

ЗАПАДНЫЙ СБОРНИК

I

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
И Н С Т И Т У Т Л И Т Е Р А Т У Р Ы (П У Ш К И Н С К И Й Д О М)

Л И Т Е Р А Т У Р Ы З А П А Д А

И З Д А Т Е Л Ъ С Т В О А К А Д Е М И И Н А У К С С С Р
М О С К В А • 1937 • Л Е Н И Н Г Р А Д

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
И Н С Т И Т У Т Л И Т Е Р А Т У Р Ы (П У Ш К И Н С К И Й Д О М)

З А П А Д Н Ы Й
С Б О Р Н И К

I

*Под редакцией
В. М. Жирмуного*

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
М О С К В А • 1937 • Л Е Н И Н Г Р А Д

Ответственный редактор В. М. Жирмунский
Технический редактор Д. С. Бабкин
Ученый корректор О. Г. Крючевская

Сдано в набор 22 марта 1937 г. Подписано
к печати 14 октября 1937 г. 324 страницы.
Формат бум. 62 × 94 см. Печат. л. 20¹/₄.
Тип. зн. в печ. л. 52800. Учетн. авт. л. 20, 40.
Тираж 10 225 экз. Ленгорлит № 4680.
АНИ № 34. Заказ № 1184.

2-я типография ЛОИС. Ленинград.
Ул. 3-го Июля 55.

Предисловие

Статьи, собранные в настоящем сборнике, подготовлены к печати Западным отделом Института литературы Академии Наук СССР.

Первая часть сборника посвящена основной теме работ отдела — истории западноевропейских литератур. Статьи Н. Я. Берковского и С. С. Мокульского о реализме и французском классицизме ставят общую проблему литературных стилей и направлений, которая служила предметом обсуждения на конференции литературоведов-западников, созванной отделом в июне 1936 г. в связи с планом подготовляемой отделом коллективной „Истории западноевропейских литератур“. Мы публикуем их как материал для дальнейшей дискуссии по вопросам, стоящим в настоящее время в центре внимания нашего литературоведения. Статья Б. Я. Геймана о реализме молодого Гете рассматривает проблему реализма в специфических условиях немецкого исторического и литературного развития. Статья А. А. Смирнова подходит к тем же вопросам в связи с дискуссией, вызванной работами С. С. Мокульского о Мольере.

Вторая часть сборника посвящена литературным взаимодействиям Запада и России в XVIII—XIX вв. и выдвигает ряд новых тем, выясняющих международные связи и отношения русского литературного процесса. Научная актуальность такой проблематики, выводящей изучение национальных литератур из привычной (за немногими исключениями) для буржуазной науки Запада националистической изоляции, подтверждается замечаниями гг. И. Сталина, С. Кирова, А. Жданова по поводу конспекта учебника „Истории СССР“, заключающими следующие указания: „Нам нужен такой учебник истории СССР, где бы история Великороссии не

отрывалась от истории других народов СССР—это во-первых, и где бы история народов СССР не отрывалась от истории общеевропейской и, вообще, мировой истории—это во-вторых“. Статья Л. В. Пумпянского касается истоков русской поэзии XVIII в. и выясняет связь поэтики Третьяковского с немецкой „школой разума“, служившей проводником идей и вкусов французского классицизма XVII в. Статьи Н. П. Верховского и Д. П. Якубовича исследуют литературные связи Пушкина с Западом: первая рассматривает „Бориса Годунова“ как народно-историческую драму в широкой перспективе европейского „шекспиризма“, вторая изучает средневековые источники, послужившие для Пушкина материалом при создании баллады-легенды о „Рыцаре бедном“, отдаленно перекликающейся с „Гавриилиадой“ по своей первоначальной антирелигиозной направленности. Статьи М. Л. Троицкой и Б. М. Эйхенбаума устанавливают новые западные связи русской литературы XIX в.: при этом влияние Жан-Поля Рихтера, незначительное в чисто литературной сфере, является одним из элементов общекультурного воздействия немецкого романтического идеализма, тогда как Поль де-Кок, один из несправедливо забытых французских реалистов эпохи Бальзака, входит своими романами в общий „контекст“ русского реализма XIX в. Наконец, материалы по истории западных классиков в царской цензуре, публикуемые А. Морозовым, намечают разработку вопроса, до сих пор почти еще не изученного, но весьма существенного для понимания тех внешних условий, в которых происходило проникновение в русскую литературу и в русское общество передовых идей писателей Запада.

Придавая принципиальное значение изучению западных литератур в тесной связи с русской литературой, Западный отдел предполагает и в дальнейших своих изданиях сохранить два основных раздела, намеченных в настоящем сборнике.

В. Жирмунский.

I
ЧАСТЬ

**ЗАПАДНЫЕ
ЛИТЕРАТУРЫ**

Французский классицизм

I

Русское литературоведение, как дореволюционное, так и советское, не может похвастать особыми достижениями в области изучения французского классицизма. Несмотря на то, что великие французские писатели XVII—XVIII вв., ориентировавшиеся на классическую поэтику, сформулированную Буало в его „Art poétique“ (1674), оказали длительное и плодотворное влияние на развитие русской литературы XVIII и начала XIX вв., наша историко-литературная наука не сумела найти ключа к подлинно объективному, конкретно-историческому истолкованию творчества этих писателей. Если оставить в стороне Мольера, искони привлекавшего внимание наших литературоведов и театроведов, то придется признать, что ни один из выдающихся французских писателей классицистического направления не вдохновил наших исследователей на создание оригинальных научных монографий. Мы не имеем до сих пор ни одной сколько-нибудь обстоятельной и оригинальной работы ни о Корнеле, ни о Расине, ни о Лафонтене, ни о Буало, ни о Лабрюйере, ни об одном из поздних представителей французского классицизма в XVIII в. Даже Вольтер изучался у нас исключительно как философ-просветитель, а не как художник, так что проблема вольтеровского классицизма почти совершенно не ставилась в русских работах о „фернейском патриархе“.

Отсутствие монографических работ не могло не повлиять самым пагубным образом на освещение французской классицистической литературы в трудах обобщающего характера, а также в учебных пособиях по истории западноевропейской литературы. Разделы и главы этих книг, посвященные французскому классицизму, неизменно носили и носят у нас крайне поверхностный, малосодержательный характер, а подчас переполнены просто неверными и несправедливыми суждениями. К числу последних относятся, например, столь часто повторявшиеся толки об „искусственности“, „холодной рассудочности“ классической трагедии, о „рабском подражании“ Корнеля и Расина античным авторам и т. д. Сюда же относится и распространенное у нас оценочно-poleмическое наименование французского классицизма „ложноклассицизмом“ (или „псевдоклассицизмом“).

Своими корнями подобные суждения уходят далеко в прошлое. Они восходят к полемике, которую вели с аристократическим классицизмом идеологи восходящей буржуазии XVIII в.—Дидро, Мерсье, Бомарше, Лессинг. Особенной популярностью пользовались у нас в России высказывания последнего в его „Гамбургской драматургии“ (1767—1769); его критический разбор „Родогюны“ Корнеля приводится в популярнейших учебниках истории западноевропейской литературы Н. И. Стороженко и П. С. Когана.¹ Жестокая, хотя и несколько преувеличенная и, главное, лишенная исторической перспективы критика Лессинга, характеризовавшего классицизм, как ложный, искусственный стиль и противопоставившего Корнелю и Расину Шекспира, как лозунг поэтической свободы и правдивости, послужила отправной точкой для теоретических высказываний о классицизме немецких „штюрмеров“, а затем и романтиков.² Вслед за своими западными собратьями такую позицию заняли также русский романтик Н. А. Полевой и отчасти Н. И. Надеждин, метавшие громы против классицизма. С ними солидаризировался в этом вопросе молодой Белинский, который в своей известной статье о „Горе от ума“ (1840) впервые назвал французский классицизм презрительной кличкой „псевдоклассицизм“, сразу ставшей в России крылатым словом. Он писал: „Классицизм, как его понимали французы и как он перешел от них к нам, был псевдоклассицизмом, столько же походившим на греческий, сколько маркизы XVIII в. походили на богов, царей и героев древней Греции“. Основанием для признания французских и русских классицистов ложноклассиками является для Белинского их неспособность „проникнуть в сущность светлого мира древних греков“ и проистекающие отсюда холодность, абстрактность, риторичность и рассудочность. Корнель и Расин для Белинского—„поэтические уроды“, их поэзия—„обезьянское передразнивание греков, ибо оно не согласовалось с жизнью“; их „гениаль-

¹ Н. И. Стороженко. Очерк истории западноевропейской литературы, изд. 3-е, М., 1912, стр. 218—219; П. С. Коган. Очерки по истории западноевропейской литературы, т. I, изд. 11-е, М., 1934, стр. 127—129.

² О штюрмерской критике классицизма см. на русском языке работу М. Н. Розавова. Поэт периода „бурных стремлений“, Якоб Ленц, его жизнь и произведения, М., 1901. С романтической критикой классицизма в Германии можно познакомиться по документам, опубликованным в сборнике „Литературная теория немецкого романтизма“ под ред., со вступительной статьей и комментариями Н. Я. Берковского, Л., 1935. Французская романтическая критика классицизма дана в манифестах Стендаля („Расин и Шекспир“, 1823) и Гюго (Предисловие к „Кромвелю“, 1827). Отрывки из книги Стендаля напечатаны в сборнике „Литературные манифесты французских реалистов“ под ред. и со вступительной статьей М. К. Клемана, Л., 1935. Предисловие к „Кромвелю“ было напечатано на русском языке несколько раз в разных переводах. Новейшие публикации его даны в журнале „Театр и драматургия“, 1935, № 9, и в „Избранных драмах“ Гюго, т. I, Л. 1937.

ные трагедии пленяют только людей чуждых эстетического вкуса".¹ Подобно Лессингу и романтикам, Белинский противопоставлял Корнелю и Расину Шекспира, в драмах которого он ощущал биение „пульса вселенной“.

Выдвигая против классицизма различные доводы, часто заимствованные из арсенала немецкой идеалистической эстетики, Белинский по существу боролся против дворянско-крепостнической идеологии, которую классицизм выражал в особенности в России. Однако, явившись создателем прерзительно-оценочного термина „ложноклассицизм“, Белинский вскоре забыл об этом и в статье о сборнике „Сто русских литераторов“ (1841) приписал изобретение этого термина Надеждину, хотя последний говорил в своей докторской диссертации (1830) всего лишь о „неоклассицизме“. К чести великого критика следует отметить, что в конце своей деятельности он сильно изменил свое отношение к французской литературе вообще и к Корнелю и Расину в частности, начав подходить к ним с исторической точки зрения.

Тем не менее созданный Белинским термин остался жить в фразеологии русских критиков и литературоведов, а вместе с этим термином сохранилась и односторонняя, пристрастная, пренебрежительная оценка всего французского классицизма, которую во второй половине XIX в. уже нельзя было объяснить полемическим задором, пронизывавшим отношение к классицизму романтиков. Свое типичное выражение это пренебрежительное отношение русских литературоведов XIX в. к французскому классицизму получило в книге Н. Н. Булича „Сумароков и современная ему критика“ (1854), откуда оно было затем перенесено А. И. Незеленовым, А. Д. Галаховым и другими в учебники для средней школы, где оно держалось до самых последних лет.

Начало пересмотра воззрений на французский классицизм связано с развитием буржуазного позитивизма в русской литературной науке, с утверждением в ней принципов культурно-исторического метода. Пионером в этом отношении следует признать рано умершего А. А. Шахова, который уже в семидесятых годах дал в своих лекциях о „Литературном движении в первую половину XIX века“ блестящую характеристику классицизма и романтизма как конкретно-исторических стилей.² Вслед за Шаховым, хотя, быть может, и независимо от него, подняли голос „в защиту“ класси-

¹ Белинский. Сочинения, под ред. С. А. Венгерова, т. V, СПб., 1901, стр. 30—31, 542—544. См. также статью Ю. Веселовского „Белинский и французская трагедия“ в его „Этюдах о русской и иностранной литературе“, т. I, М. б. г.

² А. А. Шахов. Очерки литературного движения в первую половину XIX века, СПб., 1898, стр. 123—135.

цизма Л. Поливанов, П. Д. Боборыкин, Ф. Д. Батюшков, Алексей Веселовский, Ф. Г. де-ла-Барт.¹ Все перечисленные авторы показывали несостоятельность термина „ложноклассицизм“ и скрывающегося за ним огульного отрицания французского классицизма, как неполноценного художественного направления. Они пытались выводить особенности классической поэтики из конкретных условий французской жизни XVII в. и подчеркивали громадную историческую роль, сыгранную классицизмом во Франции и в других европейских странах.²

Существенное влияние на переоценку французского классицизма в русском литературоведении сыграло усвоение последней точки зрения корифеев французской литературной науки—Брюнетьера, Лансона и др. Вслед за ними передовые представители русского буржуазного литературоведения конца XIX и начала XX вв. начинают рассматривать французский классицизм как „самое яркое, самое полное выражение французского национального духа“, унаследовавшего от римлян „рационалистическую концепцию жизни и искусства“, „любовь к ясности, последовательности и пластике“.³ Такое абстрактное буржуазно-идеалистическое выведение классицизма XVII в. из особенностей „французского национального духа“ тоже мало способствовало постановке его изучения на подлинно научную, конкретно-историческую основу.

Весьма крупную роль в плане преодоления буржуазно-идеалистических концепций в истолковании французского классицизма сыграли работы Г. В. Плеханова и, в особенности, его известная статья „Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии“, впервые опубликованная в московском журнале „Правда“ в 1905 г. и затем включенная в XIV том собрания его сочинений (1924). Плеханов развил здесь точку

¹ Л. Поливанов, предисловие к его переводу „Гофолли“ Расина, М., 1892; П. Д. Боборыкин. Судьбы русского романа — в сборнике Общества любителей российской словесности „Почин“, М., 1895; Ф. Д. Батюшков. Корнелев „Сид“—Журнал министерства народного просвещения, 1895, август; Алексей Веселовский. Этюды о Мольере: Тартюф, М., 1879; Мизантроп, М., 1881; Этюды и характеристики, М., 1894; Ф. Г. де-ла-Барт. Французский классицизм в литературе и искусстве, Киев, 1903.

² Из работ советского времени, оспаривавших оценочно-полюемический термин „ложноклассицизм“, доказывая его полную неприемлемость для нашей науки, укажем статью Б. А. Кржевского „Театр Корнеля и Расина“ в „Очерках по истории европейского театра“ под редакцией А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова, П., 1923. Тем не менее термин „ложноклассицизм“ продолжает до наших дней использоваться некоторыми, подчас весьма солидными критиками. Им пользуются, например, И. Альтман в своей интересной книге „Драматургия“, М., 1936 г. (см., напр., стр. 78 сл.).

³ Ф. де-ла-Барт. Литературное движение на Западе в первой трети XIX столетия, М., 1914, стр. 70. См. упомянутую выше брошюру де-ла-Барта о классицизме.

зрения на французскую классическую трагедию, как на „создание аристократии“, которое, по мере упадка аристократии и укрепления буржуазии, отступает перед созданным последней жанром буржуазной драмы, чтобы затем, на подступах к революции, снова возродиться в виде буржуазно-республиканской трагедии, пропагандирующей героизм и прочие „гражданские добродетели“.

Несмотря на некоторую схематичность и упрощенное истолкование литературной борьбы во Франции XVIII в., статья Плеханова в основном правильно поставила проблему французского классицизма в его историческом развитии на протяжении двух веков. Опираясь на лучшие достижения буржуазной науки,—на работы Ипполита Тэна, Геттнера, Лансона, Брюнетьера, Пти де-Жюльвилля,—Плеханов сделал попытку социологического объяснения всех особенностей французской классической трагедии, вплоть до пресловутого правила „трех единств“, и всех перипетий ее истории до момента окончательной победы буржуазии, явившегося также моментом смерти классической трагедии.

Концепция Плеханова надолго определила точку зрения советских литературоведов на французский классицизм. К ней генетически восходят все высказывания по этому вопросу В. М. Фриче и А. В. Луначарского, нашедшие отражение в их обзорах истории западноевропейской литературы.¹

Однако в отступление от Плеханова, Фриче и Луначарский подчеркивали буржуазную сущность классицизма, которую они усматривали в присущем классицизму рационалистическом мышлении, указывая также на то, что крупнейшие представители классической поэзии во Франции были выходцами из буржуазии. Так как в то же время и Фриче и Луначарский подчеркивали связь классицизма с абсолютной монархией и с двором Людовика XIV, то самый абсолютизм принимал в их трактовке характер почти буржуазной власти, что в корне неверно и противоречит отчетливым высказываниям по этому вопросу классиков марксизма.

Утверждение буржуазной природы классицизма было необходимо Фриче для того, чтобы объяснить подчеркнутую уже Плехановым миграцию классической трагедии в конце XVIII в., ее превращение в орудие революционной пропаганды. Подобная миграция, с точки зрения вульгарно-социологического метода Фриче, может быть объяснена только внутренними изменениями в идеологии того класса, который является субъектом классицизма на всем протяжении его истории. Объявляя классовым субъектом классицизма

¹ В. М. Фриче. Очерк развития западных литератур, изд. 4-е, М., 1931, стр. 85—98, 118—122; А. В. Луначарский. История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах, часть I, М., 1924, стр. 228—235 (есть 2-е изд., М., 1930).

буржуазию, Фриче получал возможность построить гладкую и стройную схему развития классицизма. Верноподданная и законопослушная монархическая буржуазия XVII в., говорившая, по мнению Фриче, устами всех великих писателей века Людовика XIV, вступала в начале XVIII в. в оппозицию к абсолютной монархии и переходила на рельсы просветительской пропаганды, что вполне объясняло оппозиционный, критикующий монархию и церковь, классицизм Вольтера; в дальнейшем же, по мере нарастания революционных настроений, французская буржуазия резко порывала с монархией и обращала оружие классицизма против нее, порождая писателей вроде Сорена, Лемьера и М.-Ж. Шенье.

Изложенная гладкая схема развития французского классицизма имеет весьма абстрактный характер и потому не способна охватить конкретную историю французского классицизма. Она покоится на совершенно неверном утверждении классовой однозначности французского классицизма, заставляя Фриче, в разрез с фактами, говорить о буржуазности трагедий Корнеля и Расина, тогда как всякому непредубежденному читателю бросается в глаза, напротив, их тесная, органическая связь с дворянскими воззрениями и даже предрассудками. Кроме того, утверждение буржуазности классицизма вызывает совершенно естественный вопрос: почему наиболее передовые буржуазные писатели XVII—XVIII вв. систематически отклонялись от классицистического канона и вели с ним сначала глухую (Мольер), а затем все более открытую и жестокую борьбу (Дидро, Руссо, Мерсье, Бомарше)?

Вульгарно-социологический метод Фриче помогает ему без всякого труда ответить на этот вопрос. Фриче прибегает здесь к пресловутой теории классовых „прослоек“. Согласно этой теории, классицизм выражает идеологию не всей буржуазии, а только ее „высшего слоя“, смыкающегося с „торговым дворянством“. От лица этого „блока“ выступают Корнель и Расин, тогда как Мольер выражает настроения средних кругов буржуазии, уже выступающих против привилегированного дворянского класса. Такое же соотношение остается и в XVIII в.: с одной стороны, Вольтер, идеолог „капиталистической аристократии или буржуазной аристократии“, „выразитель интересов буржуазного дворянства“, естественно приверженный классицизму; с другой стороны, Дидро, „выразитель интересов и настроений средней промышленной буржуазии“, и Руссо, „защитник интересов мелкокрестьянской и ремесленной буржуазии“, естественно воюющие с классицизмом и приверженные сентиментализму. Так, с помощью теории классовых прослоек Фриче пытается объяснить сложную судьбу французского классицизма, убежденный в том, что эта „теория“ дает

ключ к раскрытию классовой борьбы во французской литературе XVII—XVIII вв. На самом же деле такое наклеивание на писателей этикеток с обозначением различных классовых прослоек не уясняет, а только затемняет вопрос, фальсифицируя марксистское учение о классовом характере литературного развития.

Воззрения Фриче на французский классицизм имели в советском литературоведении довольно большое распространение. В свое время И. И. Анисимов в предисловии к четвертому изданию книги Фриче „Очерк развития западных литератур“ (1931) объявил фричевскую характеристику французского классицизма „блестящей“. ¹ Воззрения Фриче на классицизм усиленно пропагандировались в соответствующих статьях „Литературной энциклопедии“, авторы которых покорно повторяли затверженные слова Фриче. Так, А. А. Гвоздев в статье „Классицизм“ пишет, что „классицизм складывается как стиль крупной буржуазии, в своих верхних слоях связанной с двором абсолютного монарха, а также торгового дворянства, влиявшего на характер придворной культуры“. ² Равным образом Э. Бескин и Р. Шор, авторы раздела о классицизме в статье „Драма“, полемизируя со „старой традицией“, видевшей в классической трагедии „типическое отображение психоидеологии придворной аристократии“, полагают, что „в своем становлении и расцвете она отображает психоидеологию все же буржуазии (одворяненной и чиновной) на раннем этапе ее развития“. ³

Однако торжество концепции Фриче не было особенно длительным. Разоблачение механического, вульгарно-социологического характера воззрений Фриче заставило пересмотреть и отвергнуть также его утверждение буржуазной сущности классицизма. В настоящее время теория Фриче уже не имеет сторонников. Наше литературоведение частично вернулось к старому пониманию социальной основы классицизма, получившему выражение в работах Геттнера, Тэна и Плеханова,—пониманию его как придворно-аристократического стиля.

В литературоведческих работах последних лет ⁴ все чаще мелькает термин „придворный классицизм“, применяемый к произведениям великих французских писателей XVII в. и их подражателей в Англии и Германии. Термин „придвор-

¹ См. предисловие И. И. Анисимова к цитированному изданию книги В. М. Фриче, стр. 14—20.

² Литературная энциклопедия, т. 5, 1931, стр. 272.

³ Там же, т. 3, 1930, стр. 484.

⁴ См., напр., книгу Ф. Шиллера—История западноевропейской литературы нового времени, т. 1, М., 1935, стр. 9—10, и статью В. Р. Гриба, Эстетические взгляды Лессинга и театр—предисловие к „Гамбургской драматургии“ Лессинга, изд. „Academia“, М.—Л., 1936, passim.

ный классицизм“ стремится подчеркнуть организующую и руководящую роль двора абсолютного монарха в литературной жизни Франции XVII и начала XVIII вв. Он совершенно правильно подчеркивает монархические установки, присущие великим писателям „века Людовика XIV“, подчеркивает их стремление кобслуживанию эстетических потребностей короля и его двора. Однако при всем том, этот термин может дезориентировать читателя чрезмерным подчеркиванием связи поэтов-классицистов с придворным бытом и несколько формальным пониманием их монархической идеологии.

Под придворным искусством принято понимать искусство, создаваемое при дворе и рассчитанное на непосредственное удовлетворение потребностей и вкусов придворной знати. Таким искусством классицизм являлся лишь в очень незначительной степени. Наиболее тесно из великих классиков XVII в. был связан с двором Расин в течение первой половины своей деятельности. Из произведений Мольера откровенно придворный характер имели только его комедии-балеты, в которых Мольер сплошь и рядом отклонялся от классической эстетики в сторону феодально-аристократической эстетики барокко. Это не случайно, ибо подлинно придворным театром был в XVII в. только барочный оперно-балетный театр. Наиболее законченными придворными поэтами Людовика XIV были Бенсерад, известный своими балетными либретто и стишками, воспевавшими мелочи придворной жизни, а также Кино, прославившийся своими „лирическими трагедиями“, т. е. оперными либретто, музыку к которым писал Люлли.

В противоположность поэтам типа Бенсерада и Кино, великие классики времени Людовика XIV обращались не столько к королю и его двору, сколько ко всей слагавшейся в эпоху абсолютизма французской нации. Будучи певцами абсолютизма, проводниками дворянско-монархического мировоззрения, они стремились в то же время к созданию большого, монументального, национального искусства, организуемого массы вокруг монарха и его двора. Классицизм следует понимать потому не как придворный стиль, а как стиль централизованной национальной монархии XVII в., которая являлась в своей основе дворянским сословным государством, но в то же время представляла собой и „продукт буржуазного развития“ (Маркс).

