 8. М., «Искусство», 1960.

— Король Лир. Пер. Б. Пастернака. — Там же, т. 6. М., «Искусство», 1960.

— Макбет. Пер. Ю. Корнеева.

— Антоний и Клеопатра. Пер. Мих. Донского. — Там же, т. 7. М., «Искусство», 1960.

Шиллер. Коварство и любовь. Пер. Н. Любимова. — Фридрих Шиллер. Избранные произведения в 2-х тт., т. I. ГИХЛ, 1959; Собрание сочинений в 7-и тт., т. I. М., Гослитиздат, 1955.

Перевод отрывка из романа Вирджинии Вулф принадлежит В. А. Харитонову и сделан специально для этого издания. Отрывки из произведений Вольтера (кроме «Кандида»), из «Береники» Расина (прозой) и не входящие в русское издание разделы «Мемуаров» Сен-Симона переведены Ю. Стефановым. Остальные цитируемые Ауэрбахом тексты даются в переводе Ал. В. Михайлова.

## СОДЕРЖАНИЕ

	<i>стр.</i>
Э. Ауэрбах и его «Мимесис». Г. М. Фридлендер.	5
Глава I. Рубец на ноге Одиссея	23
Глава II. Фортуната	45
Глава III. Арест Петра Вальвомера	69
Глава IV. Сихарий и Храмесинд	94
Глава V. Роланда назначают вождем арьергарда войска франков	111
Глава VI. Герои куртуазного романа в поисках приключений	136
Глава VII. Адам и Ева	154
Глава VIII. Фарината и Кавальканте	182
Глава IX. Брат Альберт	211
Глава X. Мадам дю Шатель	238
Глава XI. Мир во рту Пантагрюэля ( <i>Перевод Ю. И. Архипова</i> )	265
Глава XII. Условия человеческого существования	285
Глава XIII. Утомленный принц	315
Глава XIV. Зачарованная Дульсиenea	338
Глава XV. Святоша	362
Глава XVI. Прерванный ужин	396
Глава XVII. Музыкант Миллер	432
Глава XVIII. В особняке де Ла-Молей ( <i>Перевод Ю. И. Архипова</i> )	450
Глава XIX. Жермини Ласерте	486
Глава XX. Коричневый чулок	516
Послесловие	545
Указатель собственных имен	549
Цитированные и использованные русские переводы . . . . .	553

**ЭРИХ АУЭРБАХ**  
**МИМЕСИС**

Редактор *С.Д. Комаров*  
Художник *А.В. Алексеев*  
Художественный редактор *В.А. Пузанков*  
Технический редактор *Л.А. Полякова*

Сдано в производство 12.5. 1974 г.  
Подписано к печати 28.10. 1975 г.  
Бумага 60х90 1/16 офсетная, 75 гр. бум.л.17,5.  
Печ.л. 35 Уч.-изд.л. 37,53 Изд. № 14011 Цена 2р.48к.  
Тираж 20000 Заказ 176

Издательство "Прогресс" Государственного комитета  
Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии  
и книжной торговли  
Москва Г-21, Зубовский бульвар, 21

Можайский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при  
Государственном комитете Совета Министров СССР по  
делам издательств, полиграфии и книжной торговли  
Можайск, ул. Мира д.93

●

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОГРЕСС»

## *Выходит из печати*

**Вейман Р. История литературы и мифология.**

Пер. с нем.

Советский читатель знаком с видным немецким (ГДР) литературоведом Робертом Вейманом по вышедшей на русском языке книге «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения» («Прогресс», 1965). Его новая работа — фундаментальное исследование основных направлений современной буржуазной литературоведческой науки.

Автор подвергает широко развернутой и аргументированной критике основополагающие концепции ведущих западноевропейских и американских литературоведов и прежде всего представителей «мифологической школы», стремящихся свести искусство и литературу к мифотворчеству. Этим концепциям он противопоставляет принципиально иной подход к рассматриваемой проблематике ученых социалистических стран, исходящих из общеметодологических научных основ марксизма-ленинизма.

●

●

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОГРЕСС»

## *Вышла из печати*

Структурализм: «за» и «против».  
Сборник.

Пер. с разн. яз.

В настоящей антологии представлены работы видных французских, немецких, польских и чехословацких ученых, изучающих структурный подход к явлениям искусства и духовной культуры. В статьях затрагивается широкий круг вопросов, связанных с изучением структуры художественной деятельности: специфика художественной информации, соотношение произведения и действительности, конструктивные принципы текста и т. д. Статьи различных авторов освещают проблемы с разных точек зрения, поэтому материалы сборника носят полемический, дискуссионный характер. В сборнике представлены статьи, посвященные критике структуралистской методики с позиций марксистско-ленинской эстетики.

●



●

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОГРЕСС»

## *Вышла из печати*

**ВЮРМСЕР А. Не посмотреть ли на известное по-новому.**

Критические очерки.

Пер. с франц.

Талантливый критик и публицист, ведущий в «Юманите» постоянную рубрику «Говорит Андре Вюрмсер...», известен советским читателям по своим многочисленным выступлениям в советской прессе. Широкий отклик в нашей стране получила также его книга «Бесчеловечная комедия» (о творчестве Бальзака), выпущенная на русском языке в 1967 году издательством «Прогресс».

Предлагаемая читателям новая книга А. Вюрмсера — сборник очерков о творчестве крупнейших французских писателей. Литературоведческий анализ Вюрмсера охватывает целую галерею имен: Стендаль, Бальзак, Золя, Альфред де Виньи, Камю и другие. Очерки написаны образным, живым языком, содержат множество малоизвестных фактов творческой биографии писателей. Книгу отличает глубокая теоретичность анализа и яркая публицистичность.

●