Поскольку французский классицизм являлся своеобразным выражением политики французского абсолютизма XVII в. в области литературы и искусства, постольку правильное понимание идейной сущности французского классицизма невозможно без учета специфических особенностей именно французского абсолютизма в его отличии от абсолютизма других европейских стран. Весьма ценное высказывание

по этому вопросу дает Маркс в своих статьях о „Революционной Испании“. Сопоставляя застойный испанский абсолютизм, приближающийся к азиатскому деспотизму, с абсолютизмом передовых европейских стран (в первую очередь—Франции), Маркс замечает, что в этих последних „абсолютная монархия выступает в качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства“. Абсолютная монархия была во Франции, по мнению Маркса, „лабораторией, в которой различные элементы общества подвергались такому смешению и обработке, что города находили возможным променять свою средневековую местную независимость и свою суверенность на всеобщее господство буржуазии и публичную власть гражданского общества“.¹

Отмеченная Марксом „цивилизующая“ роль французской абсолютной монархии, ее национально-объединительная политика, то обстоятельство, что она являлась по существу „лабораторией“, в которой происходило формирование нового буржуазного общества,— все это объясняет нам, почему французский классицизм, выражавший идеологию абсолютизма, был в высшей степени исторически-прогрессивным явлением. Разумеется, по своим основным установкам классицизм был стилем господствующего при абсолютной монархии дворянского класса, потому что „в каждую эпоху мысли господствующего класса суть господствующие мысли, т. е. тот класс, который представляет собой господствующую материальную силу общества, есть в то же время и его господствующая духовная сила“.² Однако, являясь в основном дворянским, аристократическим стилем, классицизм в то же время стремился к созданию общегосударственного, общенационального искусства. Он являлся потому весьма значительным фактором формирования буржуазной культуры и создавал предпосылки для развития литературы эпохи буржуазного просвещения. Подобно тому, как в недрах абсолютистского строя зрела и укреплялась буржуазия, которой предстояло впоследствии стать его могильщиком, так и в недрах классицизма накапливались элементы буржуазного реализма, которые должны были в дальнейшем разложить классическую поэтику и привести к ее уничтожению. Не случайно, напр., внутри классицистического театра происходит подготовка того жанра мещанской драмы, с помощью которого писатели третьего сословия начнут в середине XVIII в. штурм классической трагедии.

Но прогрессивность классицизма сказывается не только

¹ Маркс и Энгельс. Соч., т. X, изд. ИМЭЛ, 1933, стр. 721.

² Маркс и Энгельс. Немецкая идеология. Там же, т. 4, 1933, стр. 36.

в том, что внутри этого стиля зреют элементы буржуазного реализма и подготавливается антагонистичный ему жанр мещанской драмы. Сама классическая трагедия XVII в. заключала в себе, несмотря на свою монархическую оболочку, целый ряд исторически прогрессивных элементов, которые были впоследствии, накануне великой буржуазной революции, использованы революционной буржуазией для создания качественно нового типа буржуазно-республиканской трагедии. К числу таких прогрессивных элементов классической трагедии относится, например, столь характерный для эпохи становления абсолютизма культ государственности и гражданских добродетелей, которые так привлекали к Корнелию Вольтера и всю плеяду революционных классицистов конца XVIII в.

Но хотя прогрессивные элементы, присущие классицизму XVII в., до известной степени объясняют его дальнейшие судьбы в XVIII в. и, в частности, появление буржуазно-революционного классицизма, тем не менее было бы ошибочным устанавливать прямую генетическую зависимость последнего от дворянско-монархического классицизма XVIII в. Нужно решительно отказаться от утверждения классовой однозначности классицизма на всем протяжении его истории. Такая однозначность есть фикция, особенно вредная потому, что она смазывает глубочайшее идейно-политическое отличие трагедий Вольтера и М.-Ж. Шенье от трагедий Корнеля и Расина. Только вульгарная социология может объявлять Вольтера идеологом того же класса, который на предыдущем этапе своей истории говорил устами Корнеля и Расина. Здесь можно и должно говорить только о классово-обусловленном воздействии на просветителя Вольтера монархического классицизма XVII в.

Однако при всех глубоких различиях между классицизмом дворянско-монархическим и буржуазно-республиканским, между ними имеется также некоторое сходство, позволяющее обозначать их одним и тем же наименованием подобно тому, как одним наименованием принято обозначать консервативный и революционный романтизм. Это сходство определяется единством философско-художественного метода, лежащего в основе классицизма. Классицизм есть рационалистический стиль, противостоящий на всем протяжении своей истории и во всех своих классовых разновидностях разного рода иррационалистическим направлениям в искусстве. Он возникает и крепнет в XVII в. в борьбе с аристократическим барокко и с зачаточным вульгарным буржуазным реализмом. Такую же борьбу на два фронта он выдерживает и в XVIII в., воюя и с аристократической литературой рококо и с крепнущим буржуазным реализмом и сентиментализмом. Но самого страшного врага

классицизм находит на исходе своей истории в лице романтизма, этого основного иррационалистического стиля в литературе нового времени; под его натиском классическая поэтика навсегда умирает,— правда, после того как она выполнила до конца свою историческую роль.

Рационалистические установки французского классицизма XVII в. были тесно связаны с его особенностями как стиля победоносного абсолютизма. Рационалистический метод философски обосновывал присущую абсолютистскому режиму строжайшую дисциплину, централизацию и регламентацию всех областей общественной практики. Борьба абсолютной монархии со всякого рода своеволием, исходящим как от реакционных феодалов, так и от низовых плебейско-крестьянских масс, находила эквивалент в борьбе классической поэтики с разными проявлениями этого „своеволия“ в художественном творчестве—с унаследованным от Ренессанса анархическим индивидуализмом, культом субъективного произвола, стихийной эмоциональности и неорганизованного „вдохновения“ в поэзии. Уже основоположники французского классицизма в первой половине XVII в.—Малерб, Шаплен, Бальзак, Вожла, д'Обиньяк—проводили энергичную чистку поэзии и поэтического языка под знаком рассудочной организации поэтического материала, отвечающей задачам монархической дисциплины. В своей борьбе с субъективным лиризмом и эмоционализмом они апеллировали к наиндивидуальному, универсальному „разуму“ как упорядочивающему принципу, по существу олицетворяющему волю и власть абсолютного монарха. Так, даже знаменитое правило трех единств обосновывается аббатом д'Обиньяком не предписаниями Аристотеля, а требованиями разума.¹

Таким образом, уже первые теоретики классицизма Шаплен и д'Обиньяк объявили разум критерием эстетической ценности. Это преклонение перед разумом было закреплено Буало, заявившим в своей „Поэтике“, что поэты должны подчиняться одному разуму, а не чувству или воображению:

Aimez donc la raison; que toujours vos écrits

Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.²

Такая отчетливо-рационалистическая установка классицистической поэтики естественно выдвигает перед литературоведением задачу уяснить взаимоотношения теории и практики французского классицизма с философией вождя рационализма XVII в. Декарта. Известно громадное впечатление, произведенное его знаменитым „Рассуждением о методе“ (1637) на всю дворянскую и буржуазную интеллигенцию

¹ L'abbé d'Aubignac. La pratique du théâtre, Paris, 1657. Указано уже Г. Лансоном в его „Истории французской литературы, XVII век“, пер. З. Венгеровой, СПб., 1899, стр. 65.

² Boileau. L'art poétique, chant 1, vv. 37—38.

Франции; даже женщины, не читавшие в то время философских книг, увлекались маленькой книжкой Декарта, написанной, в отступление от всех традиций, на превосходном французском языке. Подлинный властитель дум своего времени, отразивший его устремление к упорядочению мышления на основе рационалистического метода познания действительности, Декарт явственно перекликался в основных принципах своей философской методологии с творческими установками слагавшейся в его время классицистической школы, ибо устанавливал всеобщим критерием знания несвидетельства чувств, а усмотрение разума. Но так как в философских трудах Декарта рационалистический метод получил гораздо более глубокое и всестороннее обоснование, чем в писаниях теоретиков классицизма, носивших в первой половине XVII в. еще довольно неуверенный и мало авторитетный характер, то естественно предположить зависимость последних от первых. Правда, Декарт не дал в своих сочинениях развернутого учения ни о добре, ни о красоте, однако отсутствие у самого Декарта детализованной системы эстетических взглядов несколько не мешает постановке вопроса о картезианской эстетике, тем более, что основное теоретическое сочинение французского классицизма—„L'art roétique“ Буало—носит по своим эстетическим принципам отчетливо картезианский характер. Еще существеннее то, что картезианская, рационалистическая эстетика фактически получила выражение в произведениях крупнейших французских писателей-классицистов XVII в. и, в первую очередь, отца классической трагедии Корнея.

Все это побудило французского ученого Эмиля Кранца выступить в 1882 г. с известным трудом об эстетике Декарта и ее связях с французской классической литературой.¹ Целью труда Кранца было „доказать, что французский классицизм объясняется как художественное выражение картезианского учения и что, хотя Декарт и ничего не сказал о красоте, он тем не менее создал, в силу той умственной дисциплины, которую его метод налагал на мыслителей его времени, некоторый тип красоты, оригинальный и значительный“.² В центре книги было поставлено изучение соотношений между философией Декарта и поэтикой Буало. Попутно Кранц иллюстрировал свою теорию рядом примеров, заим-

¹ E. Krantz. Essai sur l'esthétique de Descartes, étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature française classique au XVII siècle, Paris, 1882. Есть русский перевод под названием: Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. Пер. М. Славинской, под ред. и с предисл. проф. Ф. Д. Батюшкова. Приложение к журналу „Научное обозрение“, СПб., 1902. Все цитаты из книги Кранца делаются нами по этому русскому изданию.

² Кранц, цит. соч., стр. 10—11.

ствованных из произведений Корнеля, Расина, Лабрюйера, Вольтера, Бюффона и др.

Книга Кранца вызвала оживленную дискуссию среди французских литературоведов, усмотревших в ней попытку умалить творческую оригинальность великих классиков XVII в. Наиболее авторитетные представители французского буржуазного литературоведения Брюнетьер¹ и Лансон² решительно отвергали предположение о генетической зависимости классической литературы от картезианской философии, утверждая, что все совпадения их установок должны быть объяснены простым параллелизмом. Так, Лансон указал, что Корнель независимо от влияния Декарта и на несколько лет раньше появления его „Трактата о страстях души“ (1649) развернул в своих трагедиях сходное с ним понимание героизма, как напряжения воли, обуздывающей страсти под руководством разума. Равным образом Брюнетьер оспорил утверждение Кранца о непосредственном влиянии Декарта на Буало, указав на то, что сопоставленные Кранцем с Декартом места „Поэтики“ Буало заимствованы последним из „Послания к Пизонам“ Горация.

Все такие частичные возражения против книги Кранца не могут, однако, умалить значения его основного тезиса о том, что французский классицизм XVII в. является художественным эквивалентом философскому рационализму, нашедшему свое наиболее полное выражение в системе Декарта. Буржуазное литературоведение, не отрицая наличия рационалистических установок у французских классиков, склонно, правда, выводить их из особенностей французского „национального духа“, находящих выражение на всем протяжении истории французской литературы от раннего средневековья до XIX в. Но хотя отдельные нотки рационализма можно найти и за пределами классицизма, однако последовательно рационалистическим стилем во Франции был только классицизм XVII—XVIII вв.

II

Появление отчетливого рационалистического течения в философии и в искусстве Франции XVII в. отнюдь не случайно. Оно связано с происходящими в это время процессами глубочайшей ломки старой феодальной системы и бурного роста капиталистических отношений, порождавшими

¹ См. его статьи „Descartes et la littérature classique“ и „Jansénistes et cartésiens“ в его „Études critiques sur l'histoire de la littérature française“ 3-me et 4-me série.

² См. его статьи: „L'influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française“ в „Revue de Métaphysique et de Morale“, 1896, juillet; „Le héros cornélien et le généreux selon Descartes“ в его книге „Hommes et livres“, Paris, 1895.

настоящую революцию в области мышления и научных знаний. XVII век был не только веком торжества абсолютизма и временем возникновения блестящей придворной культуры Людовика XIV. Он был также временем возникновения новой европейской науки и новой философии, противостоявшей религиозно-схоластическому мировоззрению средневековья.

Декарт был, на ряду с великим английским философом Бэконом, одним из идейных вождей этой эпохи, одним из создателей научного мирозерцания нового времени. Будучи сам выдающимся представителем точных наук, он пытался методически обосновать новые приемы научного исследования, подрывавшие старое теологическое понимание мира.

Его рационализм, несмотря на заключенные в нем идеалистические элементы (утверждение примата мышления над бытием, несводимость двух различных субстанций—материи и духа), носил безусловно прогрессивный характер, потому что, объявляя человеческий разум верховным судьей истины, Декарт по существу устранял все другие пути к ее достижению (божественное откровение, церковное предание, священное писание и т. д.). Столь же прогрессивным был рационалистический метод также в силу присущей ему борьбы за строгую дисциплину в области мышления, согласно которой истинно только то мышление, которое ясно и отчетливо.

Таким образом, картезианский рационализм по существу являлся методом борьбы с феодальной анархией и с феодально-религиозной авторитарностью в области мышления. Однако обе эти поставленные им перед собой задачи рационализм XVII в. выполнил далеко не в одинаковой степени. В сущности говоря, последовательной была только его борьба с феодальной анархией в области мышления. Как картезианская философия, так и связанная с ней классическая литература внесли строгую закономерность, стройность и упорядоченность во все построения как научной, так и художественной мысли.

Менее последовательной была борьба с феодально-религиозной авторитарностью в области мышления. Несмотря на применяемый им метод универсального сомнения, распространяющегося на все виды знания кроме математического, Декарт в конечном итоге приходил к явному компромиссу с теистическими представлениями, ибо выводил из своего знаменитого тезиса „*cogito ergo sum*“ бытие бога, которого он объявлял первопричиной обеих субстанций—и материи и духа. Этот вывод никак не вытекал из логического анализа Декарта; он являлся некоторой аксиомой, предварявшей факты и как бы заранее предписывавшей пути анализа. Иначе говоря, синтез, который должен был бы следовать за анализом, на самом деле предшествовал ему и носил

априорный (по существу—субъективный) характер. Такую же непоследовательность мы находим и в классической поэтике. Остановимся на этом вопросе несколько подробнее.

Как известно, второе правило знаменитой картезианской логики (так называемой логики Пор-Рояля) гласит: „Каждое явление должно быть разложено на столько частей, на сколько его вообще возможно разложить“. Это правило является обоснованием картезианского анализа, ставящего своей задачей сведение непонятного к понятному, сложного к простому. Оно заставляет дробить задачи, всемерно ограничивать изучаемый предмет, замыкаясь в категории и устанавливая абсолютное разделение всех родов и видов. Этот принцип, определяемый формулой „diviser les difficultés“, является основным правилом мышления рационалистов XVII в., полностью усваиваемым французской классической литературой. Он наносит решительный удар по энциклопедизму, характерному для культуры Ренессанса и столь восхищавшему Энгельса.¹ Отмеченная Энгельсом многосторонность была характерна также для писателей французского Ренессанса. Маргарита Наваррская, Рабле, Монтень, подобно своим итальянским и немецким собратьям, отличались крайним разнообразием интересов и комплексностью своей писательской работы.

Этой многосторонности и комплексности литературной практики XVI в. кладет конец рационализм XVII в. „Рассуждение о методе“ Декарта явилось торжественным сигналом реакции против вольностей и иррационализма мышления XVI в. Оно учило разграничениям и ограничениям, учило обособлению и замыканию явлений, вещей и людей с целью сведения их к „сущности“, т. е. к области чистой мысли. Аналитический подход праздновал победу во всех сферах идеологической практики, на всех литературных участках. Он пронизывал область литературного языка, отныне расчленяемого на язык двора и язык города, язык поэзии и язык прозы, на высокий и низкий слог. Такому же разграничению подвергались жанровые категории—трагическое и комическое, пафос и буффонада. Смешение этих категорий, столь характерное для литературы барокко, классицизмом решительно отвергалось.

Здесь находит выражение отмеченная нами выше борьба с феодальной анархией в области литературной практики, характерной для периода гражданских войн XVI в. Упорядочивающая роль абсолютистского режима сказывается, между прочим, в восстановлении четких граней между сословиями,

¹ См. восторженные строки Энгельса о великих людях Ренессанса в его старом введении к „Диалектике природы“. Соч., т. XIV, 1931, стр. 475—477.

ибо абсолютная монархия является законченным типом сословного государства. Эти разграничения сословий и отражаются в отмеченных разграничениях языковых и жанровых категорий. Чем четче оформляется классическая поэтика, тем более откровенно сословный характер она принимает. Своей высшей точки отмеченные тенденции достигают в „*Art poétique*“ Буало, которое Кранц остроумно характеризует как „разделение земель на Парнасе“.¹ Разделение это осуществляется с откровенно сословной точки зрения. Придерживаясь ее, Буало резко порицает Мольера за смешение пафоса с буффонадой, „Теренция с Табареном“. Он бросает знаменитую фразу:

Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope.²

Однако при всем увлечении классиков-рационалистов анализом, сводящим сложное к простому, одним анализом дело, конечно, не ограничивается. Раздробленная на отдельные элементы (в целях их лучшего усвоения) действительность должна быть снова восстановлена, согласно третьему правилу картезианской логики, для того, чтобы уяснить законы связей этих элементов. За анализом должен следовать синтез. Однако синтез этот осуществляется весьма своеобразно: он носит чисто абстрактный, так сказать, геометрический характер. Обобщение делается вне времени и пространства, оно получает характер даже не отвлеченной формулы, апостериорно извлекаемой разумом из конкретных данных, а является „как бы субъективной формой, которую разум находит сам в себе и навязывает явлениям видимого мира“.³ Как и в философии Декарта, в поэтике Буало обобщения по существу предваряют факты и определяют пути анализа. Несмотря на стремление к объективности, в классическую поэтику проникает значительная доля субъективного элемента, определяемого сословными предвзвешенностями Буало и других писателей-классицистов. Сословная дворянско-монархическая идеология также тяготеет над поэтикой Буало, как христианский дуализм и вера в личного бога над метафизикой Декарта.

Приведем один пример. Говоря о литературных жанрах, устанавливая их законы, Буало не ставит вопроса, почему нужно придерживаться именно этих, а не других жанров и, в частности, почему следует признать трагедию высшим, совершеннейшим из литературных жанров. Он подчиняется традиции и принимает трагедию на веру точно так же, как

¹ Кранц, цит. соч., стр. 18.

² *L'art poétique*, chant III, vv. 399—400.

³ Кранц, цит. соч., стр. 20.

Декарт принимал на веру бытие бога. В обоих случаях задача заключалась только в подыскании доказательств для принятой на веру априорной истины. Если Декарт стремился систематизировать доказательства бытия божия и бессмертия души, то Буало был занят установлением правил для априорно принятых и сословно разграниченных жанров во главе с высшим жанром—трагедией, изображавшей несчастья коронованных лиц.

Таким образом, рационализм XVII в. как в философии, так и в литературе, наряду с культом разума, отдает известную дань вере, т. е. иррациональной стихии. Более того, объектом веры являются здесь такие существенные моменты, как религиозная и эстетическая истина, как существующий общественный распорядок. Так, в своем „Рассуждении о методе“ Декарт открыто высказывается против возможности и целесообразности революционной перестройки общества, ибо такая перестройка вызвала бы еще больший беспорядок, чем тот, который существует. „Каков бы ни был ум человека, неразумная стихия разумнее самого разума“,—резюмирует точку зрения Декарта Мих. Лифшиц, замечая, что именно рационалисты XVII в.—Декарт, Лейбниц, Гоббс—„создали настоящую апологию иррационального“, ибо пытались „доказать, что целесообразность существующего миропорядка заключается в его стихийном происхождении, что всякое зло лишь оттеняет красоту добра“.¹

Той же точки зрения на этот вопрос придерживается и Буало. Он тоже приемлет мир с его непорядками и уродствами, тоже отказывается от мысли о его переделке. Более того: он выдвигает искусству, в лице его высшего и совершеннейшего жанра—трагедии, задачу эстетического оправдания уродств мироздания и человеческих страданий:

Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,
 Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux:
 D'un pinceau délicat l'artifice agréable
 Du plus affreux objet fait un objet aimable.
 Ainsi, pour nous charmer, la Tragédie en pleurs
 D'Oedipe tout sanglant fit parler les douleurs,
 D'Oreste parricide exprima les alarmes,
 Et, pour nous divertir, nous arracha des larmes.²

Однако далеко не все с точки зрения Буало может быть объектом искусства. Таковым может быть только понятное, постигаемое разумом. На этом основании Буало отвергает изображение в поэзии чудес христианской религии (*le merveilleux chrétien*), потому что они непонятны с точки зрения

¹ Мих. Лифшиц. Вопросы искусства и философии, М., 1935, стр. 291.

² L'art poétique, chant III, vv. 1—8.

разума и могут являться только предметом веры. Напротив, чудеса античной мифологии являются хорошим материалом для поэзии, потому что разум постигает их, не веруя в них. Так, Буало удастся уберечь поэзию от вторжения всякой мистики, всякого иррационального элемента. В этом—великая историческая заслуга французского классицизма, его громадная прогрессивная роль в области освобождения поэзии от связей с религией.

Даже в тех случаях, когда французские классицисты XVII в. разрабатывают религиозные сюжеты (например, „Polyeucte“ Корнеля, „Athalie“ Расина), они избегают от религиозного экстаза и мистицизма, столь характерных, например, для испанской поэзии барокко. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить, например, трактовку одной и той же темы подвижничества за веру Кальдероном в „Стойком принце“ и Корнелем в „Полиевкте“. Религиозному фанатизму принца Фернандо, носящему почти изуверский характер, противопоставит вполне „разумная“, лишенная всякой мистики вера Полиевкта. Кроме того, в трагедии Корнеля центр тяжести перемещен с религиозного исповедничества Полиевкта на конфликт между любовью и долгом в душе жены Полиевкта Полины. Это окончательно лишает трагедию Корнеля всякого иррационального элемента.

Единственным французским писателем XVII в., отдавшим большую дань иррациональному, непонятному, таинственному, был картезианец Паскаль, преодолевший рационалистическую доктрину своего учителя и ставший своего рода „романтиком“ XVII в. Хотя французские литературоведы искони причисляют Паскаля к классицистическому направлению, однако по существу он очень далек от классицизма, так как вводит все то, чего чуждались классицисты. Мы находим у него и мистицизм, и религиозный экстаз, и живое чувство природы, и вдохновенный лиризм, и культ воображения и вдохновения, и восторг перед непознаваемым. Все это выросло у Паскаля на религиозно-сектантской, янсенистской основе, глубоко чуждой классицистической доктрине (хотя один из крупнейших поэтов французского классицизма Расин и был связан с янсенизмом).

Несмотря на ярко выраженные реалистические тенденции, сформулированные Буало в знаменитом стихе:

Rien n'est beau que le vrai; le vrai seul est aimable,
а также:

L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas,¹
классицизм являлся в основном все же идеалистическим, метафизическим стилем, осуществлявшим последовательное, систематическое абстрагирование действительности и отли-

¹ L'art poétique, chant III, v. 50.

вавшим ее в вечные, неизменные, идеальные формы, противоположные чувственному материалу. Поэтика классицизма, требовавшая от искусства вечных и неизменных идеальных форм, в изображении чувственной действительности отвлекалась от какой-либо ее подчеркнутой индивидуализации, от ее индивидуального своеобразия.

Присущий классицизму культ отвлеченной всеобщности, абстрактная типизация, при которой единичное, эмпирическое целиком растворяется во всеобщем, идеальном, вытекает из основного положения картезианства, что истина (как философская, так и художественная) едина, неизменна и всеобща, потому что она является достоянием универсального и наиндивидуального разума. Индивидуальным может быть только искание истины, которое порождает форму литературного жанра, произведения или даже отдельного образа. В сущности, поэты-классицисты стремились воспроизводить в человеке только его незыблемую сущность и сравнительно мало интересовались изменчивыми и эфемерными формами проявления этой сущности. Отсюда их пристрастие к таким литературным жанрам, в которых они могли оперировать максимально обобщенными, абстрагированными типическими образами,—к афоризму, характеристике, басне, проповеди. Драма, являясь наиболее объективным и различным из всех поэтических родов, требует все же гораздо большей индивидуализации образов, чем перечисленные жанры. Однако индивидуализация образов в классицистической драме дается без обычно сопутствующей ей внешнереалистической манеры, приемами чисто драматической характеристики действующих лиц.

При всем том индивидуализация образов у классицистов никогда не заходит особенно далеко, потому что персонажи как классической трагедии, так и классической комедии, являются прежде всего, выражаясь словами Пушкина о Мольере, „типами такой-то страсти, такого-то порока“. Так, в „Федре“ Расин стремился изобразить в максимально-обобщенном виде душу женщины, охваченной двумя страстями,—любовью и ревностью. Он стремился создать образ, в равной мере принадлежащий всем временам и странам. Однако осуществить последовательно, до конца, такую абстрактную идеализацию образа Расину не удалось, потому что—как правильно указал еще А. А. Шахов—„писатель никогда не может вовсе отрешиться от литературных оригиналов, среди которых он живет“.¹ В итоге, „Федра“ оказалась уснащенной типичными для эпохи придворными

¹ А. Шахов. Очерки литературного движения в первую половину XIX в. СПб., 1898, стр. 126.

условностями и аристократическими предрассудками и дала, как и другие трагедии Расина, косвенное отражение версальских нравов.

То же можно сказать о персонажах корнелевских трагедий, в которых оживают—в идеализованном виде—французские аристократы и аристократки времен Ришелье, Мазарини и фронды—рассудочные, активные и честолюбивые. Этого не мог понять Лессинг, который в своем знаменитом разборе „Родогюны“¹ бросил Корнелю упрек в неестественности за то, что он заставил царицу Клеопатру, в отступление от истории, убить мужа вследствие жажды власти, а не из ревности, которая, по мнению Лессинга, более приличествует женщине. В своем рассуждении о том, что „естественно“ и что „неестественно“ для женщины, Лессинг отправлялся от тех образцов, которые у него были перед глазами, совершенно не учитывая того, что по своей психике и по своему поведению французские аристократки кануна фронды должны были решительно отличаться от немецких бюргерских женщин XVIII в., так как они варились в котле политических страстей и интриг и подчас с оружием в руках боролись за политическую власть. Таким образом, наделяя своих героинь мужественными характерами и заставляя их заниматься политикой, Корнель был по-своему правдив и реалистичен.

Итак, несмотря на стремление классической трагедии к абстрактной идеализации, несмотря на подчеркивание в ее структуре формально-логических моментов (порядка, симметрии, ясности), она, даже абстрагируя действительность, все же стремилась познать и отразить типические закономерности реальной жизни своей эпохи. Потому она имеет немалое познавательное значение и является ярким документом классово-идеологической борьбы XVII в. В этом смысле правильно замечание Н. Я. Берковского, который, возражая против стэндалевской антитезы Шекспир—Расин, пишет: „У испанской трагедии,—Кальдерон и Лопе де Вега—у французского классицизма и у Шекспира есть общая почва мировоззрения и поэтики... Новейшая трагедия родилась не из „духа музыки“, но из духа политики.“²

Действительно, французская классическая трагедия дает необычайно яркое идеологическое выражение политики французского абсолютизма, укреплявшегося в процессе жестокой борьбы на два фронта—с политическими притязаниями феодальных владельцев и с недовольством угнетенных народных масс. На этой почве вырастает своеобразная

¹ Гамбургская драматургия, статьи XXIX—XXXII. См. новое издание—„Academia“, М.—Л., 1936, стр. 113—126.

² Н. Берковский. Эволюция и формы раннего реализма на Западе, в сборнике „Ранний буржуазный реализм“, Л., 1936, стр. 11.

аскетическая мораль классической трагедии, напоминающая стоицизм своей борьбой с человеческими страстями, своей проповедью отказа от борьбы и самоотречения как высшего выражения героизма.

Особенно яркое выражение эта мораль находит у Корнеля, развертывающего во всех своих великих трагедиях конфликт между личным чувством и долгом. В трактовке этого последнего у Корнеля заметны колебания в сторону феодально-рыцарской („Сид“) и буржуазно-республиканской („Гораций“) расшифровки понятия долга, пока, наконец, он не переходит в „Цинне“ к ортодоксально-монархическому истолкованию этого понятия, к которому затем присоединяются в „Полиевкте“ понятие религиозного долга, неразрывно связанного с долгом государственным. Став певцом абсолютизма периода его „героического“ становления, Корнель с редкостной последовательностью проводит идею обуздания человеческих страстей и подавления человеческих склонностей во имя интересов государства и религии. Он учит мятежную знать послушанию королевской власти, убеждая ее в том, что чем знатнее человек, тем больше он обязан являть пример рабской преданности монарху:

Plus la haute naissance approche des couronnes,
Plus cette grandeur même asservit nos personnes;
Nous n'avons point de coeur pour aimer ni haïr:
Toutes nos passions ne savent qu'obéir.¹

Пропагандируя послушание и самоотречение для подданных, Корнель одновременно дает апологию сильной монархической власти, подобно Макиавелли закрывая глаза на те средства, которыми она достигается:

Tous ces crimes d'état qu'on fait pour la couronne
Le ciel nous en absout, alors qu'il nous la donne.¹

Тот же идеологический комплекс, что у Корнеля, мы находим также в трагедии Расина, несмотря на все ее глубокие отличия от корнелевской трагедии. Хотя Расин значительно сузил идейно-тематический круг трагедии и выдвинул на первое место поэзию любовной страсти в противовес политическому и религиозному героизму корнелевской трагедии, однако на своем, более узком, участке Расин проводил в сущности ту же аскетическую мораль, учащую самоотречению и отрешению от жизненной борьбы. Правда, в противоположность Корнелю, у Расина страсть не обуздывается волей, а торжествует победу вследствие бессилия.

¹ Rodogune, acte III, scène 3.

воли, однако победа страсти влечет обычно к гибели ее носителей, в особенности когда она противоречит государственному долгу. В трагедиях Расина ярко отразилось ослабление политической активности французской феодальной знати, ее капитуляция перед победившей монархией, ее превращение в раболепную придворную знать.

Не следует, однако, преувеличивать, как это часто делается, верноподданнических настроений обоих великих трагических поэтов. По поводу Корнеля хорошо известно, какой долгий и противоречивый путь идеологического развития он прошел в течение первых десяти лет своей деятельности, пока, наконец, он не склонился в „Цинне“ перед монархией-победительницей. Его политические колебания между Ришелье и Отелем Рамбулье, этим своеобразным штабом аристократической оппозиции, отражались в области художественного метода в колебаниях Корнеля между классицистической доктриной с ее „правилами“ и поэтикой барокко с характерным для нее жанром „неправильной“ трагикомедии испанского образца. Эти колебания, не говоря уже о юношеских пьесах Корнеля („Clitandre“, 1632; „La veuve“, 1633), явственно заметны еще в „Сиде“, не случайно подвергнуто Французской академией по приказу Ришелье такой суровой критике.

Однако и дальше, уже в „классический“ период своего творчества, Корнель продолжает высказывать еретические с точки зрения классического рационализма мысли, в роде того, например, что „сюжет прекрасной трагедии должен не быть правдоподобен“ („Le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable“),¹ и реализовать этот культ необычайного в пьесах своей „второй манеры“, изобилующих сложными драматическими ситуациями, запутанными перипетиями и эффектными развязками в испанском стиле. В 1650 г. классицист Корнель сочиняет „героическую комедию“ (т. е. фактически—трагикомедию) „Don Sanche d'Aragon“, в предисловии к которой он декларирует правомерность смещения жанров и снижения социального положения персонажей трагедии до уровня людей среднего состояния. Параллельно с этим Корнель разрабатывает чисто барочный жанр „трагедии с машинами“, в котором стремится „удовлетворить зрение блеском и разнообразием спектакля, а не тронуть ум силой рассуждения или сердце тонкостью чувств“.² Естественно, что в этот поздний период своего творчества Корнель снова завязывает связи с Отелем Рам-

¹ Предисловие к трагедии „Héraclius“ (1646). См. Oeuvres de Corneille éd. „Les grands écrivains de la France“, t. V, p. 147.

² Предисловие к „Andromède“ (1650). См. Oeuvres de Corneille, éd. Les grands écrivains de la France“, t. V, p. 298.

булье, охладевшим к нему после „Цинны“ и „Полиевкта“, и отдает дань царившей здесь „прециозной“, барочной аффектации в языке.

Все отмеченные колебания позднего Корнеля имеют определенный политический смысл. Он отходит от своей недавней монархической ортодоксии и усеивает свои поздние пьесы фрондерскими нотками. „Макиавеллические“ тирады в его трагедиях этого периода звучат почти издевательски над монархией, например:

L'imposteur impuni passera pour monarque.¹

или:

Que tu sais mal encore ce que c'est que l'empire!
Si deux jours seulement tu pouvais l'essayer,
Tu ne croirais jamais le pouvoir trop payer;
Et tu verrais périr mille amants avec joie,
S'il fallait tout leur sang pour t'y faire une voie.²

Все такие срывы позднего Корнеля были причиной того, что его перестали считать образцовым с точки зрения классицистической доктрины поэтом. Это предредило победу над ним его младшего современника Расина, которого Буало сразу признал идеальным трагическим поэтом классицистического стиля.

Действительно, у Расина не было никаких колебаний в сторону прециозного стиля и „неправильной“ трагикомедии; у него не было также никаких связей с фрондирующей реакционной знатью. Он крепко стоял на платформе монархической идеологии и давал в своих трагедиях идеализованное отображение версальского двора со всеми его нравами, манерами и условностями. Он довел до идеального совершенства структуру классической трагедии с присущей ей пластической манерой типизации и тонким самоанализом героев. Корнелевской поэтике необычайного и неправдоподобного он противопоставил лозунг максимальной простоты действия „во вкусе древних“ и заявил, что „трогает в трагедии только правдоподобное“ („Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie“).³ Он формулировал теоретически (в предисловиях к трагедиям „Alexandre le Grand“, 1666, и „Britannicus“, 1669) и развернул на практике во всех своих трагедиях принцип минимума времени и фактического материала, разрабатываемого в трагедии.

Всем этим Расин гораздо ближе Корнеля подошел к методу картезианского анализа, ограничивающего явления

¹ Pertharite (1652), acte IV, scène 1.

² Othon (1664), acte IV, scène 3.

³ Предисловие к „Bérénice“ (1670). См. Oeuvres de Racine, éd. F. Didot, Paris, 1842, p. 153. Русский перевод отрывков из этого предисловия см. у Кранца, цит. соч., стр. 163—164.

с целью их более глубокого изучения. Даже рисуя своих героев и, в особенности, героинь в состоянии бурного аффекта, даже заставляя их неистовствовать под влиянием жестокой страсти, Расин изображает их беспрестанно анализирующими себя, пытающимися осознать до конца свое душевное состояние. Так, Гермiona, находясь в полном исступлении, старательно анализирует себя в знаменитом монологе, которым начинается пятый акт „Андромахи“:

Où suis-je? Qu'ai-je fait? Que dois-je faire encore?
 Quel transport me saisit? Quel chagrin me dévore?
 Errante et sans dessein, je cours dans ce palais.
 Ah! ne puis-je savoir, si j'aime ou si je hais?

Точно также и Федра не является жертвой бессознательной и слепой страсти. Она точно, правильно и методично объясняет кормилице происхождение и развитие своей любви к Ипполиту. Расиновская любовь вообще — рассудительная, картезианская. Теорию этой любви изложил Паскаль в своем „Рассуждении о любовной страсти“, основным тезисом которого является: „Любовь и разум — одно и то же“. По мнению Паскаля, „неправы были поэты, которые изображали любовь слепую. Нужно снять с ее глаз повязку и возвратить ей радость зрения“.¹ Этот тезис последовательно развернут во всех трагедиях Расина.

Однако, являясь совершеннейшим классиком-рационалистом, Расин далеко не был лишен идеологических противоречий. Главным из них являлась приверженность этого версальского поэта, певца изнеживающей страсти, к суровой, аскетической доктрине янсенизма, глубоко враждебной искусству и, в частности, театру. Через янсенизм в аристократическую трагедию Расина вливалась струя буржуазных настроений, которые особенно окрепли во втором периоде деятельности Расина, после его ухода из театра в связи с провалом „Федры“ (1677). В своих „Cantiques spirituels“ (1694) Расин необычайно ярко рисует раздирающие его противоречия между земным и небесным:

Mon dieu, quelle guerre cruelle!
 Je trouve deux hommes en moi:
 L'un veut que, plein d'amour pour toi,
 Mon coeur te soit toujours fidèle;
 L'autre, à tes volontés rebelle,
 Me révolte contre ta loi.²

¹ Цитировано по книге Кранца, стр. 171.

² Cantique II: Plaintes d'un chrétien sur les contrariétés qu'il éprouve au dedans de lui-même. Oeuvres de Racine, éd. F. Didot, Paris, 1842, pp. 330—331.

Стихотворение кончается призывом к божественной благодати, чтобы она принесла мир и согласие в раздвоенное сознание поэта. Это раздвоение было, однако, значительно острее, чем говорится в данном стихотворении, потому что оно приводило Расина к критическому пересмотру его прежнего апологетического отношения к королю и его двору.

Реакционный поворот в политике Людовика XIV по религиозным вопросам, проявившийся после смерти Кольбера, заставил Расина внести в его последнюю трагедию „*Athalie*“ (1691) необычные для него критические нотки по адресу душной придворной жизни, с ее наглой лестью, питающей королевское самовластие:

Loin du trône nourri, de ce fatal honneur,
 Hélas! vous ignorez le charme empoisonneur;
 De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,
 Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.
 Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,
 Maîtresses du vil peuple, obéissent aux rois;
 Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même;
 Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême;
 Qu'aux larmes, au travail, le peuple est condamné,
 Et d'un sceptre de fer veut être gouverné;
 Que, s'il n'est opprimé, tôt ou tard il opprime:
 Ainsi de piège en piège, et d'abîme en abîme,
 Corrompant de vos moeurs l'aimable pureté,
 Ils vous feront enfin haïr la vérité,
 Vous peindront la vertu sous une affreuse image.
 Hélas! ils ont des rois égaré le plus sage.¹

Еще более резким диссонансом прозвучала у недавно столь верноподданного поэта предостерегающая концовка „*Athalie*“, напоминавшая королю-деспоту Людовику XIV о божьем суде, грозящем земным царям:

Par cette fin terrible, et due à ses forfaits,
 Apprenez, roi des Juifs, et n'oubliez jamais
 Que les rois dans le ciel ont un juge sévère,
 L'innocence un vengeur, et l'orphelin un père.²

Все такие совершенно необычные для Расина проявления критического отношения к абсолютистскому режиму с первого взгляда напоминают фрондерские пассажи корнелевских трагедий. Однако объективная основа этих отклонений Расина от монархической ортодоксии и от типичного для всех придворных поэтов сервильизма—совершенно иная, чем у Корнеля. Их питательной почвой была не связь с продол-

¹ *Athalie*, acte IV, scène 3.

² *Athalie*, acte V, scène 8.

жавшей мечтать о своих былых вольностях феодальной аристократией, а связь с буржуазной сектой янсенистов, которых, вслед за протестантами, Людовик XIV подвергал во вторую половину своего царствования жестоким преследованиям.

Таким образом, критицизм по отношению к монархии, этому политическому идеалу всех классицистов XVII в., являлся результатом идеологических влияний, шедших как из феодального, так и из буржуазного лагеря. Если он явственно заметен у писателей, работавших на участке трагического театра, в котором практика двора и придворной аристократии находила свое наиболее полное и целостное выражение, то в еще большей степени подобное критическое или ироническое отношение к двору и монарху можно заметить у писателей, разрабатывавших более „низкие“ жанры.

Так, баснописец Лафонтен всегда находился в весьма прохладных отношениях с Людовиком XIV, который долго противился его избранию во Французскую академию. Причиной холодности короля к Лафонтену являлась не только тесная связь последнего с опальным министром Фуке, но и непочтительное отношение Лафонтена к королевской особе, нашедшее выражение во многих его баснях (см., например, басни III, 2 и VII, 1). Если верно утверждение Ипполита Тэна,¹ что типические черты монарха персонифицированы в баснях Лафонтена в образе льва, то весьма примечательно, что среди этих типических черт большинство имеет явно отрицательный характер: тщеславие, гордость, жестокосердие, тирания, лицемерие, самовлюбленность, любовь к лести, презрительное отношение к подданным.

Иной характер имело отношение к королю Мольера. Как в предисловиях и посвящениях своих комедий, так и в тексте самих пьес Мольер неоднократно дает высокую оценку королевской власти и самой личности Людовика XIV.² И все же в своем „Амфитрионе“ Мольер рисует весьма двусмысленный образ „бога богов“ Юпитера, в котором все современники не без основания узнали черты „короля-солнца“.

Независимое отношение к Людовику XIV проявлял также Лабрюйер, давший в своих знаменитых „Характерах“ весьма отрицательное изображение двора, которому он противопоставил в главе о монархе („Le Souverain“) совершенно абстрактный идеальный образ, ничем непохожий на реальную личность Людовика XIV.

Еще дальше пошел в своем критическом отношении к Людовику XIV Фенелон. Сквозь его многочисленные произведения, как публицистические, так и художественные,

¹ Н. Taine. La Fontaine et ses fables, 3-me éd. Paris, 1895.

² См. об этом подробнее в моей книге: „Мольер, проблемы творчества“ Л., 1936, гл. 6, 8 и 10,

проходит резкая критика самомнения и деспотизма Людовика, его отрыва от народа, его разорительных войн и т. д. Такую же резкую критику Людовика XIV с правых, феодальных позиций мы находим у герцога Сен-Симона, называвшего правление Людовика „этим долгим царствованием гнусной буржуазии“ (*ce long règne de la vile bourgeoisie*).

Параллельно критическому отношению к монарху и двору, проявления которого можно найти почти у всех писателей-классицистов (за исключением небольшой группы официальных идеологов абсолютизма во главе с Боссюэ), крупнейшие французские писатели XVII в. давали в своих произведениях немало проявлений сочувствия к народным массам, жестоко угнетенным деспотическим режимом Людовика XIV. Упорно культивируемый как западными, так и русскими литературоведами предрассудок об односторонне-придворном характере литературы времени Людовика XIV обычно мешал заметить и подчеркнуть эти народные тенденции во французском классицизме. А между тем они проявляются даже у наиболее аристократического из всех представителей классицистической школы—Расина.

Ярким образчиком таких высказываний Расина являются приведенные нами выше слова первосвященника Иодая в третьей сцене IV акта „*Athalie*“, в которых он негодует по поводу того, что деспотический режим обрекает народ на одни слезы и непосильный труд. Эта тирада Иодая не является случайной в общем контексте трагедии. В сущности говоря, Расин вышел в „*Athalie*“ далеко за пределы аристократического индивидуализма своих любовных трагедий и попытался создать в рамках классической поэтики народную политическую драму, давшую, несмотря на свою библейско-религиозную оболочку, правдивое отражение движущих исторических сил эпохи. Не случайно в „*Гофолии*“ народ не остается за кулисами, как обычно в классических трагедиях, а выступает активным действующим лицом пьесы. Не случайно также в „*Гофолии*“ отсутствует даже намек на галантную любовную тематику, а центральным персонажем трагедии является ребенок Иоас, т. е. существо „неразумное“, что было совершенно недопустимо с точки зрения рационалистической поэтики классицизма.

Кроме Иоаса, мы встречаем у великих классиков XVII в. еще только одного ребенка — девочку Луизон в „*Мнимом больном*“ Мольера. Но Мольер, как известно, не был последовательным классицистом. Он критически относился к картезианскому рационализму и был последователем философа-материалиста Гассенди, выступавшего против идеалистической метафизики Декарта.

Стоя на материалистических позициях, Мольер клал в основу своего художественного метода опыт, наблюдение

и изучение жизни, провозглашая задачей искусства—следовать жизненной правде. Устами Доранта в комедии „Критика на «Урок женам»“ Мольер критиковал классическую трагедию за ее надуманность и искусственность, за проявляющийся в ней „полет воображения, которое часто предпочитает чудесное истинному“, и противопоставлял трагедии комедию, объявляя задачей последней — „вникать, как следует, в смешную сторону человеческой природы и забавно изображать на сцене недостатки общества“. И хотя Мольеру, в основном стоявшему на позициях классической поэтики, не удалось преодолеть присущего последней метода абстрактной типизации образов и формально-логического построения комедии, тем не менее в своих пьесах он дал исключительно богатое и правдивое отображение современной ему французской жизни. Его творчество знаменует высшую точку в накоплении реалистических элементов внутри нереалистического стиля — классицизма.

Как крупнейший французский реалист классической эпохи, как смелый и язвительный сатирик, обличавший аристократию и духовенство и подчас направлявший сатирическое жало в самое сердце собственного буржуазного класса („Мещанин во дворянстве“, „Жорж Данден“, „Скупой“, „Ученые женщины“ и др.), Мольер отдал в своем творчестве наибольшую дань народной стихии. Он широко использовал наследие народного фарса, его сочный, грубоватый, плебейский юмор, его традиционную непочтительность ко всякого рода „господам“. Он вывел в своих комедиях целую галерею умных, хитрых и ловких слуг и служанок, которые головой выше своих господ и постоянно учат их житейской мудрости, помогают им устроиться в жизни. Чего стоит один образ Скапена, этого замечательного фактотума, интригана и комбинатора, этого достойного предка Фигаро, перед которым заискивают его собственные господа, не могущие сделать без него ни шагу! Своих народных персонажей Мольер заставляет говорить сочным народным языком, усеянным диалектизмами, простонародными словами и выражениями, „неправильными“, с точки зрения грамматики, оборотами, которые уже в XVII в. навлекли на него со стороны Лабрюйера и Фенелона¹ упреки в неумении писать.

Народная стихия в творчестве Мольера проявилась также в широком использовании им фольклорного материала, всякого рода пословиц, поговорок, поверий, острот и т. д. Мольер был также большим поклонником и ценителем народной песни, которую в его время не считали достойной внимания литературно-образованных людей. Устами Альсе-

¹ Эти упреки были повторены в XVIII в. Вовенаргом, а в конце XIX в. Шерером. См. об этом С. Мокульский, Мольер, стр. 241-242.

ста в „Мизантропе“ он противопоставляет безыскусственную, старинную народную песенку „Si le roi m'avait donné...“ приторным, прециозным сонетам Оронта и других завсегдаев салонов.

Но Мольер был не единственным французским писателем классической школы, приверженным народному языку и народной поэзии. Его достойным соперником в этом отношении был Лафонтен, который, несмотря на свою связь с аристократическим обществом, до краев насытил свои басни фольклорным материалом и обогатил их лексику обильными заимствованиями из языкового запаса старофранцузских рассказчиков и поэтов, из провинциальных наречий и живого народного языка.¹ Равным образом и стиховая форма басен Лафонтена, их просодия и метрика, единственные в свое время по богатству и разнообразию ритмов, многим обязаны широко использованной Лафонтеном народной песне.

Подобно народной песне, народная сказка тоже привлекла к себе внимание писателей эпохи классицизма. Здесь достаточно назвать Шарля Перро с его знаменитыми „Contes de ma mère l'Oye“ (1697). Правда, материал народной сказки обработан Перро согласно правилам классического здравого смысла, и сказочная фантастика до известной степени рационализирована.² Тем не менее включение в кругозор большой литературы „века Людовика XIV“ сказочного фольклора все же является весьма примечательным, так как разрушает ходячее представление о полном отрыве французской классицистической литературы от народных корней.

В ином плане можно говорить о связи с народом Лабрюйера. Этот выдающийся мастер, один из лучших стилистов классической прозы, у которого забота о совершенстве формы подчас перевешивала даже стремление к значительности содержания, совершенно не обнаруживал интереса к безыскусственному народному творчеству. Мы видели, что он даже порицал Мольера за обилие „простонародных“ элементов в его языке. Однако, будучи исключительно острым и проницательным наблюдателем современной французской жизни, он включал в поле своего зрения также угнетенный народ, крестьянство, которое вело в самый расцвет блистательного царствования Людовика XIV голодное, нищенское существование. Неоднократно цитировался небольшой пассаж из „Характеров“, в котором Лабрюйер изображает крестьян как неких двуногих животных, копошащихся в земле и ведущих почти звериный образ жизни. Эта нарисованная Лабрюйером картинка носит объективно глубоко

¹ См. об этом А. France, *Remarques sur la langue de la Fontaine*—в его книге „*Le génie latin*“, Paris, 1913, pp. 65—96.

² См. об этом остроумные замечания Кранца, цит. соч., стр. 75.

сатирический характер, независимо от субъективного намерения самого автора. Впрочем, истинное отношение Лабрюйера к народу ясно видно из следующих его замечательных слов: „Le peuple n'a guère d'esprit, et les grands n'ont point d'âme. Celui-là a un bon fond et n'a point de dehors; ceux-ci n'ont que des dehors et qu'une simple superficie. Faut-il opter? Je ne balance pas. Je veux être peuple“.

Все приведенные данные ясно показывают, что французский классицизм XVII в. был явлением гораздо более сложным и противоречивым, чем обычно думают. Ни одна попытка односторонней характеристики его идеологического существа и направленности не подтверждается при мало-мальски внимательном, пристальном изучении практики основных писателей-классицистов. Не может здесь помочь также практиковавшееся одно время в нашем литературоведении разделение писателей классицистической школы на аристократический и буржуазный сектор. Такое разделение неприемлемо потому, что оно построено на совершенно произвольных признаках и пытается подменить громадную сложность и противоречивость всего стиля в целом, в котором переплетаются антагонистичные элементы дворянского и буржуазного мировоззрения, плоским и схематичным противопоставлением дворянских и буржуазных классицистов, различаемых по самым общим идеологическим тенденциям, которые заранее объявляются присущими либо дворянству „вообще“, либо буржуазии „вообще“.

Однако большинство писателей противится подобному безоговорочному наклеиванию на них определенных классовых ярлыков, потому что в одних произведениях у них перевешивают дворянские, а в других — буржуазные тенденции (ср., например, ранние и поздние трагедии Расина, стихотворения и басни Лафонтена и т. д.). Главное же, генетическая характеристика идеологии писателя обычно не разрешает вопроса о функциональной значимости его творчества с точки зрения глубины отражения им объективной исторической действительности. Крайне примечательно, что как раз у некоторых писателей реакционно-феодалных по своим политическим воззрениям и симпатиям, например, у Ларошфуко или Сен-Симона, можно найти гораздо более критическое проникновение в подлинное существо исторического процесса, можно найти такое обнажение сокровенных пружин общественно-политической жизни, какого нет и следа у прогрессивно настроенных дворянских писателей, фетишизирующих абсолютистский порядок.

Так, именно аристократ-фрондер, герцог Ларошфуко ярче и острее кого-либо из великих французских писателей XVII в. показал, что подлинным двигателем человеческих поступков являются не некие абстрактные моральные принципы, а мате-

риальные интересы, классовый эгоизм. „Les vertus se perdent dans l'intérêt comme les fleuves se perdent dans la mer“ — таков откровенно-циничный тезис его знаменитой книги „Maximes“ (1665), скандализовавшей аристократическое общество Франции, которому еще никто так откровенно не говорил об истинной подоплеке его устремлений и поступков. В лице Ларошфуко идеалистический классицизм, игнорировавший материальную природу человека, получил своеобразного антагониста, стоявшего на материалистических позициях в объяснении общественной жизни.

Правда, материализм Ларошфуко, подобно материализму Гоббса, носил откровенно-аристократический характер и служил не орудием разложения феодального строя, а способом его утверждения, ибо он декларировал, что в борьбе материальных интересов, являющейся пружиной общественной жизни, сильный всегда побеждает слабого. Это не исключает, однако, громадного исторически-прогрессивного значения этой струи внутри аристократической литературы XVII в., подготовлявшей крупнейшие достижения буржуазного реализма XVIII в. во главе с гениальным „Племянником Рамо“ Дидро.

III

При изучении французского классицизма необходимо освободиться еще от одного предрассудка, немало препятствующего правильному пониманию творчества великих французских писателей XVII в. Я имею в виду убеждение в том, что существеннейшей особенностью классицизма было подражание античным авторам. Исходя из такого утверждения, растворяющего французский классицизм в гуманизме и проводящего знак равенства между этими понятиями, многие критики и литературоведы с рвением, достойным лучшего применения, занимались разоблачением будто бы неосновательных претензий французских классицистов на то, чтобы сравняться с великими писателями древней Греции и Рима. В сущности, таким именно был ход мысли Лессинга и романтиков, а также Белинского, которого он и натолкнул на создание презрительной клички „псевдоклассицизм“.

На самом же деле здесь есть некоторая путаница и, прежде всего, в области терминологии. Известно, что слово „классический“ употребляется в двух значениях — широком и узком. В широком смысле „классический“ значит „законченный“, „совершенный“, „образцовый“. В таком значении этот термин может быть применен к произведениям любой эпохи и любого стиля, наиболее полно и целостно раскрывающим особенности данной художественной практики и сохраняющим эстетическую значимость также и для последующих поколений. Именно в этом значении термин „клас-

сический“ употребляется в выражении „классическое наследие“, охватывающем произведения выдающихся, образцовых писателей различных эпох, вплоть до новейшего времени: для нас классиками (в широком смысле) являются не только Шекспир, Гете, Пушкин, Гоголь, но также Л. Толстой и Горький.

Очерченному широкому пониманию термина „классический“ противостоит его узкое понимание, применяемое исключительно к литературным произведениям классицизма XVII—XVIII вв., являющегося конкретно-исторической категорией и, как таковая, замкнутого в определенные временные рамки. Терминологически различие между обоими значениями понятия „классический“ у нас принято сейчас закреплять словами „классика“ (для первого значения термина) и „классицизм“ (для второго значения).¹

Такому разграничению понятий „классика“ и „классицизм“ мешает, однако, старинное восходящее к эпохе Возрождения и отчасти сохраняющееся до наших дней, обыкновение применять термин „классический“ к произведениям античной литературы. В основе такого словоупотребления лежит отмеченное также и Марксом обстоятельство, что великие произведения античной литературы „еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца“.² Таким образом, термин „классический“ применяется к произведениям античной литературы в своем первом, широком значении. Более того: это широкое значение термина впервые возникло именно для характеристики произведений античной литературы, которые в эпоху Возрождения считались единственными достойными признания их образцовыми и общечеловеческими. Такое отношение к произведениям античной литературы естественно выдвигало задачу подражания им, каковое и практиковалось гуманистами, стремившимися воспроизводить как форму, так и содержание этих произведений.

Высокая оценка произведений античной литературы, убеждение в том, что они воплотили высший идеал художественного совершенства и вытекающее отсюда признание необходимости подражать древним,—все это осталось также у теоретиков французского классицизма во главе с Буало. Вся поэтика Буало пронизана признанием авторитета античных авторов, который для него совпадает с авторитетом

¹ Вот почему, во избежание терминологической путаницы, мы употребляем в данной статье почти всюду прилагательное „классицистический“ вместо „классический“ в применении к произведениям писателей французского классицизма.

² К. Маркс. К критике политической экономии (введение), изд. ИМЭ, 1930, стр. 82.

разума. Считая, что античные писатели полностью реализовали искомый им идеал разумной поэзии, Буало совершенно свободно и добровольно отказывался от искания новых литературных жанров.

Однако отказ этот оставался по существу чисто теоретическим и далеко не определял собою художественной практики виднейших мастеров французского классицизма. Ни по форме, ни по содержанию французские классицисты XVII в. не воспроизводили столь почитаемых ими античных образцов. По отношению к Мольеру это общеизвестно: великий комедиограф французского классицизма ничем не обязан Аристофану, а из наследия древнеримской комедии воспринял гораздо меньше элементов, чем из итальянской и испанской комедии.

Больше сомнений вызывает обычно творческая самостоятельность Корнеля и Расина, которых школьная история литературы (за исключением французской) искони обвиняет в „рабском подражании“ античным драматургам. Однако обвинение это лишено всяких оснований. Правда, Расин заимствовал сюжеты нескольких своих трагедий у Еврипида и Сенеки, но в их драматургической разработке он сумел сохранить полную самостоятельность, сообщив всему чисто французский колорит. Еще более самостоятелен по отношению к античным драматургам Корнель. Только две наименее значительные из его пьес („Медея“ и „Эдип“) написаны на мифологические темы, заимствованные у античных драматургов. Все остальные разрабатывают историческую тематику, которая в античной трагедии почти никогда не фигурировала. Как и любовно-психологическая трагедия Расина, политическая трагедия Корнеля могла вырасти только на почве французской жизни XVII в. и немыслима ни в каких других условиях. В целом, нельзя не согласиться с французским литературоведом Анри Пейром, автором недавно вышедшей работы о классицизме, замечаящим: „Театр Корнеля и Расина столь же оригинален по сравнению с афинскими трагиками, как испанская или английская драма. Грек был бы, пожалуй, не менее озадачен, читая „Федру“, чем читая „Макбета“ или „Жизнь есть сон“.¹

Правда, некоторые из французских классицистов сами выдавали—из скромности или из тактических соображений—свои произведения за вольные переводы или подражания античным авторам. Так поступил Лафонтен по отношению к басням Эзопа и Лабрюйер по отношению к характеристикам Теофраста. Однако достаточно самого беглого сопоставления этих авторов с их греческими прототипами, чтобы убедиться

¹ Henri Peyre. Qu'est ce que le classicisme? Essai de mise au point. Paris, 1933, pp. 97—98.

в их полной и неоспоримой оригинальности. Своими комплиментами по адресу древних писателей Лафонтен и Лабрюйер, как и Расин, прикрывали свою независимость и новаторскую смелость.

Французский классицизм был в пору своего возникновения откровенно-новаторским стилем. Это литературное новаторство, своеобразно отражавшее пафос строительства новых государственных форм, присущий восстановленному абсолютизму, никак не согласовалось с пассивным подражанием античным авторам. Неудивительно потому, что основоположники французского классицизма Малерб и Бальзак обнаруживали глубокое безразличие к древним писателям. Это безразличие, сочетающееся с плохим знакомством с античной литературой, становится затем характерным для всего аристократического общества Франции XVII в., являющегося вдохновителем большинства писателей-классицистов. Нередки были случаи, когда писатели, примыкавшие к классицизму, совершенно не знали древних языков и чуть ли не гордились этим незнанием. Так поступал, например, Бурсо, который был одним из воспитателей дофина и слыл видным *bel esprit*, что не мешало ему открыто заявлять о своем незнании греческого и латинского языков. Далеко ушло в прошлое то время, когда филологический интерес к античности считался необходимой принадлежностью всякого передового человека. В эпоху классицизма он стал уделом литературных педантов и доктринеров вроде Менажа, остроумно высмеянного Мольером под именем Вадиуса в комедии „Ученые женщины“.

Французские классицисты XVII в. пуще огня боялись упрека в педантизме и всемерно сторонились ученых знатоков античности и теоретиков литературы, суеверных обожателей поэтики Аристотеля и Горация. Подчиняясь установленным „правилам“ и в первую очередь—правилу трех единств, они все в большей или меньшей степени соглашались с знаменитыми словами Мольера (из „Критики на «Урок женам»“), что „всех из правил—это нравиться публике“. Это умение удовлетворять вкусам образованных ценителей искусства являлось также и для Буало залогом эстетической ценности литературных произведений.¹ Хорошим тоном в литературе XVII в. считалось не выставлять напоказ эрудицию, а скорее скрывать ее. Так, только из некоторых предисловий к трагедиям Расина можно узнать, что их автор был превосходным эллинистом; в самом же тексте расиновских трагедий совершенно не видно никаких стилизаторских тенденций, обычно присущих знатокам античности.

¹ См. об этом подробнее в статье Nigel Abercrombie „Cartesianism and classicism“ в „Modern Language Review“, 1936, v. XXXI, pp. 358—376.

Таким образом, существует глубокая, принципиальная разница между отношением к античности гуманистов эпохи Возрождения и классицистов XVII в. Последние были совершенно лишены реставраторских и стилизаторских тенденций, присущих первым. Одинаково неверно потому и целиком выводить французский классицизм из Ренессанса и проецировать классицизм в прошлое, говорить о классицизме XVI в.¹ Глубокая, принципиальная разница между этими двумя эпохами определяется появлением в XVII в. цельной системы рационалистического мышления, находящей себе опору в политической системе победоносного абсолютизма. В XVI в. можно найти только зародыши рационализма XVII в. в произведениях Монтеня и его последователей.

Наша характеристика французского классицизма XVII в. будет не полна, если мы не включим в поле своего зрения весьма существенную для этого времени проблему вкуса. В тесном согласии с картезианской философией, французские классицисты полагали, что существует единая эстетическая истина подобно единой философской истине, и что вкус, который достиг этой истины, абсолютен как сам разум. Это рационалистическое понимание вкуса было наиболее четко сформулировано Лабрюйером в главе „О творчестве ума“. Лабрюйер пишет здесь: „Есть в искусстве точка совершенства, как есть она в определении наилучшего качества и степени зрелости в природе. Тот, кто ее не чувствует и кто любит степени совершенства, лежащие выше и ниже ее, тот обладает извращенным вкусом. Таким образом, бывает хороший вкус и дурной вкус, и о вкусах спорить есть полное основание“.²

Такое рационалистическое понимание вкуса, противостоящее эмпирическому, зафиксированному в старинном изречении „о вкусах не спорят“. В XVII в. это эмпирическое понимание вкуса культивировалось одновременно литературой барокко и зачаточным, вульгарным буржуазным реализмом, т. е. течениями, в борьбе с которыми формировалась и крепла классическая доктрина. С точки зрения последней, произведения, не подчиняющиеся рационалистической эстетике, казались безвкусными и подвергались теоретиками классицизма, от Буало до Лагарпа, жестокой догматической критике.

Догматизм и доктринерство, присущие классической поэтике с момента ее зарождения, особенно крепнут в эпоху разложения классицизма. Это разложение начинается уже в последние годы XVII в., в тесной связи с реакционным

¹ Как это делает, например, А. Joussain в книге „Romantisme et politique“, Paris, 1924, pp. 24—36.

² Цитируется у Кранца, цит. соч., стр. 176.

поворотом в политике Людовика XIV, начинающим эпоху вырождения абсолютной монархии, ее превращения в душиателя свободной мысли, в тормоз капиталистического развития Франции. Наиболее ярким симптомом этого реакционного поворота был начавшийся после смерти Кольбера (1683) религиозный террор, жертвой которого стали протестанты, янсенисты, квиетисты и другие религиозные секты. Этот религиозный террор, сочетавшийся с одновременно происходящим экономическим развалом и военным разгромом монархии Людовика XIV, немало способствовал политическому созреванию французской буржуазии, ее освобождению от монархических иллюзий. „Благодаря насильственным мерам Людовика XIV французской буржуазии легче было придать своей революции иррелигиозную, чисто политическую форму, которая одна только и соответствовала развитому состоянию буржуазии“.¹ Таким образом, в силу диалектики исторического процесса, религиозно-политическая реакция объективно способствовала освобождению буржуазного мировоззрения от религиозной оболочки и ускорила процесс классового конституирования буржуазии, ее превращения в гегмона исторического процесса.

Конец относительной стабилизации классовых сил, характерной для времени расцвета монархии Людовика XIV, ознаменован также расколом на литературном участке. Едва успев окончательно сформироваться, классицистический фронт начинает распадаться. Первым симптомом этого распада является начало так называемого „Спора о древних и новых писателях“ (*Querelle des anciens et modernes*), в котором картезианцы Перро и Фонтенелль, опираясь на выдвинутый Декартом принцип личной инициативы, защищали идею прогресса в литературе и ставили новых писателей выше древних. В сущности говоря, несмотря на протесты старика Буало в его „*Réflexions sur Longin*“ (1694), Перро только сделал совершенно логичный вывод из всего развития французской литературы века Людовика XIV. Он вовсе не был сознательным разрушителем классической доктрины, не выдвинул никакого нового эстетического идеала и только считал, что эстетический идеал древних лучше выражен новыми писателями. Но он горячо защищал права современности в литературе и этим открывал широкий доступ в литературу новому современному содержанию. В этом прогрессивное значение „Спора“, который узаконивал литературное новаторство, осуществлявшееся великими классицистами XVII в. как бы стихийно, так сказать, явочным порядком. Однако в то же время „Спор“ клал начало культу новых писателей, французских классицистов XVII в., которые

¹ Ф. Энгельс. Людвиг Фейербах. Соч., т. XIV, 1931, стр. 676.

отныне объявлялись единственным объектом достойным подражания. Этим узаконивалось эпигонское перепевание мастеров французского классицизма и порождалась формализация классической поэтики, ее превращение в систему штампов, в культ мертвой догмы, обычно мешавшей проникновению в литературу нового содержания.

Таким образом, выступление Перро и Фонтенелля носило глубоко противоречивый характер и сыграло двойственную роль в плане воздействия на дальнейшее развитие французской литературы. В конечном счете оно явилось симптомом глубокого кризиса классической доктрины, отражавшего в специфической форме кризис абсолютистского строя и всей дворянской культуры в целом. Классицизм теряет во Франции XVIII в. свою былую цельность и однозначность. Он раскалывается на два разнородных и разнонаправленных течения, которые только с чисто внешней, узко формальной точки зрения могут объединяться понятием одного стиля. Это, с одной стороны, упадочный, ретроградный, эпигонский дворянский классицизм, становящийся оплотом всех консервативных литературных группировок, символом литературной реакции и рутины,—классицизм неможных подражателей Корнеля, Расина, Буало и других великих писателей XVII в., который поистине заслуживает наименования ложноклассицизма. Ему противостоит оформляющийся уже в первой трети XVIII в. новый буржуазно-просветительский классицизм, классицизм Вольтера и его группы, становящийся орудием пропаганды освободительных идей, борьбы с монархическим деспотизмом, с поповским суеверием и фанатизмом.

Оба объединяемые одним наименованием течения—классицизм ретроградный и классицизм просветительский, классицизм Кребильона и классицизм Вольтера—имеют, несмотря на свою идеологическую полярность, ряд общих черт. Оба они опираются на поэтику Буало, соблюдают классицистические „правила“, придерживаются принципов классицистической метрики и стилистики, сохраняют приемы абстрактной типизации и формальную логику внешнего порядка в построении литературных произведений. Иначе говоря, оба оперируют рационалистическим художественным методом, в конечном счете коренящимся в картезианской эстетике.

Возможность такого противоречивого использования картезианского рационализма в XVIII в. обусловлена отмеченными нами выше глубокими противоречиями, которые имелись в самой философской системе Декарта, сочетавшей идеалистическую метафизику с материалистической физикой. Если первая, выражаясь словами Маркса и Энгельса, „служила основой для веры“ и была широко использована в XVIII в. реакционным поповским лагерем, то вторая, на-

против, положила начало одному из двух направлений французского материализма—механическому материализму, который „сливается с французским естествознанием“ и в ходе своего развития постоянно „перекрещивается“ с другим, английским направлением материализма, берущим свое начало от Локка. „Произведения Ламетри представляют собой опыт соединения картезианского материализма с английским. Ламетри пользуется физикой Декарта во всех ее подробностях. Его «l'homme machine» построен по образцу животного-машины Декарта“.¹

Но если, таким образом, картезианский материализм был широко использован французскими просветителями, то с картезианской метафизикой они упорно боролись. „Французское просвещение XVIII в. и, в особенности, французский материализм представляют собою не только борьбу против существующих политических учреждений, религии и теологии, но также открытую, ясно выраженную борьбу против метафизики XVII в. и против всякой метафизики вообще,—против метафизики Декарта, Мальбранша, Спинозы и Лейбница“.²

Такая двойственная судьба рационалистической философии Декарта в XVIII в. вполне объясняет нам и двойственную судьбу рационалистической поэтики классицизма, тесно связанной с этой философией. С одной стороны, классицизму был присущ сословный, феодально-иерархический дух, ему была присуща, выражаясь словами Мих. Лифшица,³ „проповедь старой христианско-феодальной догмы подчинения“, которая скрывалась за классическими идеалами ясности, величия и порядка, за суеверным следованием „правилам“, за проповедью самоотречения и подавления страстей. Все это могло быть использовано и действительно использовалось сторонниками старого порядка для борьбы с растущей активностью третьего сословия, с надвигавшейся опасностью буржуазно-демократической революции. Перед лицом этой опасности дворянский классицизм все более акцентировал свои связи с двором и порывал связи с широкими общественными кругами, он становился чисто придворным, антидемократичным искусством. С этим-то реакционным классицизмом вели борьбу во Франции Дидро и Мерсье, а в Германии Лессинг.

С другой стороны, однако, в монархическом классицизме XVII в. был заключен ряд элементов, которым предстояло войти в идеологию просветителей XVIII в., в идеологию революционной буржуазии. Таков был, прежде всего, культ государственности, отражавший исторически-прогрессив-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Святое семейство. Соч., т. III, стр. 153—154.

² Маркс и Энгельс, там же, стр. 159.

³ Мих. Лифшиц. Вопросы искусства и философии. М. 1935, стр. 16.

ную борьбу абсолютной монархии за государственное единство против феодального своеволия, партикуляризма и анархии. Этот момент отвечал объективным интересам буржуазии уже в XVII в.; он помогал укреплению буржуазной экономики и объединению распыленных масс третьего сословия. Этот момент продолжал сохранять свою актуальность также и в XVIII в. Отсюда продолжающееся тяготение просветителей к созданному абсолютизмом в XVII в. монументальному стилю. Правильно замечает В. Р. Гриб: „Во Франции искусство абсолютизма, придворный классицизм, благодаря тому, что оно вынуждено было отражать косвенным образом устремления буржуазных классов к единству, организации, могло оказаться и оказалось пригодным материалом для революционного буржуазного искусства“.¹

Присущее классицизму игнорирование материальной природы человека, отсутствие в его героях чувственной конкретности, превращение их в идеальных марионеток, носителей высоких чувств и гражданских добродетелей, противостоящих мелким, обыденным мещанским переживаниям и устремлениям,—все это привлекало к классицизму симпатии просветителей, поскольку они были лишены буржуазного своекорыстия и эгоизма, мещанской узости и односторонности, поскольку на данном историческом этапе, в преддверии буржуазно-демократической революции, они выражали интересы всего угнетенного народа, „всего страждущего человечества“ (Энгельс).

Успехам классицизма во Франции XVIII в., его популярности у просветителей, содействовало также то обстоятельство, что мировоззрение просветительской буржуазии и ее искусство носили отчетливо рационалистический характер. Однако рационализм просветителей качественно отличался от картезианского рационализма XVII в. Правильно замечает И. Иоффе, что „рационализм, который у дворянства был подчинен метафизическому идеализму, освобождается от всего сверхчувственного и поповского, опирается на материализм и утверждает объективную действительность и чувственный опыт единственным источником познания и знания“.²

Этим и объясняется, что вождь просветительного классицизма Вольтер, остающийся приверженцем поэтики Буало, в то же время в философии является последователем Ньютона, Локка и английских деистов, о Декарте же отзывается весьма язвительно. Вот образчик вольтеровских вы-

¹ В. Р. Гриб. Эстетические взгляды Лессинга и театр. Предисловие к „Гамбургской драматургии“ Лессинга. Изд. „Academia“, М.—Л., 1936, стр. XLIII.

² И. Иоффе. Французское искусство эпохи разложения феодализма и буржуазной революции. Л., 1932, стр. 74.

сказываний об основоположнике философского рационализма XVII в.: „Наш Декарт, призвание которого заключалось в том, чтобы открыть заблуждения древности, но заменить их своими, увлекшись тем систематическим духом, который ослепляет величайших людей, воображал, что он доказал, что душа есть то же самое, что мысль, точно так же как, по его мнению, материя есть то же самое, что протяжение. Он утверждал, что человек всегда мыслит и что душа входит в тело, будучи наделена всеми метафизическими понятиями, зная бога, пространство, бесконечность, имея все отвлеченные идеи, которые она, к сожалению, забывает, выходя из чрева матери“.

Философские установки Вольтера, его связь с английским деизмом и материализмом, его горячая ненависть ко всякой поповщине и метафизике, наложили существенный отпечаток на все литературные произведения Вольтера, выдержанные в классицистическом стиле. Как свою классическую эпопею „Генриада“, так и свои многочисленные трагедии Вольтер насыщает чисто просветительской тематикой и фразеологией, делает орудием пропаганды либерально-освободительных идей. Обновляя содержание классической трагедии, он вносит также значительные новшества в ее формальную структуру. Он вносит в трагедию элементы внешней зрелищности, оперные и мелодраматические эффекты, черты местного колорита (*couleur locale*), протестует против господства в трагедии любовной интриги и пишет трагедии без любви („Меропа“, „Орест“) и даже без женских образов („Смерть Цезаря“). Вводя в трагедию семейные конфликты и нотки мещанской чувствительности („Заира“), он делает шаг в сторону буржуазной реформы драматургии, утверждавшей новые жанры „слезной комедии“ (Нивелль де Лашоссе) и мещанской драмы (Дидро, Седен). Однако при всем том Вольтер не переходит на позиции буржуазного реализма Дидро и сохраняет приверженность классической поэтике. Посвящая свою трагедию „Заира“ английскому негодянту Фокенеру, он так прославляет простоту, правдивость и благородство классической трагедии в противовес запутанности и „грубости“ английской драмы:

Cette heureuse simplicité
 Fut un des plus dignes partages
 De la savante antiquité
 Anglais, que cette nouveauté
 S'introduise dans vos usages.
 Sur votre théâtre infecté
 D'horreurs, de gibets, de carnages,
 Mettez donc plus de vérité
 Avec de plus nobles images.

Завершается это стихотворение знаменательными строками, свидетельствующими о том, что Вольтер, подобно Буало, считал эстетический идеал единым, неизменным и универсальным для всех эпох:

Travaillez pour les connaisseurs
De tous les temps, de tous les âges...¹

Наиболее яркое выражение классицистические установки Вольтера получили в его „Siècle de Louis XIV“, этом восторженном гимне золотому веку французского абсолютизма, который, по мнению Вольтера, является одной из четырех эпох подлинного величия человеческого ума и процветания искусства, наряду с эпохами Перикла, Августа и папы Льва X. После таких великих эпох наступают, по мнению Вольтера, эпохи упадка, когда можно „говорить только то, что уже известно“. Такой эпохой упадка, роковым образом обреченной на подражание великим писателям „века Людовика XIV“, оказывается (как это ни странно слышать из уст просветителя Вольтера) его время, т. е. эпоха просвещения.

Приведенное замечание Вольтера является одним из многочисленных образчиков характерных для него непоследовательностей, колебаний и уступок дворянским воззрениям и предрассудкам. Такие срывы, за которые жестоко критиковал Вольтера Лессинг, встречаются на всех этапах деятельности патриарха французского просвещения. Они являются причиной того, что вольтеровский классицизм, при всем своем новом идеологическом качестве, все же связан многими нитями с традициями дворянского классицизма XVII в. Вольтер не мог перейти полностью на позиции буржуазно-революционного классицизма, потому что в своих политических, религиозных и философских воззрениях он занимал умеренную, промежуточную позицию и был еще слишком тесно связан со старой дворянско-монархической культурой.

Буржуазно-революционный классицизм складывается только накануне революции, когда все третье сословие Франции осознало необходимость свержения феодально-абсолютистского строя. В преддверии революции из двух тенденций, боровшихся в буржуазной литературе XVII в.—натуралистической, выдвигавшей точность бытовых деталей за счет обобщений, и классицистической, отрицавшей плоское копирование мещанского быта,—побеждает вторая. Мещанская драма отступает теперь на второй план перед возрождаемыми на новый лад трагедией и комедией. Сорен, Лемьер и Мари-Жозеф Шенье в трагедии, Бомарше в комедии,

¹ Oeuvres complètes de Voltaire, t. 1, éd. Furne, Paris, 1846, pp. 222—223.

становятся выразителями буржуазно-революционных идей, ведут активную борьбу со старым режимом. Принимая снова классицистическую оболочку, театр становится школой гражданской добродетели, могучим средством революционизирования масс. Этот классицизм торжествует полную победу в годы революции, которая сделала его своим официальным стилем, прибегнув к грандиозному античному маскараду.

Замечательное объяснение этому „маскараду“, создававшему предпосылку расцвету буржуазно-революционного классицизма, дал Маркс в начале „Восемнадцатого брюмера Луи-Бонапарта“: „В классически строгих преданиях римской республики борцы за буржуазное общество нашли идеалы и искусственные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии“.¹

Это важное принципиальное указание, объясняющее общий стиль всего искусства времени первой французской революции, не означает, конечно, того, что все трагедии революционной эпохи строились исключительно на античном материале. Так, из пьес ведущего драматурга эпохи революции М.-Ж. Шенье только одна („Кай Гракх“, 1792) была написана на античную республиканскую тему; все остальные трагедии Шенье („Карл IX“, „Генрих VIII“, „Жан Калас“, „Фенелон“) строились на материале, взятом из новой истории, тем самым связываясь с исторической трагедией вольтеровской школы типа пьес де-Беллуа („Осада Кале“, 1765; „Габриель де-Вержи“, 1777).

Буржуазно-революционный классицизм нашел выражение не только в трагедиях этого времени, но также и в массовой драматургической продукции революционного десятилетия.² На каждом из трех этапов революции агитационные пьесы, часто являвшиеся „однодневками“, носили на себе отпечаток рационалистической структуры классической трагедии, с присущей ей абстрактной типизацией персонажей, отличавшихся в схематические олицетворения гражданских добродетелей и пороков. Хотя эти пьесы-агитки обычно писались прозой, однако в их горячих монологах слышались отзвуки не только речей революционных ораторов, но и тирад классических трагедий. Последние заняли видное место в репертуаре революционных лет. Так, „Гораций“ Корнеля был одной из излюбленных пьес эпохи революции, привлекавшей зрителя своим гражданским патриотическим

¹ Маркс и Энгельс. Сочинения, т. VIII, 1930, стр. 393.

² Подробную характеристику драматургии времени революции см. в книге К. Державина „Театр французской революции“, Л. 1932.

пафосом. Большой популярностью пользовались также трагедии Вольтера, в котором видели предшественника тираноборческого и антиклерикального репертуара революционных лет.

Буржуазно-революционный классицизм получил своеобразное развитие во время империи Наполеона, которая унаследовала многие традиции буржуазной революции. Сам Наполеон был большим поклонником классической трагедии и, в частности, Корнеля, в котором он высоко ценил его героический пафос. Мечтая о появлении нового Корнеля, Наполеон установил ежегодные премии за сочинение трагедий и комедий, агитирующих за новый строй. Многие из драматургов периода революции превратились в певцов наполеоновской империи. Даже М.-Ж. Шенье написал трагедию „Кир“ (1804), в которой приветствовал Наполеона как „спасителя“ Франции.

Однако при всех своих связях с классицизмом революции, имперский классицизм (ампир) значительно от него отличался. Так как наполеоновская империя ориентировалась на помпезный стиль императорского Рима, то в ее искусстве ожил целый ряд элементов монархического классицизма XVII в. Наполеон восстановил на французской сцене весь классический репертуар, включая даже изъятые в эпоху революции монархические и религиозные пьесы. На этой почве вскоре произошел разрыв между Наполеоном и революционными классицистами, продолжавшими насыщать свои трагедии республиканскими идеями. Однако тираноборческие трагедии Шенье („Брут и Кассий“, „Филипп II“, „Тиверий“) были запрещены наполеоновской цензурой, и это ознаменовало окончательный разрыв ампира с революционным классицизмом. В итоге Наполеону так и не удалось вызвать в жизни полноценной классической трагедии, пронизанной идеями буржуазного цезаризма. Официальными поэтами империи были эпигоны дореволюционного классицизма, создававшие мертворожденные произведения.

Еще более отсталый и немощный характер носил классицизм в годы реставрации. Он окончательно превратился в это время в символ старого режима, восстановить который не удавалось даже реакционному правительству Бурбонов, опиравшемуся на штыки союзников, членов „Священного союза“. Объяснение безуспешным попыткам восстановить или хотя бы удержать от гибели классицизм дается в знаменитых строках Маркса: „Едва новая общественная формация успела сложиться, как исчезли допотопные гиганты и с ними все римское, воскресшее из мертвых,—Бруты, Гракхи, Публиколы, трибуны, сенаторы и сам Цезарь. Трезво-практическое буржуазное общество нашло себе истинных истолкователей и представителей в Сэях,

Кузенах, Ройэ-Колларах, Бенжамен Констанах и Гизо; его настоящие полководцы заседали в коммерческих конторах, его политическим главой был жирноголовый Людовик XVIII. Уйдя с головой в накопление богатств и в мирную борьбу в области конкуренции, буржуазия забыла, что ее колыбель охраняли древнеримские призраки".¹

Однако не сразу „трезво-практическое буржуазное общество“ сумело создать такое искусство, которое дало бы целостное и неприкрашенное отражение его социальной практики. На смену умирающему классицизму пришел не буржуазный реализм, а романтизм, этот наиболее яркий и законченный иррационалистический стиль, который и нанес сокрушительный удар рационалистическому классицизму. Но подобно тому, как классицизм по существу являлся своеобразным приложением к литературе метода картезианского рационализма, так романтизм вырос на почве классического философского идеализма, до конца преодолевшего метафизический метод рационализма. Естественно потому, что как развитие буржуазной философии нового времени преодолело метафизику Декарта, оставив за ней только историческое значение, так и дальнейшее развитие буржуазного искусства в XIX в. переросло рационалистический художественный метод классицизма. И хотя во Франции XIX—XX вв. никогда не остывал пьетет перед великими писателями века Людовика XIV и периодически делались попытки „классической реакции“, периодически возникали течения, именовавшие себя „неоклассическими“, тем не менее французский классицизм XVII—XVIII вв. является до конца пройденным этапом и сейчас уже целиком принадлежит истории литературы, в которой он составляет одну из наиболее богатых и содержательных глав.

¹ Маркс и Энгельс. Сочинения, т. VIII, 1930, стр. 393.

Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы

I

Моя цель в том, чтобы поставить некоторые общие вопросы предистории реализма XIX в., предистории, полной первостепенных событий и во многих отношениях предрешившей художественное развитие эпохи Стендаля, Пушкина, Бальзака, Диккенса, Золя, Гоголя и Толстого.

Прежде всего останавливает, требует точности понятие реализма.

В широком смысле реализм содержится во всяком искусстве, во всяком акте идеологии; в той мере, в какой в них освоена действительность. Следовательно, критерий реализма приложим и к искусству Востока и к искусству античности, средневековья, новой Европы—ко всем в равносильной степени.

Движение реализма состоит тогда в последовательном овладении искусством все новыми и до того недоступными сферами, как бы предоставляемыми искусству от момента к моменту самой исторической действительностью, переходящей через скачки, кризисы, разрывы от одного уровня развития к другому и превращающей свои до времени скрытые содержания в явную актуальность. Таким образом, открытия, совершаемые в исторической действительности и через нее самое, составляют историю реализма. По большим предметным открытиям следует распределять историю реализма, различать в ней эпоху от эпохи.

Предметные открытия лежат в основе классических произведений реализма.

Еще Гегель очень пронизательно устанавливал отличие между писателем классическим и неклассическим. Гомер классичнее индийской поэзии, но в то же время индийская поэзия по великолепию колорита, по внушительности изображения может спорить с гомеровской. Однако не здесь, не в этом отношении определяется внутренняя стоимость великих памятников искусства. Содержание поэмы Гомера относится по Гегелю к такому состоянию мира (относится, выражает его), которое более значительно, нежели исторический мир Магабгараты.

„Существует не только классическая форма, но существует и классическое содержание“.¹

Великие открытия, выводящие наружу законы исторических эпох, открытия, сделанные художниками, составляют ту „классику содержания“, которая и учитывается в первую голову нашим искусствознанием.

История открытий, конечно, никак не складывается в сумму наглядных истин, самобытных и независимых друг от друга. Эта история не только экстенсивна, но и интенсивна, работает вглубь и производит существенные изменения взаимного и далеко распространяющегося характера.

Изменяется не только предмет искусства,—по внутренней связи, изменяется также и стиль искусства, метод. Мы должны описать понятие реализма и в более ограниченном смысле—реализма как ст и л я.

Реализм этого порядка гораздо более позднее явление, чем тот реализм, начинающийся вместе с историей искусства, сопровождающий ее от первого и до последнего дня—реализм предметного содержания.

В свой срок реальная история подготавливает открытие с таким масштабом содержания, что все здание исторической действительности меняет свой вид в глазах современников, открытие, кладущее начало перевороту в стиле, в воззрении на мир, в способе художественного познания.

Реализм как стиль, как метод, приобрел прочную базу в условиях буржуазного общества. Он возник из практики буржуазных отношений и, следуя этой практике, впервые стал возможен как типичное массовое явление в истории искусства.

Маркс говорил о внутреннем строе докапиталистического общества как о „потребляющем хозяйстве“. Потребляющее хозяйство предполагает известную соотнесенность в развитии всех сторон общественной жизни, прежде всего соотнесенность между производством и потреблением. В обществе такого типа решающая роль материальных отношений не может быть ни достаточно глубоко замечена, ни оценена. Для того чтобы общественный человек до конца понял, увидел, в какой степени его судьба определяется материальной практикой общества, для этого должна была разрушиться примитивная общественная гармония, общественное производство должно было приобрести самодовлеющий характер. Именно этим и отличался дисгармонический строй буржуазного общества, в котором материальное производство, освободившееся от коллективного регулирования цеха, общины, превращалось в стихийную силу, потрясавшую старые уклады. Мир материальных интересов обособился, принял форму

¹ Hegel. Philosophie der Geschichte, 109 (Glockner).

самостоятельных интересов частных лиц, практикующих „эгоистически“, вне учета того, что эта практика означает в целостном жизненном строе общества. И только с этой поры возможной стала более или менее систематичная материалистическая интерпретация общественной жизни — реализм как стиль искусства: в самой действительности должен был совершиться „анализ“, материальные основания общественной жизни должны были „отвлечься“ от всего комплекса общественной жизни, для того чтобы в них увидели главнейшую и всеопределяющую силу. Разумеется, здесь речь идет о стиле реализма, хотя бы самого примитивного, хотя бы вульгарного, но тем не менее уже принципиального по своей природе.

Совокупность частных лиц носила и носит название „гражданского общества“, и вот когда было „открыто“ гражданское общество, находившееся в скованном состоянии внутри феодального мира, тогда же был открыт и новый метод толкования общественной жизни. Я полагаю, что правильнее было бы назвать этот первоначальный реализм гражданским, по имени открытия, которым он питался.

Гражданский реализм с самого начала стремился быть не только особою темой, но и всеобъемлющим стилем организации всех смысловых величин, входящих в произведение литературы.

В искусстве Ренессанса всюду присутствуют горячие следы происходившего переворота.

Искусство XV—XVII вв. загипнотизовано, как необычайной новинкой, всеми видами „физиологического состояния“ общества—идет ли дело о шванках, фавльо, итальянских новеллистах или же о Рабле с его специальной манерой гигантских физиологических преувеличений, или же о Сервантесе, сознательно культивирующем в своем письме штрих грубый, натуральный, „животный“—всюду материальное содержание жизни подчеркнуто, возведено в степень грандиозного и впервые увиденного зрелища. Быть может, в живописи, в фламандизме с его чрезмерной телесностью, все эти особенности ренессансного искусства достигают настоящей концентрации. С другой стороны, благодаря тому же процессу „деления“ стихий общественной жизни, в искусстве появляются нюансы, до того неизвестные средневековью с его недифференцированным художественным стилем.

Следует обратить внимание хотя бы на тип ведения сюжета в романе Сервантеса. От первого эпизода с мельницей до заключительных—подвиги Дон-Кихота однородны по условиям и по финалу; однако же Сервантес решается однородными эпизодами заполнить огромный роман—его искусство в оттенках, в различиях, в неистощимой индивидуализации от случая к случаю. По нюансированности

Сервантес, вероятно, первый из мастеров Ренессанса, но он находится в одном фронте с остальными, научившимися отличать общественные стихии жизни от персональных, материальные от идеологических, усматривающих тысячу противоположностей там, где еще недавно представлялся единый целостный мир натурально-общинных отношений.

Суть художественного переворота заключалась не в этом простом аналитическом дроблении общественного целого, но в поисках принципа нового единообразного воспроизведения его в художественном сознании.

Вот здесь-то и пробилась вперые тенденции нового стиля—стиля буржуазного реализма.

Для полной ясности подчеркиваю, что всюду речь идет о реализме буржуазного общества, носителями его вовсе не должны быть апологеты буржуазной практики—история свидетельствует обратное.

Литературоведы до сих пор не отвыкли от того, чтобы считать реализм фактом как бы внутриприрожденным психологии буржуазии, причем закон действует в обе стороны: если реалист—значит писатель буржуазный, и обратно, буржуазный писатель—следовательно, реалист. Когда у писателя обнаружены так называемые „элементы реализма“, то немедленно элементы буржуазности устанавливаются в писательской душе—душа у писателя, обыкновенно, двоякая, и та и эта, и дворянская и товарно-денежная. Между тем, на путь последовательного буржуазного реализма никогда не становились именно правозащитники буржуазии или же дворяне, обольщенные возможностью выгодно продавать шерсть и водку.

У нас в полном забросе находится вопрос о демократическом содержании культуры и искусства Ренессанса.

Не сделано самого главного—не использованы указания Маркса и Энгельса в этой области.

Затем, историки еще не привели в ясность ни огромного многообещающего материала, ни специальной научной традиции, в которой первое место совершенно бесспорно принадлежит Александру Веселовскому, автору наиболее смелой демократической концепции литературного процесса, настойчиво изучавшему народную традицию ренессансных литератур. У нас все еще предпочитают рассуждать об эволюционизме и позитивизме Веселовского (которых, разумеется, нельзя скрыть), но забывают при этом о живой практике исторических работ этого великого русского ученого.

Наиболее последовательные проявления „буржуазного реализма“ в период Ренессанса имеют плебейскую окраску и скрещиваются с фольклорным и народным опытом литературы.

Я здесь имею в виду испанский плутовской роман, Сервантеса, немецкую народную книгу.

Вот положение из народной поэтики XVI в.:

„Немного погода, когда состоялись в университете при-суждения степеней, и иные возведены были в магистры, немного погода философы обменялись речами о том, в чем польза от латинского писателя комедий Теренция, родом из Картагины, из Африки—ибо этого писателя изучают в шко-лах и среди юношества не одной латыни ради, и не ради доб-рых речений и назиданий,—изучают его затем, что был он спо-собен живописать различные сословия и различных людей как хороших, так и дурных, со всеми их свойствами, и делать это так ловко и точно, как если бы успел побывать в душе каждого из них, изведать мысли и чувства каждого подобно самому господу—с этим должен согласиться всякий, умеющий читать этого поэта и понимать его. И что всего чудесней—видно из его творений, сколь сходны устройство человека и нравы того времени с известным нам о самих себе, хотя и было все написано за несколько сот лет до рождения христова“ (Книга о Фаусте, 1587 г.).

Полуфольклорный автор ссылается, как на должный авто-ритет, на античный реализм с его жестким и неукрашенным нравоописанием.¹ Деление античных авторов на таких, кото-рые нужны только как образец латыни, и на таких, которые „полезны“ в более человеческом смысле, тоже знаменательно.

Гражданский реализм имел перед собой как составные конечные единицы исторического мира эгоистических инди-видуумов, движимых частными интересами, опирающихся на свою власть над вещами, на свои материальные преимущества.

Писатели Ренессанса должны были изображать „мате-риализм“, „язычество“, так, как они проявляются в повсе-дневной буржуазной жизни—грубо, исключительно, при полном попрании интересов противоположной стороны, при полной тирании над всеми другими потребностями и цен-ностями голых экономических нужд и расчетов. Это и есть картина мира, как она рисуется в плутовском романе: не-украшенная эгоистическая потребность здесь представлена как сила, истребляющая и личность самого ее носителя и в то же время способная вызвать самое отчаянное сопротив-ление со стороны всех ближних и дальних, подвергнутых эгоистической агрессии. Плутовской роман с демонстративным цинизмом его мировоззрения, с голым экономическим чело-веком как основным источником действия, по своей объек-тивной роли, и был образцом памфлетно-разоблачительного реализма, мятежного и опасного с точки зрения господ-ствующих классов.

¹ Вероятно, излишни будут указания на известную аналогию между европейским развитием XV—XVI вв. и античной эрой Еврипида или Плавта и Теренция.

И здесь следует подчеркнуть одно обстоятельство, чрезвычайно важное для развития реализма в условиях буржуазного общества: буржуазный реализм, где бы он ни появлялся, вступал в резкое противоречие с эстетикой прекрасного.

Иначе быть не могло—углубляться в истинное содержание буржуазной жизни, в ее подлинные мотивы, это значило в самом его существе уничтожать эстетический оптимизм: для проницательного взгляда буржуазная жизнь представлялась собранием уродств, зрелищем вопиющей неосмысленности, нечистоты и безобразия. В буржуазном обществе реализм разрушал эстетику, и в сознании теоретиков буржуазии это отразилось как учение о неискоренимом противоречии между искусством „прекрасным“ и искусством „характерным“, т. е. реалистическим. Действительно, это противоречие целиком преодолевается только в искусстве социалистическом, и в этом одно из коренных отличий социалистического; реализма—социалистический реализм самыми своими глубокими тенденциями движется навстречу эстетике прекрасного и героического, как об этом свидетельствует все творчество лучшего мастера нашего искусства—творчество Максима Горького.

Художнику буржуазного общества приходилось обнаруживать стыдливость по отношению к миру материальной практики и, вскрывая реальные мотивы поведения, он развенчивал своих героев.

Чем правдивей и сильнее оказывался метод буржуазного художника—„характерного“ художника, тем неизбежнее его искусство превращалось в памфлет, в сатиру, в средство профанации материальных и духовных отношений исторической среды. И только на последней глубине реализма, там, где художник входил в соприкосновение с живыми силами, противодействующими капитализму и его цивилизации, только там „характерное“ искусство снова сближалось с эстетикой красоты и героизма. Гете, Стендаль, Пушкин, Толстой—каждый по своему обнаружили в своем искусстве эти живые силы, находящиеся в борьбе с прозой и уродством бюргерского, буржуазного, крепостнического общества. Но для всех великих реалистов единым источником красоты и героизма были народные массы, стихия подлинной демократии, по существу выводящая за пределы буржуазного строя и классового строя вообще. В этом смысле у лучших художников прошлого присутствуют прямые отношения и связи с социалистическим искусством.

Уже художникам эпохи Ренессанса приходилось задумываться о том, насколько совместимы, насколько могут оставаться в согласии друг с другом красота и реализм—„эмансипированная плоть“.

Между практикой и убеждениями рядовых буржуа эпохи первоначального накопления и между философией художественных вождей Ренессанса существовало огромное расстояние. „Эмансипация плоти“ как благое дело вызывала сомнения уже у первых итальянских гуманистов. Особенно замечательна позиция Сервантеса. Сервантес противостоит материализму буржуазного общества не как христианский спиритуалист, но как художник, надеющийся на более широкое, человеческое и общенародное освобождение реальных энергий труда, творчества, личных отношений, чем то, которое протекало на его глазах. Б. А. Кржевский совершенно правильно подчеркивает народные тенденции Сервантеса, раскрывая семантику образа Санчо-Пансы, с его крестьянской нормой зажиточности, справедливых материальных требований, с его „мирским“ идеалом, беззлобным язычеством, исключая материальное благо как самоцель и исключая нападение на чужие интересы.¹

В Испании возникла *novela picaresca*, в Испании возник Сервантес, роман которого держался в веках именно благодаря „классике содержания“, прежде всего—классике новооткрытой гражданской жизни. Испанские реалисты оказались ближе других своих современников к тому, чтобы охватить неблагоприятные законы буржуазного общества, чтобы охватить стиль этого общества.

Из этого вовсе не следует, что Испания была самой передовой страной буржуазной Европы, страной с дальними перспективами буржуазного развития. Испанские реалисты доискивались правды о новом обществе, потому что положение в Испании было особенно тревожным; первоначальное накопление здесь проходило в особенно болезненных формах. Испания, испытывавшая все тяготы ранних буржуазных порядков, распада старых общественных отношений, не получила той частичной компенсации, которая дана была другим странам, ставшим на путь буржуазной промышленности. В этом отношении чрезвычайно важны замечания Маркса: „Уже в простом определении денег заложено, что они в качестве развитого момента производства могут существовать лишь там, где существует наемный труд, а также, что деньги там, отнюдь не разлагая общественной формы, являются, напротив, условием ее развития и движущей силой развития всех производительных сил, материальных и духовных.“²

Об античном мире, об Испании XVI—XVII вв. Маркс тут же говорит, как об исторических образованиях, по ги б-

¹ Сб. „Ранний буржуазный реализм“, 1936 г.

² Архив Маркса и Энгельса, 1935, IV. Маркс. Экономические рукописи, глава о деньгах, 221 стр.

ших под натиском денежных отношений, не сопровождавшихся переворотом в организации производства.¹

Таким образом, в результате общественного недоразвития возник в Испании этот острый, разрушительный для господствующих классов реализм XVI-XVII вв., реализм, столь как будто бы преждевременно публикующий все трагические противоречия буржуазного общества, всю его изнанку. Но, с другой стороны, специфические испанские условия объясняют, почему истина, контур которой был уже ясен Сервантесу или автору „Ласарильо“, была признана всей Европой не раньше, чем через полтора-два десятилетия. Гражданский реализм резкого памфлетного типа держался в литературах более передовой Европы как ограниченный, полуотверженный „жанр“ (Дефо, Фильдинг в Англии, Лесаж, Ретиф де-ла-Бретонн во Франции и т. д.). Вся дальнейшая борьба состояла в том, чтобы придать его истинам „всеобщность“, чтобы сделать стиль его универсальным для истолкования исторической жизни нового общества.

Гражданский реализм исходил из индивидуума, взятого в условиях своего ближайшего материального прикрепления, своего „личного опыта“, борьбы за свой частный интерес.

Но для того чтобы объяснить судьбу этого индивидуума, столь исключительного, столь поглощенного самим собой, приходилось затрагивать самые отдаленные вещи, приходилось выносить на страницы книг сотни деталей, лиц, обстоятельств. Внутренняя структура художественных произведений не могла не отражать основных законов буржуазного общества, внутренней схематики его, в силу которой индивидуум буржуазного общества, потеряв ближайшие связи корпорации, общины, цеха, стал сочленом гораздо более сложной и широкой общественности, с национальной и международной протяженностью. Как в исторической действительности, так и в романе процесс индивидуализации героя перекрещивался с процессом самого обширного его обобществления, неизвестного литературе прошлых эпох. В литературу ворвалось пестрое и многоликое население, различное по местным, имущественным, ранговым условиям существования. В то же время литература должна была дать место значительным описательным партиям—материальный антураж героев, приобретающий в этот решающий момент исторической практики такой знаменательный и сверхчеловеческий вес, воспроизводился с величайшими подробностями, и уже итальянские новеллы, а плутовский роман в особенности, загромождены перечнями вещей, инвентарями имущества, создают вокруг героев плотную веще-

¹ Архив Маркса и Энгельса, 1935, IV. Маркс. Экономические рукописи, глава о деньгах, стр. 221, 225, 251.

ственную среду, которая постоянно грозит вытеснить самих героев и взять на себя основную активность — так отражался в искусстве процесс возрастающего порабощения общественного человека материальными стихиями собственной его практики, над которыми он утрачивал сознательную власть и которые сами брали эту власть над ним. Мир вещей, мир деталей, далеких и непростых людских связей — все это требовало для гражданского реализма эпического пространства, эпических объемов содержания, и наиболее естественной жанровой формой для него явился роман, эта „эпопея буржуазного общества“.¹ Роман строился как осмысление индивидуальной судьбы, он исходил из эгоцентрической точки зрения на общественную жизнь. Но уже в самой его структуре, поскольку она отражала реальную роль индивидуума, происходило перемещение ценностей. Индивидуум открывался в таком осложненном контексте зависимостей, что его центральная роль в романе становилась чисто условным моментом, а безликое целое, со всех сторон окружавшее его, по существу оказывалось полным самодовления. Исчезновение героя, диктатура „посредственности“ и безличной силы „обстоятельств“ — все эти качества, получившие полное выражение в буржуазном романе только в самом эпилоге его истории, в школе Зола, а особенно в школе унанимизма, — все эти качества были заложены в нем уже с первых его начал, в эпоху плутовского романа Лесажа и английских реальных романов XVIII столетия.

Подчеркивание „эгоцентризма“ буржуазного романа (как это сделано, например, Жюль Ромэном в известном его предисловии к „Людям доброй воли“) — совершенно недостаточная его характеристика, она больше касается его формы, нежели существа: одинокий индивидуум здесь обыкновенно был только отправным моментом, условным центром композиции, главную же роль играли „мировая нагрузка“ на индивидуума, огромный мир его зависимостей: „среда“, окружавшая героя, обстановочные моменты, необходимые для воплощения его биографии, — все это настолько превышало тут же в романе его самого, что герой как действительный центр событий естественно отменялся всем целым романа, заодно отменялась и эгоцентрическая позиция автора. По масштабу изображенной общественной практики, по богатству общественных увязок между героями буржуазный роман являлся эпосом безо всяческих кавычек, и в этом самое ценное его наследие.

Зато буржуазная эпопея была лишена других сторон подлинного эпоса — была лишена подлинных героев и па-

¹ Определение Гегеля, усвоенное русской критике Белинским. Из новых работ см. статью Г. Лукача о романе.

фоса героики, изображала человечество, подавленное тяжестью фатальных сил и нужд, не нашедших удовлетворения.

Буржуазный эпос, — роман нового времени, — более других видов буржуазного искусства был замкнут в кругу возможностей эстетики „характерного“, и пути к эстетике прекрасного были для него особенно трудны. Эпос, который мог бы в одинаковой степени подняться над красотой античного эпоса и над реализмом „характерного“ романа во всем его богатстве, этот эпос поставлен как разрешимая задача только перед советскими художниками.

XVI-XVII вв. были свидетелями величайшего подъема драматургии, и вместе с нею реализма в другой его форме, опирающегося на особую историческую практику и особое миропонимание. Подъем драматургии, высота ею достигнутая на театре испанцев, Расина, Корнеля, Шекспира и его плеяды — явление, более не повторявшееся в истории буржуазной литературы. Воспитанные опытом больших абсолютистских государств Запада, драматурги XVI—XVII столетий по своему мировоззрению государственники — они мыслят более пластическими, но зато и менее дифференцированными категориями, нежели их современники, усматривающие в гражданском обществе существо и основу исторической жизни.

Для театральных поэтов, Шекспира, Лопе де-Вега, Корнеля, историческая жизнь представляется иначе облаченной и выраженной, нежели для итальянских новеллистов или мастеров испанского романа.

Они поглощены событиями, в которых жизнь общества достигла своей политической концентрации, отношения между индивидуумами для них существуют как родовые — политические отношения, и сам индивидуум — это прежде всего человек государства, персонаж политического действия.

„Старое гражданское общество непосредственно имело политический характер, т. е. элементы гражданской жизни, например, собственность и семья, форма и способ труда были возведены на высоту элементов государственной жизни в форме феодальных прав, сословий и корпораций“ (Маркс).¹

Коренное отличие „старого гражданского общества“ объясняет нам, почему его отношения были предрасположены к тому переводу на язык театра, драматизации, который был предпринят Шекспиром и его современниками. У Маркса есть замечания о недраматичности буржуазной жизни, и они связаны с его общим учением об основных особенностях общественной жизни развитого капитализма, где социальная природа поведения индивидуума отделена

• ¹ Соч., т. I. Статья „К еврейскому вопросу“, стр. 389.

от его сознательных действий, где общественные отношения лиц представлены как отношения вещей, как связь, определяющая людей, но не определяемая ими. Именно непосредственная политическая, а значит и родовая социальная квалификация персонажей „старого гражданского общества“ позволяла существенные коллизии между ними изображать как прямую борьбу лиц, как непосредственно воплощенные в лицах столкновения, сами же герои выступали как носители непосредственно осуществляемого ими общественного призвания, как грозные государственные силы.

С этим связывалась и более специфическая театральность—парадность зрелища. Еще Буркгардт писал о тиранах раннего Возрождения, разукрашенных как алтарь: театральное великолепие костюмов и появлений знаменовало все то государственное представительство, все то личное достоинство, которым был отягощен драматический герой.¹

Однако шекспировская драма (в меньшей степени испанская и французская классическая) живет коллизиями, которые, собственно, выводят за ворота чисто-государственных понятий и представлений. Все персонажи являются государственными, корпоративными, сословными деятелями. Но непременно кто-нибудь один из них утратил свое сословное лицо, забыл о традиционных обязанностях, хочет жить и действовать как лицо частное, гражданин, человек вообще.

И вот как раз именно этот герой и становится центральным двигателем действия, без него драма не может состояться, он неслучаен в ней, а первый в ней актер, на котором сосредоточен всеобщий интерес. Шекспировский протагонист весь целиком мотивирован энергией разрушительной для абсолютистского общества и его „государственного реализма“.

Он еще действует на территории „старого гражданского общества“, в его формах, но во имя совершенно иного порядка вещей—во имя разгрузки человека от отрицательных для него феодальных привилегий, во имя свободы личных склонностей, во имя свободной частной жизни, составляющей пафос гражданского общества не в его архаическом, но в его современном виде. Заодно в шекспировском репертуаре уже мерещатся неблагоприятные очертания тех действительных целей, за которые борются и с восторгом гибнут лучшие герои шекспировских трагедий. Шекспир создал Яго, создал Шейлока—типовых представителей буржуазного „эгоизма“. В „Тимоне Афинском“ уже происходит домашняя и в высшей степени неопытная коллизия между освобожденными „гражданами“. С другой стороны, „фальстафовский фон“ хроник с его далью народ-

¹ По поводу „живописности“ раннего Возрождения см. книгу М. Лифшица „К вопросу о взглядах Маркса на искусство“, стр. 102—103.

ной жизни, по-иному колеблет спесивые убеждения „государственного реализма“. Были достаточные основания у писателей XVIII в., искавших у Шекспира соответствий своей демократической поэтике.

Мадам де-Сталь, автор книги „О литературе“, одного из самых замечательных трактатов о мировой поэзии, говорит о Шекспире, в данном случае находясь под воздействием своих демократических предшественников. Она видит у него и интерес к безыменным героям, а вопрос о герое без имени волновал всю народолюбивую литературу XVIII в.; для Сталь важно, что „анонимный“ король Лир, король без исторической славы, возглавляет шекспировскую трагедию; она высоко оценивает шекспировский интерес к душам слабым, к несчастью, к страданию,—ко всем тем положениям и чертам характера, которые больше говорят о равенстве между людьми, чем об их отличиях.¹

Гражданский реализм проникает внутрь абсолютистского героического репертуара. Особенно это относится к Шекспиру. В трагедиях Шекспира ощутимо более действительное, более глубокое содержание, нежели официальные формы государственности. Шекспир исходит из отождествления общества и государства, однако результаты трагедий государством не покрываются. Английский поэт создавал свой театр накануне буржуазной революции в собственной стране, и это предоставило ему великие исторические преимущества по сравнению с французами и испанцами.

Если Шекспир и берет в какой-то мере государство под защиту, то здесь не имеется в виду данное эмпирически существующее государство купцов и помещиков—здесь государство имеет значение только как некоторая форма коллективной жизни, сопротивляющейся чрезмерно личным интересам, индивидуализму, который позабыл о своем внутреннем сродстве с общественностью, о своей обусловленности ею.

Кальдерон или Корнель имели в виду именно свой испанский, французский абсолютизм со всеми подробностями режима, когда заставляли личность преклониться перед государством.

У Шекспира представители государственности—это далеко не лучшие люди: Октавиан однообразнее, прозаичнее великолепного Антония, отпавшего от обязанностей и долга. Если прозаический Октавиан побеждает, то это побеждает „идея“, это идея общественной жизни требует подчинения там, где произошел односторонний индивидуалистический отрыв. Шекспир уже предвидит несчастье безусловного индивидуализма, и я ставлю вопрос: не следует ли в противоречиях буржуазных свобод личности искать подлинное существо шекспировских трагических коллизий?

¹ De la littérature, chap. XIII.

Шекспировский театр, со всей его чувствительностью к гражданскому обществу и к гражданскому содержанию, являет признаки известных уступок и со стороны драматической формы. Моменты инсценировки в иных драмах Шекспира заменяют настоящую внутреннюю построенность фабулы по требованиям краткого и политически сосредоточенного действия „в лицах“. История принца Гарри по сути близка к большому десятиактному „роману воспитания“, жанру, создававшемуся Сервантесом и авторами *picaresca*.

Гражданский реализм и роман продвигались к власти, как наиболее адекватные новому обществу формы искусства и литературы. Любопытно, что в больших опытах поддержать жизнь драматического театра, в опытах вполне достаточно представленных в XIX в., излюбленной эпохой изображения был европейский Ренессанс. Драмы вовсе не были историческими — история была в них ложной формой. Бальзак, столько раз писавший о несчастьях изобретателя в своих романах, столько раз в своих романах трактовавший эту современную тему, как и следует — в современных условиях, поступил совершенно иначе, когда задумал театрализовать ее. Своего изобретателя, человека с идеями Джемса Уатта и Роберта Фультона, он помещает в эпоху непобедимой Армады и Филиппа II, короля испанского. Ему приходится при всей несообразности рассказать совершенно современный конфликт на языке отживших отношений, только потому, что отношения времен Армады более драматичны и театральны по своей природе, нежели деловая практика новейших лондонских или парижских бюро актов и состояний. Я говорю о пьесе Бальзака „На что способен Кинола“.

II

Буржуазный реализм должен рассматриваться нами как основная двигательная сила буржуазной литературы не потому, что того хотят наши художественные интересы, интересы наследников. Он был этой силой, и мы, благодаря нашим интересам, не создаем его значения, но зато способны увидеть его настоящую роль, скрытую каноническими литературоведами, которым он представлялся как всего лишь один из многих литературных стилей.

Он присутствовал и там, где меньше всего у современников было речи о нем. Его влияние никак нельзя измерять отзывами критиков, теоретиков XVII и XVIII вв. За него говорила одна неоспоримая сила — сила его адекватности развертывающейся истории нового общества.

Реализм подвергся значительным реформам, он вобрал в себя практику многих стилей, как будто бы стоявших

в стороне от него или же прямо враждебных ему. Но гораздо более стойким было его собственное влияние по всей периферии художественного развития—мы должны и все виды классицизма и другие в той или иной мере значительные явления стиля рассматривать как особого рода главы из истории буржуазного реализма. О романтике—речь впереди.

Обратное воздействие враждебных ему течений на реализм, его обогащение ими было возможно только потому, что сами они возникли, считаясь с ним, учитывая его во всех фазах своей борьбы с ним.

XVIII век—это особо важная эпоха в истории буржуазного реализма, эпоха всевропейского освобождения от политической диктатуры феодального государства и борьбы буржуазии за непосредственную политическую власть.

„Гражданский реализм“, подготовленный впервые еще итальянскими мастерами новелл, распространился широко по странам Европы. Было бы заблуждением полагать, что во всех странах он должен был для своего упрочения заставить сложившееся буржуазное общество и буржуазных идеологов, охотных к службе.

Он с самого начала нес в себе энергию метода. А метод не боится территорий. Особо важен вопрос о роли буржуазного реализма в отсталых странах. Тут следует помнить слова Маркса об анатомии обезьяны, ключ к которой в анатомии человека. Метод буржуазного реализма размыкал тайну не только буржуазных отношений, но и феодальных или полуфеодальных. Здесь ничего нельзя объяснить „влияниями“, понятыми как почтовая связь между двумя равноудаленными друг от друга идеологами, проживающими в смежных странах. Компаративизм не освобождает от проблемы действительности, и психологическими симпатиями, даже если бы они обосновывались социальным родством писателей, связанных так называемым „влиянием“, факты литературы не истолковываются.

Возможен „буржуазный реализм“ в стране, где нет ни развитого буржуазного общества, ни законченных буржуазных писателей. Разумеется, если буржуазный реализм в международных масштабах уже утвердился.

Молодой Шиллер, автор „мещанских трагедий“, никогда бы не понял природы политической власти и политического насилия, он толковал бы их в патриархально-религиозном смысле, если бы не существовал тот художественный метод, который позволял проникать и в существо буржуазного общества передовых стран и в существо общественных отношений полуфеодальной Германии.

То же самое относится и к русской литературе XVIII (и частично XIX) в.

Историки литературы, когда они исследуют буржуазный реализм, напрасно стараются подменить его предмет: предмет буржуазного реализма вовсе не должен обязательно быть буржуазным. Значение этого стиля и состояло в его относительной свободе от исторических границ—он пролагал путь к адекватному пониманию и буржуазного общества, и классового общества в целом, и человеческой истории вообще. Разумеется, в каждом отдельном случае, разрабатывая действительность различных социальных образований, метод испытывал значительные модификации, добиваясь все большей конкретности в содержании искусства.

Общая проблематика XVIII в. уже достаточно выяснена в нашей науке.¹

Вообще следует сказать, что XVIII век едва ли не самая разработанная область в нашей науке о литературе Запада, какой эта наука существует в последние годы.

Одна из важнейших особенностей просветительского стиля, каким он выступает в своих наиболее распространенных, типовых формах, это его двойственность—раздвоение просветительской драмы, романа на две основные стилистические партии, разнохарактерные по методу разработки, по тому взгляду на вещи, который сказывается в каждой из этих партий. В основе этого двойного стиля лежит дуализм просветительского мировоззрения. Просветители опирались на „добрые стороны“ буржуазного порядка вещей—он нес с собою раскрепощение личности от феодальной неволи, материально-технические завоевания,—богатство и „разум“. Освобождение от феодального государства расценивалось чрезмерно оптимистически—как максимум человеческой свободы, как конец всякому материальному и духовному гнету. По убеждению просветителей, наступало царство „родового человека“, человека как общественной особи, человека, каким он является по существу—создания доброго и разумного, до сих пор страдавшего в условиях той реальной среды, в которую поместила его реальная история.

В то же время реальная история и реальная среда получили в просветительское искусство достаточно широкий доступ. Именно с XVIII века начинается систематизация опыта „гражданского реализма“, уже накопленного в литературах Ренессанса. Явление вполне естественное—просветители, боровшиеся с регламентированным строем феодализма, усматривали новые основы жизни в мире частных

¹ Общая проблематика литературы XVIII века разработана в статьях Г. Лукача, М. А. Лифшица, В. Р. Гриба. Специальные вопросы гетейаны—в работах В. М. Жирмунского. Из коллективных работ см. сб. „Ранний буржуазный реализм“. Уже после написания этой статьи вышел из печати сборник статей под редакцией Ф. П. Шиллера—„Реализм XVIII века на Западе“. Гослитиздат, 1936.

отношений, в мире независимо действующих индивидуумов, погруженных в домашние дела, в семейные коллизии, в мирные занятия коммерцией и торговлей. Этот реальный мир практики частного человека с особой полнотой был раскрыт мастерами английского романа. Но этот мир присутствует и в произведениях таких писателей как Дидро, Лессинг, Шиллер или Гете. По мысли просветителей, свободная гражданская жизнь и есть та территория, над которой восходит солнце красоты и разума.

Однако же писатели XVIII века рисовали „частную жизнь“ достаточно правдиво—со всем ее разбродом, эгоистическими инстинктами, со всеми капризами судьбы, которым она неизбежно подчиняется, и со всею немощью перед этой судьбой незащищенного „частного человека“.

Отсюда и получалась двойственность в стиле просветителей—„низкий“ мир гражданского общества со всей его вульгарною стихией и возвышенный мир, который создается общими итогами развития того же гражданского общества. Если частная жизнь рисовалась достаточно насыщенными красками, то всеобщая красота и всеобщий разум могли быть представлены только в самых гадательных и неясных чертах, и в этом и состоял „двойной стиль“ искусства XVIII столетия—одновременно и „идеальный“ и прозаично-реалистический.

Просветители хотели обнять всю гражданскую жизнь общества единым синтезом; синтез был у них ложный, однако для развития реализма просветители сделали огромное дело—самая задача синтеза, большого стиля в искусстве реализма была ими поставлена. И пусть решение задачи им не удалось—без этой неудачи просветителей не было бы удачи последующего литературного поколения.

Трудности, с которыми имели дело просветители, превосходно сформулировал Лессинг. В рецензии на вольтеровский „Опыт о нравах“ Лессинг говорил об основной дилемме современного обществоведения:

„Человека изучают либо как единичного человека, либо как человека вообще. В первом случае едва ли можно сказать, что это самое возвышенное из занятий. Знать человека как единичное существо—к чему это приводит?—Узнаешь только дураков и мерзавцев... Совсем иное дело, если изучаешь человека вообще. В человеке, взятом вообще, скрывается величие и божественное происхождение. Стоит только оценить, в какие предприятия пускается человек, как ежедневно ширятся границы его разумения, сколько мудрости в поставленных им законах, сколько труда в созданных им памятниках...“¹

¹ Lessings Schriften, Ausg. Lachmann-Muncker, V, 143.

Это было сказано в 1753 г., в самой середине столетия.

С одной стороны, была в этом столетии в ходу „философия эгоизма“, полная недоверия к эмансипированному просвещенному индивидууму. Философия эта была принята даже в Царском Селе, где Екатерина говорила Храповицкому: вот галки и вороны поедают червей на садовой дорожке, а ведь на свете все так (*tout se mange dans ce monde-ci*).

С другой стороны, верили в разум и всеобщее благоденствие.

Дилемма Лессинга, собственно говоря, констатирует глубочайшее противоречие буржуазного общества—противоречие между тем прогрессом, прогрессом в последнем счете, который оно осуществляло в свою лучшую эпоху, и теми далеко не благополучными „частностями“, без которых этот прогресс был исторически невозможен. Лессинг писал о противоречии между индивидуальным стилем человека частнособственнической формации и тем общим стилем, который был свойствен этой формации в момент высокого напряжения ее материальных и внутренних сил, освобождаемых от политического деспотизма.

Просветители были слишком мало диалектиками, чтобы оценить настоящий смысл и настоящий масштаб своих наблюдений. И у них было слишком много оптимизма в отношении к буржуазному обществу, чтобы считать его противоречия фактом коренным, неустранимым. Чаще всего они думали, что „дурные стороны“ буржуа являются чем-то случайным, что в дальнейшем развитии эти черты изгладятся и что мир стоит на гармонии: „дурак“ и „мерзавец“ для просветителей не есть типовая характеристика буржуазного человека, который по существу своему разумен и добр, и чем дальше идет история, тем он глубже раскрывает эти свои качества. „Разум“ толковался как сущность общественной жизни, как истинное существо индивидуального человека, как основа для его общественной типизации. Натуралистически изображенная „гражданская жизнь“ издавала освещалась идеальным светом своих конечных целей, в смысле философии Лейбница и философии Панглосса—„все хорошо в этом лучшем из миров“. Эмпирический мир „единичных людей“, поедающих друг друга, как галки червей на царскосельской дорожке, этот мир для просветителей, когда они подымались до философских и эстетических итогов, имел значение всего лишь половинной истины, не слишком сильной и влиятельной. Лессинг, Гете, даже Фильдинг не оставляли надежды на то, что из фактов буржуазной жизни можно создать прекрасное и великое искусство.

В романах Фильдинга, Гете, в драмах Дидро, Вольтера, Лессинга уже наличествуют противоречия буржуазной жизни, но они не подчеркнуты. Уроливый в духе Гогарта

быт, описанный в „Томе Джонсе“, имущественные отношения в драмах Дидро, стихия плутовского романа как в ранней, так и в поздней редакции „Мейстера“—все это нисколько не способно было оправдать красивые и оптимистические итоги этих произведений. Однако художники XVIII века настаивали на прекрасных итогах,—впоследствии в искусстве „романтической иронии“ были со всей выразительностью подчеркнуты эти противоречия между общественным идеалом и буржуазной прозой, противоречия, замеченные просветителями, но не признанные ими как закон, как принцип.

Просветители подготовили весь необходимый материал для будущей „романтической иронии“, сами же на путь иронии не вступили.

Для истории литературы чрезвычайно важны конкретные черты поэтики просветителей, какой она сложилась под воздействием их знания исторической действительности и оценки ее основных тенденций.

Мне уже приходилось достаточно подробно писать о двойном сюжете в романах, в драме XVIII столетия, (см. сб. „Ранний буржуазный реализм“). Сейчас я только кратко перескажу свой тезис. Сюжет Гете, Лессинга, Дидро, Фильдинга, Смолета, Гольдсмита двойной в том смысле, что отсутствует единство мотивировок. Качество сюжета, особый характер его, стиль определяются тем, каковы движущие силы сюжета, откуда они заимствованы. И вот у просветителей ближайшим образом сюжет направляется соотношением реальных сил, существующих в реальном обществе—„положения“, conditions Дидро. Герои опираются на власть, которая им дана, на свои материальные привилегии,—такова сила, которою сильны одни из них и которой лишены другие. Богатый лендлорд разорит бедного сельского жителя, сживет его со свету, и пр. и пр.—каковы бы ни были драматические коллизии у Гольдсмита или Дидро, решение их будет направлено в сторону жизненного реализма,—несправедливого, мизантропического, профанирующего. Однако ни Дидро, ни Гольдсмит, ни Фильдинг, ни даже в своих трагедиях Шиллер не доводят сюжет до конца—до его реально-неизбежного конца.

Материальные обстоятельства, историческая среда, ее полуживотные законы—все это питает реальный сюжет у просветителей, сюжет, который оказывается только сюжетом низшего ранга.

Последнее слово в сюжете принадлежит гораздо более оптимистическим силам—здесь уже не власть, не богатство, не общественное положение создают развязку коллизии, но внутренняя стоимость человека, его естественное право и закон общественной гармонии. Именно в этом смысле по-

этика Дидро своим „conditions“ противопоставляла relations— „отношения“, гуманистическую связь между людьми. Пысли Дидро, „отношениям“ должны были подчиниться все низшие жизненные силы, приведенные в действие художником, — подчиниться, так как последняя суть человеческого общества это доброта, родство и безупречная справедливость. „Счастливый сюжет“, в котором все мрачные реальные коллизии разрешаются наилучшим образом, это и есть „второй сюжет“, обычный у писателей XVIII века. Второй сюжет заимствовал свои мотивировки из гораздо более глубокой сферы, чем вульгарная повседневнось „гражданской жизни“ — из сферы героической, великодушной и свободной, которую просветители и считали скрытым содержанием прозаической действительности. „Человек вообще“ по итогам произведения торжествовал над человеком „единичным“.

Я хочу выдвинуть некоторые подробности „двойного сюжета“ („двойного стиля“) у просветителей, отметить особые формы того, как проявлялся этой двойной сюжет драмы и романа.

В литературе XVIII столетия, отбросившей сословные ранги, для героев сохраняется ранговость нового порядка: в ней существует герой жанровый и герой нежанровый. Ансамбль романа подбирается тоже по принципу отделения людей „единичных“ от „человека вообще“, „жанра“ от героики и достоинства. Жанровый герой всегда вульгарное создание, как бы со всех сторон стесненное условиями времени, места, своей социальной роли, своего положения в общественном разделении труда—он весь проникнут „интересами“, общественно, группово ограничен, лишен будущности, надежд на свободное развитие, на связь с большим человеческим миром, культурой и историей. Жанровый герой—повар, домашний учитель, он—сельский житель, сквайр, полевой сторож, барышник, кучер, сводник или сводница, кто угодно, но только не „человек вообще“.

В жанровых героях большей частью и проявляется реалистическая сила писателей XVIII в.— все это лица колоритные и индивидуальные, описанные памятно и достоверно. В них дан человек современности, в своем историческом типе, со всеми ограничениями, которые налагает классовое общество буржуазии на естественную человеческую личность.

Однако в драме, в романе XVIII столетия все эти по-длинно-буржуазные герои, герои специализации труда и частных интересов, разбросаны по окраинам композиции. Сюжет и общий смысл сюжета не идут через них.

Их роль—это роль обстановки, ландшафта, промежутка между актами, связывающими заглавных героев, героев центра.

Жанровый герой как существо „неистинное“ дискредитируется юмором, этому герою навязываются комические аттестации и комическая характеристика.

„Мисс Сэли Эплби, сударыня,—полагая, что в вашем распоряжении имеется сердце с ручательством за его доброкачественность, я желал бы приобрести вышеуказанный товар на разумных условиях: не сомневаюсь, что они будут приняты; позволю себе явиться к вам за дальнейшими сведениями в назначенное время и место.

Примите уверения и т. д. от
вашего Гем. Пикля“.

Гемэлиел Пикль пятнадцать лет жизни посвятил торговле, следовательно, объясниться в любви и вступить в брак он должен жанрово—ему полагается не общечеловеческий язык, но диалект конторы и коммерции.

У Смолета герои не только пишут жанровые любовные письма, ведут жанровые диалоги, но и эпизоды, мотивированные жанровым героем, всецело укладываются в его ограниченную комическую характеристику.

И если это будет ученейший д-р Джолтер, знаток античности, то друзей своих он станет кормить по-античному, разместив их по античным ломам и уставив стол блюдами, продиктованными античным меню.

И если римская салякакабия не приходится по вкусу д-ра Джолтера, то д-р Джолтер по крайней мере до конца последователен в полученной им жанровой роли.

Комизм жанрового героя держится на том, что уловлено главное содержание жанровости—общественная специализация человека. Преувеличенно-последовательная, она доводит живую свободную личность до немислимого минимума—отрицает самое себя.

Бедность черт, односторонность бытового человека в обществе, не предоставляющем ему полноты личного развития, возводилась в жанровом реализме как бы в следующую степень. Психология жанрового героя не давала никаких излишков по сравнению с доставшейся ему жизненной ролью; стилизованные односторонние характеристики превращали его в персонаж—вещь, в маниака и педанта, в комическую куклу.

Рассказывают историю одного священника и дамы легкого поведения; они слышали, что луна населена и верили в это; при помощи телескопа оба старались разглядеть обитателей луны. „Если я не ошибаюсь,—сказала сперва дама,—я вижу две тени, они склоняются одна к другой: нет никакого сомнения—это два счастливых любовника...“ „Что вы, сударыня,—возражает священник,—две тени, которые вы видите, это две соборных колокольні“.

Рассказ взят из Гельвеция—книга „Об уме“, глава II. Священник и дама в данном случае говорят и думают, как это надлежало жанровым героям XVIII столетия.

Жанровая периферия со всеми ее комическими или полукомическими фигурами и деталями подготавливает выступление центральных действующих лиц, носителей более светлого и легкого призвания. Пусть это будет Перегрин Пикль, центральный герой Смолета, отчаянный балбес, запутавшийся в чрезвычайно сомнительных приключениях,—все равно, он возвышается в среде остальных участников романа хотя бы тем, что свободен, не служит, не зарабатывает денег, не очерчен раз навсегда данными интересами и обязанностями.

Перегрин Пикль удобнее вкладывается в контур „человека вообще“, нежели остальные участники смолетова ансамбля, и именно это обстоятельство обеспечивает ему заглавную роль. Если мир в основе основ держится на разуме и свободе, то свободным должен быть ведущий герой и должна быть разумной его судьба. Свобода понималась в XVIII в. то более, то менее прозаически.

Но центральные герои—это те, в которых выражена надежда века, в которых родовое содержание человеческой истории совпадает с „единичной“ личностью. Конечно, в рисовке этих героев была добрая доля просветительской утопичности, и редко эти герои отличались живостью красок.

Не только Вильгельм Мейстер, но и Фауст Гете—тоже нежанровые герои прежде всего: через них следует общий смысл исторической жизни, и они же являются внутренним символом всего, что скрыто в реальном массовом человечестве, их окружающем. Именно с помощью этих больших нежанровых героев прокладывает себе дорогу „второй“, идеальный, обобщающий сюжет у просветителей.

„Общечеловеческий“ герой есть оправдание всех жанровых лиц и обстоятельств, зарисованных в литературе, в нем сосредоточивается „идеал“, восходящая историческая тенденция, в то время как остальные представлены как быт, как наличная история, как поверхностная истина наглядных фактов и наблюдений.

И так же, как „идеал“ всегда у просветителей не имеет прямых связей с действительностью, так и здесь: идеальные „итальянские“ герои, как они назывались в эстетике Жан-Поль-Рихтера, резко отделены от героев жанровых „фламандских“, хотя они и выражают по замыслу более глубокую суть этих своих погрязающих собратьев.

Нежанровый герой уже с самого начала носил в себе огромное критическое содержание, и оно стало актуальным, как только исторический „идеал“ и наличная буржуазная жизнь были противопоставлены друг другу. Это сделали

романтики, для которых идеал свободного восходящего развития и буржуазная практика находились в открытом и непоправимом разладе.

В представлении романтиков „разум“ не является скрытым смыслом существующего общества, романтический герой, носитель высшего человеческого типа, это герой гонимый, печальный или мстительный, вражда или беда его встречают, исчезли те невидимые попутные силы, которые вели у просветителей разумного и совершенного героя к счастливой развязке. В этом отношении „Фауст“ стоит на переломе. Байронический герой, затем Мельмот, затем Иоганнес Крейслер—это последнее слово „человека вообще“, человека свободного небуржуазною свободой.

С другой стороны, в литературе первых десятилетий XIX века постепенно падают перегородки, поставленные у просветителей между „жанром“, стихией прозы, и всем, что не есть проза, но что есть „человечество вообще“.

У Пушкина в „Онегине“ целиком соблюдается распределение героев по степеням их жанровости, начиная от каких-нибудь Петушковых и Буяновых, Зарецких, совершенно упавших в „жанр“, и кончая „свободными героями“—Татьяной и самим Онегиным. О пушкинском нежанровом герое заметил Герцен: „Все мы более или менее Онегины, раз только мы не предпочитаем быть чиновниками или помещиками“. Следовательно, Онегин—это тот, кто не является ни помещиком, ни чиновником. Определение для нежанрового героя достаточно точное.

Есть большая оппозиционная сила в пушкинской иронии, изящно пренебрегающей рядовой жизнью крепостного общества, авторитарной, исторически-регламентированной в каждом своем лице и эпизоде. Оппозиционная сила вложена и в центрального героя: Онегин в известном смысле образец общечеловеческих свойств и достоинств в стране, где живая личность подавлена сословными предубеждениями, где быт и бытовое человечество являются нетронутой, непроницаемой средой.

Но пушкинская ирония опытнее и многостороннее, чем старинные памфлеты просветителей. У Пушкина ирония касается не только бытового мира, но и того, кто не согласен, спорит с бытовым миром,—она касается и самого оппозиционного героя. Характеристика самого Онегина скептически, в нее тоже введен бытовой реализм, введены черты барина и светского человека, модника и как-никак человека многих предрассудков. Зато тем самым у Пушкина „внежанровый“ герой лицо живое, живость эта досталась ему оттого, что разрушена старая двойственность между „идеалом“ и „историей“, между человеком вообще и реальным человеком, между высшим типом и реальною средою. Реализм Пуш-

кина конкретней и целостней, чем реализм просветителей: здесь присутствуют переходы и противоречия, здесь отношения между героями и действительностью, между самими героями гораздо богаче и жизнеподобнее. Ленский соответствует и Онегину и Ольге Лариной, чистейшему „жанру“ с „ван-диковскими“ красками. Татьяна подымается из жанра „барышни уездной“ навстречу свободному Онегину, но жанровость более широкого значения в какой-то доле остается в Татьяне до самых ее заключительных слов, сказанных герою. О том, что и в Онегине важные следы жанровости никогда не исчезают, только-что было сказано. Как бы ни различались между собой герои, у всех у них присутствует единая жизненная основа.

Литература пушкинского времени овладела диалектикой жизненных положений. Идеальный герой, герой „совсем отдельный“, не имеющий корней в действительности, вызывал недоверие. Либо его сводили к общей основе, — рассматривали в свете „философии эгоизма“, как величину бытовую, как ложную или случайную надстройку над типичными заурядными отношениями. Либо же он сохранял свои возвышенные качества, но и тогда для него искали „почву“. И вот этой почвой уже не являлось официальное общество, сколь бы широко ни взятое.

Народ, демократия, стихия критическая и революционная — именно отсюда новые писатели заимствовали краски для героев вышестоящих, будь это Сбогар, Мельмот или отверженные герои Бальзака и Стендаля. „Народные черты“ делают благородным и жизненным также и облик пушкинской Татьяны. А родней Сбогару является у Пушкина Дубровский.

Не следует предполагать, что мировоззрение просветительских вождей было совершенно целостным и наивным. Один историк литературы о них справедливо заметил, что по типу своему к Фаусту были они ближе чем к Вагнеру (—герои Гете).

Большим просветителям были известны самые тяжкие сомнения, но существовало одно генеральное обстоятельство, которое удерживало просветителей в границах буржуазного мировоззрения.

Еще не произошло политического выделения буржуазного общества из феодального государства. Идейные вожди, Руссо, Фергюсон, Гердер чувствовали хаотику буржуазного общества, знали о неравномерности его прогресса, о калечении этим прогрессом народных масс, о враждебности этого общества бескорыстным актам психики, искусству, личности, — но все еще они не были уверены, что причина всех несчастий внутри-присуща самому буржуазному обществу. Гердер, этот мятежник и демократ, во всем обвинял „монар-

хию". В буржуазной системе разделения труда, во власти „маммона“ и „машины“ как он выражался, он видел проявление политической деспотии.

С другой стороны, Гердер понимал, что буржуазные отношения еще не достаточно распространились: „Так называемые просвещение и образование затронули только узкую полосу земного шара и укрепились в ней“.¹

Помимо того, нечеткость исторического положения, сближала людей и партии, чьи интересы должны были разойтись, едва только выяснилось, что просветительская критика касается не только абсолютной монархии и феодального произвола, но и более глубоких сфер общественной жизни.

Мадам де-Сталь остроумно говорила о вольнодумцах XVIII в., что они еще не успели размыслить, насколько одни предрассудки внутренне связаны с другими—эти люди, сами того не замечая, нападали на принципы, с которыми было связано их собственное общественное положение.

Вольтер, по ее словам, „не предвидел, не желал революции, которую сам же подготовил“. Философия Вольтера „приучила людей как в детскую игру играть с тем, чего они боялись“.²

Буржуазные отношения должны были приобрести всеобщий характер. Буржуазия и народ должны были очутиться в формальном равенстве друг с другом, для того, чтобы массы способны были понять каковы истинные отношения между ними и новым господствующим классом.

„Но в области промышленности специфический характер давящего пролетариат экономического гнета выступает с полной резкостью лишь после того, как устранены все установленные законом особые привилегии класса капиталистов и устанавливается полное юридическое равноправие обоих классов...“ (Энгельс).³

В эпоху, последовавшую за буржуазной революцией, идеология XVIII столетия превращалась в фразеологию, в программу буржуазного либерализма. Писатели, для которых буржуазное общество, эмансипированное от феодализма, являлось философским совершенством, эти писатели неминуемо теряли передовую роль в литературе.

Я хочу отметить некоторые явления литературы XVIII в., особенно выдающиеся своим скепсисом по отношению к буржуазной теодицее просветителей. Вольтер в „Кандиде“ изобразил всю сомнительность вселенского оптимизма, того

¹ Еще одна философия истории, 1774.

² De la littérature, chap. XX.

³ Происхождение семьи, частной собственности и государства. Партиздат, 1933, стр. 96—97.

оптимизма последнего счета, который поощряет безобразие и посредственность в каждом индивидуальном случае, в мире „конечных“ и единичных людей, лишь бы отдаленные итоги человеческого существования казались приемлемыми. Проза буржуазного существования с величайшей смелостью разоблачается у Стерна. Этот замечательный писатель, в котором некоторые современные критики хотят видеть то солипсиста в духе Беркли, то предшественника Джойса, на самом деле был последовательным сатириком „частной жизни“, святыни буржуазных идеологов, охранявшейся ими с рвением,— „частной жизни“, которая и была реальной формой солипсизма для его современников. Метод Стерна—метод отрезвляющей гиперболы, такой гиперболы вещей, отношений, которая должна вернуть им их естественную стоимость. Замедленной съемкой заведомо ничтожных происшествий, вводом отступлений, увеличивающих промежуток между повествовательными деталями, безостановочным дроблением самих этих деталей, из которых ни одна не достаточно мала для его зрения, Стерн обличает подлинный масштаб описанных у него предметов. Детали Стерна, как известно, озорные—буржуазная семейственность толкуется с точки зрения гинекологии и сомнительных анекдотов, буржуазный дом с точки зрения подозрительных утензилей, нашариваемых под кроватью и диваном, автономная личность с мирами, носимыми ею в собственной душе, превращается у Стерна в посредственную куклу, зависящую от бытовой дребедени, от собственных черных шелковых штанов, от паспорта, от полиции, от мебели, ото всех фетишизированных мелочей, и каждая из них, из этих мелочей, трактует автономную личность мнимого своего хозяина, как это будет ей угодно.

Вольтер, если брать его деятельность во всем объеме, был гораздо более законченным просветителем, чем Стерн. Однако и вольтеровский оптимизм имел свою изнанку. А такие писатели как Руссо, Гердер колебали основные принципы буржуазного порядка вещей, раньше чем порядок этот окончательно утвердился. Западные исследователи очень много писали о „преромантизме“ XVIII века. Следует расширить это изучение „романтизма просветителей“. Впрочем, самый термин „романтизм“ здесь вряд ли уместен, так как он ступшевывает принципиальную разницу между Гердером и Герресом, между Жан-Жаком Руссо и Нодье или Жерарде-Нервалем. Основания применять термин „романтизм“ в отношении к просветителям состоит только в том, что романтики действительно многими—и притом сильными сторонами—своей общественно-критической и художественной программы были обязаны веку просвещения.

Я здесь несколько не собираюсь ставить во всей широте вопрос о романтизме. И даже более специальный вопрос—

о романтизме в его отношениях к реализму я здесь хочу охарактеризовать всего двумя-тремя чертами. Очевидцы и современники итогов буржуазной революции, романтики утратили веру в „лучший из миров“, осуществляемый силами освобожденных буржуа. Если тревога и сомнение были характерны только как дополнительные тона в мировоззрении просветителей, то у романтиков разорванность, недоверие к наличной общественности, доходившие порой до полного отрицания общественности, до своего рода атеизма мировой истории, стали определяющими чертами мировоззрения и стиля.

Романтики прежде всего вступили в борьбу с „гармонией“ просветителей—были отвергнуты все „универсалии“ просветителей, все те общие понятия и смыслы, которыми просветители хотели оформить изображение современности. Даже пантеизм романтиков преследовал полемические цели.

Пантеистические запросы романтиков, благословения, которые они раздавали всей и всяческой твари, имели то значение для литературы, что выбор вещей и фактов, допускаемых в литературное произведение, чрезвычайно расширился. Просветителям ради соблюдения „идеальной“ части искусства, ради устранения противоречий между моментами индивидуализации и общим идеальным смыслом, нередко приходилось чрезвычайно обеднять предметное содержание искусства, отказываться от наблюдения, деталей и красок. Таковы, например, тенденции просветительского классицизма.

„В момент своего особенного подъема политическая жизнь стремится подавить свои предпосылки—гражданское общество и его элементы, конституироваться в действительно свободную от противоречий родовую жизнь человека“ (Маркс).¹

В этом был смысл известного совета Шиллера уничтожить материю формой или скупых канонов Дидро: „И в драматической поэзии и в живописи как можно меньше персонажей“, „на холсте, как это было за столом у Варрона, никогда не больше девяти гостей“.²

Романтический „колорит“ и пантеистические подробности впервые придали движению содержанию, сняли с „материи“ запрет, как это было одновременно сделано и Шеллингом в натурфилософии. Чем „материальнее“, „колоритнее“ представлялась общественная жизнь, тем спорнее становились старые ее истолкования.

Старый просветительский синтез „разума“, мирного сожителства чужеродных частей в искусстве, рассыпался под ударами романтической иронии. Фридрих Шлегель объявил,

¹ К еврейскому вопросу. Соч., т. I, стр. 378.

² Об остроте проблемы индивидуализации в доромантическом искусстве см. статью Т. И. Сильман в сб. „Ранний буржуазный реализм“.

что все есть фрагмент и цепь фрагментов; всякое обдуманное единство—кажущееся, принцип единства лежит в субъекте, а сам предметный общественный мир находится в хаосе.

Характерно, что именно романтики первые канонизовали роман как жанр жанров, как эпос нового времени. Борьба просветителей за театр, ставка их поэтики на драматургию по преимуществу относилась больше к их иллюзиям насчет буржуазного общества, нежели к подлинной природе его и к скрытой в нем художественной форме.

Самое же важное состояло в том, что романтики признали принцип противоречия как сущий принцип. Тем самым старая дилемма Лессинга пришла в известное движение. В литературу проникло описание бессознательной жизни человеческого коллектива, обесценились автономные права буржуазного индивидуума, и рациональный порядок заранее обдуманной „гармонии“ исчез там, где в самой действительности он не имел никакого места. Уродства буржуазной жизни создали особую тематику. Э.Т.А. Гофман лучшие из своих страниц отдал изображению искривленных человеческих норм, преследовал бюргерскую ложь и бюргерские предрассудки, какую бы идиллическую форму они ни принимали.

На примере Э.Т.А. Гофмана можно показать метод романтиков. Романтики, имея дело с буржуазными жизненными отношениями, с идеологией буржуазии, философской, художественной, давали полный ход тем драматическим противоречиям, которые недостаточно проявленными, недостаточно обостренными существовали в искусстве просвещения.

Гофман превратил в отвратительное, страшное и смешное зрелище отношения человека и материальной среды; со времен повела *ricasgesca* эти отношения только изредка трактовались в своем настоящем виде—„вещь съедает человека“. Один лишь Стерн да еще Жан-Поль отчасти предшествуют Гофману в его трагикомических фантазмагориях буржуазной собственности и буржуазного распределения.

„Жанровость“, это истинное состояние человека в буржуазном обществе, Гофман довел до сатирической остроты, не известной ни Смолету, ни даже Стерну, в чьей поэтике такую важную роль играет преувеличенно-жанровый герой, человек „конька“, исключительных условий, жертва мании и чудачеств. Механические люди у Гофмана, его автоматы и куклы, профессора и архивариусы, регистраторы и ботаники—все это традиции „жанровых“ героев старой литературы, причем частный—жанровый—человек с его частичной общественной функцией представлен у Гофмана как он есть: как повседневная фантастика, как неслыханная бедность, как позорное опустошение человеческой природы.

Не только у Гофмана, но и у других романтиков—у Брентано, Арнима, раннего Гейне—жанровый реализм буржуазной

литературы окончательно трансформируется в гротеск, в отрицательную стихию. Под буржуазной повседневностью, неказистой и мрачной, скрываются великие природные силы, подавленные буржуазным обществом: скрываются общественная природа человека, свободные потребности, веселый дух общения и неограниченного развития, вещи живого материального мира, существующие без торгашеского их отношения к „пользе“, к прибыли, существующие как неисчерпаемый источник радости и чувственно-духовной практики: это и есть „второй мир“ романтиков, „истинный мир“, находящийся в злом мучительном процессе с наброшенной на него вульгарной формой.

У нас уже давно принято разбивать романтическое движение на отдельные группы, проводить отличия в общественных тенденциях каждой из них. Это и правильно и необходимо. Однако же за этим раскалыванием движения не следует упускать того обстоятельства, что все движение в целом было двояким. Мотивы реакционные и положительные развивались друг возле друга в деятельности того же писателя.

Романтики были настоящими героями безвременья. Лучшее их дело состояло в критике буржуазного общества, и тем самым в расширении возможностей большого реалистического искусства XIX столетия. Однако, критикуя буржуазное общество, романтики не видели перед собой и не могли видеть организованных массовых сил, способных свергнуть господство капитализма и создать более высокий общественный строй. Нигилизм — вот к чему приходили многие из них. В сущности романтическая ирония и сводилась к нигилизму: ирония изображала саморазрушение действительности, развивающей свои противоречия до предела. И о диалектике романтиков следует говорить с тем существенным ограничением, что диалектика эта была безвыходной, „бесконечной“, постоянно возвращающейся к уже отвергнутым положениям. Наконец, романтикам не хватало конкретной диалектики в одном чрезвычайно важном вопросе — в их отношении именно к буржуазному обществу. Критикуя буржуазию и не видя ничего впереди буржуазии, они не заметили, не оценили в буржуазном обществе тех элементов его, которые создавали условия для борьбы за более высокий строй в будущем. Ни материальная цивилизация буржуазии, ни буржуазная демократия обыкновенно не находили у романтиков правильной и достаточно диалектической оценки.

Естественно, что многие романтики оказались добычей реакционных классов, наживавшихся на антибуржуазной идеологии. Феодальное прошлое тогда объявлялось романтиками спасением от современных бедствий. Оставаться на позиции нигилиста, который начисто отрицает все существую-

щее, было еще наиболее отрадной ролью для романтиков. Многие из них кончали худшим нигилизмом, нигилизмом, который имел вид положительного идеала. Идеалы реставрации, апология феодализма ведь и означали самое нигилистическое отношение к истории человечества,—это и был тот атеизм всемирной истории, которым страдали католические из романтиков. Наконец, был еще и третий выход—и тут жертвой романтической иронии становились сами романтики: критикуя буржуазное общество, предостерегая от „крайностей“ его развития, от политической демократии, романтики превращались в косвенных идеологов самих буржуа, притом наиболее умеренных, наиболее трусливых, наиболее посредственных—так случилось с немецкими романтиками, способствовавшими своей доктриной сохранению немецкого status quo, немецкого посредственного карликового капитализма. Именно такова была диалектика романтической иронии отвергнутый, „отпущенный“ тезис снова возвращался, в самом своем мизерабельном и прозаичнейшем виде.

Романтика особыми путями вошла в историю реализма в то время как сама она всячески старалась отгородить себя от реализма.

Романтики принципиально отвергали гносеологию реализма, художественное познание, которое исходит из опыта и наблюдений. В порядке критики буржуазной культуры—„абсолютной критики“—романтики отказывались от науки, от точного исследования, от осторожного выпрашивания явлений. Взамен объявлялось царство интуиции и необычайных озарений. Даже у такого острого сатирика, такого первоклассного наблюдателя как Гофман, все наблюдательское, все „исследовательское“ в произведениях существует только на правах подчиненной части—целое произведение принадлежит „интуиции“ и „энтузиазму“.

Когда появились в литературе Бальзак, Стендаль, Гоголь, Диккенс, то им прежде всего пришлось преодолевать иррациональную, „безумную“ манеру своих романтических современников. Эти новые реалисты по связям литературного опыта в основном тяготели к веку просвещения, но они глубоко восприняли все коррективы романтиков к старому реализму XVIII столетия. Исторический опыт буржуазного общества подсказывал Стендалю и Бальзаку, где Ричардсон, Руссо или Фильдинг ошиблись и где романтикам принадлежало точное слово,—вернее принадлежал намек на точное слово.

Если многие романтики не только формально исповедывали ирреализм, контрреализм, но даже и старались ирреальной формой уничтожить всякие следы подлинного содержания, подлинного усвоения действительности, то все же явились писатели, которым новая историческая практика позво-

лила вернуть в рациональную форму приобретения роман-тиков, умножить эти приобретения и необычайно возвысить их. Передача здесь велась не только от писателя к писателю, от школы к школе—она велась и из страны в страну: так, писатели Франции и России успешнее, чем это сделали сами немцы, освободили немецкий романтизм от его мистифицирующего стиля, с тем чтобы романтическое содержание развивалось как особая стихия реализма, как трезвое и острое знание заново увиденных общественных вещей. Своеобразное „разделение труда“, существующее между национальными культурами, обусловленное различием в типах национального развития буржуазного общества, вело к тому, что художественный прогресс совершался частями, причем каждая часть его подготавливалась на разных национальных территориях.

Лишь в редких случаях все его существенные моменты представлены в какой-либо одной из великих национальных литератур. Быть может, только французская литература классична в этом смысле, так как классична и политическая история Франции. Ход искусства в его классических стадиях крупно и непрерывно представлен в международном пространстве—отдельные национальные литературы могут с большим или меньшим богатством воспроизводить это международное развитие.

В новом веке в международную жизнь вступает русский реализм, начало которого было положено Пушкиным, художником необычайной емкости и широты. Пушкин обобщил весь богатый противоречивый опыт Запада, перенес в свою страну самое умное и тонкое оружие, каким страна могла располагать для художественного познания собственных отношений и того, что ей исторически предстояло. Наша наука сделала уже немало, чтобы овладеть историческими предпосылками XIX в., капитальными художественными традициями, им унаследованными. Впереди—изучение его, международно-синтетическое и расчлененное, где заново должен быть понят и художественный путь нашей страны, сделавшей вклад огромного значения в историю реализма буржуазного общества.

В заключение возвращаюсь к более общим вопросам, которые возникают в связи с изучением реализма и „классики содержания“, осуществляемой реализмом на его исторических ступенях.

Спрашивают—не есть ли это истолкование содержания и форм искусства историческим движением самой действительности, не есть ли оно наивный объективизм, не исчезнет ли в таком случае проблема художественного сознания. Шекспир, Сервантес, Бальзак, Пушкин—все они „отражали“ нечто, но не заменяется ли здесь художник простым предметным опытом, вошедшим в его произведения.

Хотя бы из того, что реализм интерпретируется как стиль, как способ понимания действительности, возникший под давлением исторического опыта, хотя бы из этого следует, что никто не предлагает толковать реализм как безличное наивное отражение.

Для того чтобы увидеть мир таким, каким его увидели Сервантес, Бальзак, Гофман, Шекспир или Стендаль, для того чтобы увидеть его внутренние законы, его скрытую организацию, для этого мал был простейший опыт пяти чувств.

Для этого нужна была незаурядная работа сознания, работа, направленная во внутрь объективного мира.

И только силой этой работы были созданы новоевропейский роман или трагедия. Шекспировский театр, эпопея Бальзака—это памятники гениального сознания, но такого сознания, которое вынуждало у своей эпохи тайны, действительно свойственные ей.

Первоначально „анализ“ как бы производится самой действительностью—необходим исторический сдвиг, чтобы разрушилось привычное сцепление элементов общественной жизни, чтобы выяснилось подлинное значение каждого из них.

Разобраться в результатах больших исторических потрясений и перемен тоже не дано примитивному „созерцанию“, и здесь нужна огромная самодеятельность ума, нужен первоклассный активный дар. „Анализ“, данный в самой действительности, разорвавшей „связь времен“, бросает свет далеко во все стороны. О том, что распознавание законов и свойств одной исторической эпохи позволяет овладеть законами эпох-предшественниц, об этом уже говорилось. Но мало этого. Исторические катастрофы внушали свободное аналитическое отношение и к тому порядку вещей, который создавался в результате этих же катастроф, они внушали предвидение будущего. Великим эпохам реализма неизбежно сопутствовали классические общественные утопии.

XVI—XVII века не случайно выдвинули, с одной стороны, Рабле, Шекспира, Сервантеса, с другой—Кампанеллу и Томаса Мора. Современниками Гете, Пушкина, Стендаля и Бальзака были Оуэн, Сен-Симон, Фурье и фурьеристы. Не только у создателей социальных утопий, стремившихся выйти за пределы своей современности, но также у великих художников—реалистов, выступавших в эти периоды, присутствует могучее чувство относительности новой общественной формации, столь же временной, как формация, которая только что закончила свое историческое существование.

У Бальзака, у Гейне, у Пушкина, у Гете, у всех лучших художников-современников немаловажную роль играли элементы прямой социальной утопии, угадывания жизненного строя, ведущего за пределы дореволюционного европейского

общества. Они ищут в современности сил и начал, способных обратиться к будущему. Это их косвенно связывает с нашим реализмом—с социалистическим реализмом.

Итак сознание не „исчезает“. Там где сознание работает правильно, в полную меру исторических возможностей, там возникает иллюзия прямых и как бы без трудов давшихся „отражений“. Но ведь это и есть высший тип сознания, сознания, вложенного в реальные вещи и в реальные тенденции, а не напоминающего назойливо о своей особой воле и природе.

О каком же сознании заботятся, как бы оно не исчезло? Остается только ложное сознание, которое не задевает исторического объекта, не задевает истины.

Художники, у которых преобладало ложное сознание, не только не классики реализма—они не классики литературы вообще.

Мы должны отодвинуть на вторую, на третью линию всех лжеидеологов, которыми так богата история литературы: ортодоксов просвещения, оставшихся верными догмату и после того как догмат был опрокинут исторической практикой, всех этих сентиментально-либеральных писателей буржуазии XIX в., затем романтиков, всецело преданных реакционным иллюзиям, неоромантиков с их идеологическим миражем посреди развитого и действенного пролетарского движения и т. д. и т. д.

Марксистская история литературы есть критика и суд. Бесхарактерную летопись достаточно занималась буржуазная наука.

Постановка вопроса об искусстве как об отражении несколько не исключает и сферы эмоционального сознания.

С вульгарными социологами мы не потому боремся, что они изучают классовые интересы. Мы боремся с их, вульгарных социологов, пониманием классовых интересов.

Для них классовые интересы—это чистейшая психология, настроение, при этом почти всегда самой узкой групповой, почти индивидуальной значимости.

Еще просветители, которые впервые выдвинули теорию интересов, говорили, что интерес это двоякая сила—он и ослепляет, он и заставляет во что бы то ни стало добиваться истины. Страсть ведет и к правде и к неправде.

Одинаково неправильно строить историю литературы на абстрактных, как бы самоудовлетворяющихся общественных интересах, или же на полном неучете их. Интерес никак не является негативной силой. История литературы не должна превращаться в саморазвивающуюся идею, мы работаем по Марксу, а не по Гегелю и гегельянкам. История для нас людское дело, классовая борьба, драматизм, человеческие страсти и характеры.

И мы берем художественную правду вместе с общественными интересами, которые ее открыли, которым она была нужна.

Чем уже классовый интерес, тем беднее, исключительнее истина, на которую он может опираться. Вульгарный социолог обыкновенно учитывает только начало, только исходный пункт интересов художника.

А интересы могут начинаться с самой последней узости, в своем сознательном возникновении они могут иметь даже персональный характер.

Но развитие художника через его творчество и состоит в том, что интересы перерастают самих себя, расширяются. Художник понял, что мотивы, им руководящие, уже сами по себе заранее являлись частью гораздо более широкой программы, что, только приняв эту программу, он, между прочим, осуществит и свои исходные интересы. Впрочем, чаще всего исходные интересы тонут в последующем движении.

Расширение мотивов, интересов означает в то же время, что художник становится участником более значительной по своему масштабу массовой борьбы, чем это было вначале. Позиция художника может расширяться до того, что она становится народной, и только это даст ему настоящих кругозор, только это направит его к изображению существенных сил современности. Реализм большого масштаба и народность неотъемлемы друг от друга—существенное содержание эпохи это и есть то, что представляет всенародный интерес, ориентирует массовую борьбу.

В искусстве субъективная и объективная стороны связаны.

Характерно, что вульгарные социологи всегда ищут у художника, у идеолога именно его исходный интерес и к нему стараются свести весь его идеологический опыт.

Для вульгарных социологов нет разницы между тем, кем художник был и кем он стал, они зачеркивают развитие.

Творчество писателя у них, собственно говоря, выпадает, потому что в нем они не видят активной силы, изменяющей самого художника. Бальзак до того как он написал „Человеческую комедию“, и Бальзак окончивший свой генеральный труд,—для вульгарной социологии это одна и та же общественная личность, ничего не забывшая и ничему не научившаяся.

Мы относимся с крайним вниманием к общественным мотивам, породившим художественное произведение, и по той причине, что только таким образом не теряется из виду писательская личность. „Душа“ художника, пафос художника поддаются объективному познанию только на основе борьбы общественных интересов. Общественный интерес—

это и есть объективная основа и личного пафоса и личного сознания художника; без изучения общественных интересов мы были бы обречены на потебнианскую психологию или на фрейдовский психоанализ, или на все разновидности импрессионизма, наконец, во всем, что касается вопросов авторской личности.

Советский Союз ставит памятники великим писателям и празднует даты их биографий. Это показывает, насколько для нас не безразличен момент авторской личности, насколько он присутствует в нашей оценке писательского дела. Если бы все сводилось к полному собранию томов, то незачем было бы ставить „идола“ на площади и держать в памяти писательское лицо.

Для нас дорог и труд писателя, результат труда; для нас дорог и тот, кто трудился.

Черты писательского лица тоже воспитывают, не только реальное содержание писательского творчества. Элементом художественного воспитания являются не одни лишь открытия, сделанные Сервантесом, Шекспиром, Гоголем, Пушкиным, но и пафос этих открытий. В социалистическое воспитание и наследство входят и ненависть к классовому обществу и тревоги за человеческую судьбу, пережитые большими писателями прошлого, сохранившиеся как духовный пафос их реализма. Мы не забываем, что от плебейского гнева народных писателей и от героических мечтаний ренессансных гуманистов родился художественный реализм буржуазного общества.

Проблема реализма в раннем творчестве Гете

Реализм Гете—одна из наименее разработанных проблем всей обширнейшей гетеаны. Изучение Гете как великого реалиста—эта первостепенная задача поставлена только в последние годы и притом молодым советским литературоведением, занятым учетом мирового реалистического наследства. На родине поэта проблематика реализма давно уже никого не волнует. Более того, самый термин „реализм“ приобрел здесь бранное значение, стал синонимом безидейности, голой эмпирики, деляческого себялюбия, поверхностности и т. п. Германское литературоведение давно уже занимается „спасениями“ (Rettungen), отнюдь однако не в лессинговом смысле. Оно очищает все, что считает имеющим культурную ценность, от подозрений в приверженности к материализму и реализму. „Спасают“ Стендаля, „спасают“ Бальзака, объявляя их романтиками. Разумеется, „спасают“ и Гете, превращая его в воинствующего идеалиста, в основателя новой религии и т. п.

Советскому читателю вполне ясны общие причины идеалистической горячки, охватившей германскую науку. Ясно и то, что не отсюда приходится ждать разрешения кардинальнейшего вопроса о реализме великого поэта.

Однако и нам, советским исследователям, реализм Гете не сразу дается в руки. Необыкновенная многогранность гетевского наследия, бесспорное наличие в нем глубоких противоречий, исключительно сложная общественная и литературная обстановка немецкого XVIII в.—все это является серьезным препятствием для полного конкретного освещения проблемы. Изучение Гете как художника-реалиста—задача, которая не может быть разрешена сразу, в одной статье или в одной книге. Тут необходимы коллективные усилия целого ряда исследователей.

Изучение Гете у нас в СССР за последние годы чрезвычайно оживилось. Немало сделано в смысле популяризации наследия великого германского писателя. Появляются новые переводы, новые комментированные издания. Можно указать общедоступные информирующие статьи, стоящие на высоком научном уровне.

Обследована и разоблачена фашистская фальсификация наследия Гете.¹ Перу советских исследователей-марксистов принадлежат ценные статьи, посвященные мировоззрению Гете, его эстетическим взглядам. Появились капитальные работы, освещающие историю рецепции Гете в России, а также личные отношения Гете к русским современникам.

И все же нельзя не пожалеть о том, что самая поэтическая продукция Гете до сих пор сравнительно редко попадала в фокус исследовательского внимания.

В частности, как ни ценно для разрешения проблемы гетевского реализма исследование эстетических воззрений поэта, надо сказать, что эти воззрения приобретают ясность и конкретную значимость только в свете изучения гетевской художественной практики. Эстетические взгляды Гете не покрывают полностью его творческих достижений, а иногда даже расходятся с фактическим смыслом его поэтических исканий. Гете художник-реалист идет дальше Гете-теоретика.

Юношеское творчество Гете, гетевский „штурм унд драг“ 1770—1775 гг., представляется нам исключительно интересным и значительным этапом развития великого поэта. Этот этап никак не может быть сброшен со счетов при освещении проблемы гетевского реализма, несмотря даже на то, что мысль Гете движется к реалистическому мировоззрению далеко не прямыми путями. Молодой Гете приемлет и даже порой активно прокламирует лозунги идеалистического мироощущения. Как показал И. К. Луппол (Мировоззрение Гете. Под знаменем марксизма, 1932, № 5/6), пантеизм молодого Гете представляет собой ступень познания мира, менее продвинутую в сторону материализма, чем пантеизм Спинозы XVII в.

В задачи настоящей работы не входит раскрытие противоречий гетевского мировоззрения и художественного метода во всем их объеме. Цели этой работы значительно более скромные. Дело идет о том, чтобы показать, что уже раннее творчество Гете, несмотря на значительный груз идеалистических настроений, устремлено к реализму. Речь идет о том, чтобы подчеркнуть единство (правда, очень сложное) гетевского пути к реализму. Речь идет о преодолении глубоко ошибочного с нашей точки зрения взгляда, согласно которому Гете становится художником-реалистом только в конце своего жизненного и творческого пути, в финале „Фауста“ и в „Годах странствия Вильгельма Мейстера“. Нам кажется, что реализм позд-

¹ Разумеется, борьба за Гете не кончена: фашистская „наука“ усложняет методы фальсификации гетевского наследия. Необходимо продолжение работы по разоблачению этой фальсификации.

него Гете, при всей огромной его ценности, означает не только преодоление раннего „идеализма“ поэта, но, с другой стороны, и утрату многих живых реалистических художественных тенденций, свойственных раннему творческому этапу поэта. Нам кажется, что как раз многие из реалистических тенденций раннего Гете перешли в дальнейшем в творчество великих реалистов XIX в., получили здесь дальнейшую разработку и развитие.

I

Германия эпохи Гете представляла собой, как известно, страну запоздалого развития, замедленным ходом продвигавшуюся к капиталистическому порядку. Хаотичным смешением старого и нового, европейски-буржуазного и отечественно-феодального, неразвитостью всех общественных отношений характеризуется медленное загнивание немецкого феодализма. Политически раздробленная, отсталая страна не имеет, в отличие от передовых стран Европы, сильной, экономически и идейно зрелой буржуазии. Мелкобуржуазный уклад является господствующим. В Германии, по словам Маркса, не было сословий и классов, а в лучшем случае только остатки прежних сословий и зародыши будущих классов.¹ Германская буржуазия, политически бесправная, экономически слабая, целиком поглощена узкими местными интересами, отвечающими незначительному масштабу ее материальной практики. Она не сознает себя еще единым классом, объединенным общностью интересов, лишена общенациональной перспективы.

Ничтожество материальной практики немецкой буржуазии порождает, как показал Маркс, характерную двойственность ее сознания: филистерскую ограниченность, с одной, и тяготение к абстрактным космополитическим, оторванным от конкретной материальной практики мечтаньям, к „большим иллюзиям“, с другой стороны („Св. Макс“).

Немецкая литература XVIII в. обильна и многообразна. Она тем более сложна, что, подобно другим участкам идеологии, растет под сильнейшим воздействием литературы более передовых капиталистических стран: Франции и Англии. Попытка свести все разнообразие фактов, весь сложный переплет явлений к каким-либо немногочисленным тенденциям—более чем рискована и не может не грешить схематизмом. И все же, если оставить в стороне все второстепенное, все ростки, которым не суждено было распусться на немецкой почве, если говорить о господ-

¹ Немецкая идеология. Партиздат, 1934, стр. 175.

ствующем на протяжении всей первой половины XVIII в. направлении немецкого литературного развития, учитывая неизбежный в таких случаях схематизм, можно сказать, что печать филистерства лежит на всех проявлениях литературной жизни.

Развитие немецкой литературы XVIII в. приводит, с одной стороны, к натуралистически ограниченному мелочному бытописательству, с другой — к высоким вневременным моральным иллюзиям.

Немецкое просвещение выступает в основном своем потоке как сниженный вариант общеевропейской предреволюционной переоценки ценностей. Оно более ограничено в своей тематике, менее радикально и, прежде всего, более абстрактно, теоретично, оторвано от значительных вопросов общественной практики, решает их, так сказать, платонически. Переоценка наследия ограничена сферой эстетики, быта, борьбы за новую мораль, умеренной критикой церкви и религии. Филистерски-благодушно, самоуспокоенно возлагают немецкие просветители свои надежды на конечное торжество здравого смысла над предрассудками, разума над страстями, добра над злом, естественного начала над исторически сложившимся ходом вещей, исповедуют теорию малых дел, постепенства, медленного завоевания разумом действительности. Движение в основе своей мелочно, безактивно, бесперспективно.

Вольтеровский „Кандид“, произведение, направленное между прочим и против вредных влияний немецкой просветительной философии, лучше всего подчеркивает разницу между просвещением во Франции и в Германии. Вольтер выступает здесь против отвлеченного пассивного оптимизма немецкой формации. Все произведение строится как демонстрация резкого разрыва между тезисом Панглоса-Лейбница „все к лучшему в этом лучшем из миров“ и реальным лицом общественной действительности, как обличение пороков общества, опровергающих этот тезис. „Кандид“ кончается, как известно, призывом к отказу от всякой моральной метафизики, призывом к активности, к материальной практике. Это прямой урок немецким собратьям и их французским единомышленникам.

Английская буржуазия XVIII в. на первый взгляд занимает позиции, сходные с немецкими. Она тоже занята преимущественно частным устройством, мелкими делами, далека от большой политики. Разумеется, и в Англии, как, впрочем, и во Франции, филистерски-мещанские идеалы характерны для определенной струи просветительского движения. Однако, в основном, смысл английских малых и частных дел принципиально иной. Для английской буржуазии, оставившей позади буржуазную революцию, эти малые дела означали укрепление завоеванного плацдарма, завершение

достижений революции, были завоеванием действительности изнутри. Малые и частные дела сочетались с большим экономическим продвижением, подготовлявшим промышленный переворот конца века.

Немецкая буржуазия занималась малыми делами, частным бытом до всякой революции, при сниженных темпах экономического наступления, в обход гражданственным проблемам. Это не более как мелочное, филистерское отражение общеевропейского буржуазного подъема, имевшего в Германии крайне ослабленную аналогию. Английский Робинзон—герой от практической энергии, завоеватель и победитель материального мира, в лучшей немецкой „робинзонаде“, романе Шнабеля „Остров Фельзенбург“ (1731—1743), не имеет аналога. Активность практическая как высший жизненный принцип подменена идиллией блаженного естественного состояния, патриархальной утопией. Немецкие переводы и подражания первой буржуазной драме европейской литературы—„Лондонскому купцу“ Лилло (1731)—отбрасывают, как нечто ненужное и малоценное, патетическое провозглашение буржуазного классового самознания, тирады мистера Торогуда о достоинстве и значении английского купечества.

Немецкие сатирики, даже лучшие из них, Лисков и Рабенер, только для красоты слога могут быть названы „немецкими Свифтами“. У них нет и следа той глубины и непримиримости, которая так характеризует творчество автора „Путешествий Гулливера“ и „Скромного предложения“. Немецкий подражатель Стерна И. Т. Гермес, автор „Путешествия Софии из Мемеля в Саксонию“ (1769—1773), подменяет стерновскую чувствительность поучительными рассуждениями. Герои Фильдинга сильны своей стойкостью, проявляемой в борьбе с миром реальных условий; немецкий роман середины века подменяет реальные условия неправдоподобными надуманными случайностями.

Немецкие просветители по-своему тоже работают в направлении создания реалистической литературы. В борьбе с традициями придворного классицизма они создают литературу, отражающую жизнь средних слоев населения, стремятся не столько возбуждать любовные высокие страсти, сколько толковать практические бытовые вопросы. Они возвели жизнь третьего сословия в достоинство значимого явления. Они борются с неупорядоченным произволом фантазии, имеют заслуги по линии борьбы за чистоту и ясность языка, за введение практической разговорной речи вместо патетических декламаций и т. п. Моральные еженедельники Готтшеда и „швейцарцев“, романы Геллерта, Гермеса, Николаи, К. Ф. Морица, мещанская драма Пфейля, Мартини, Браве, Геммингена—все это так или иначе вращается в мире

близком к практическому быту. Но в то же время все эти типические произведения немецкого восходящего бюргерства отмечены печатью немощной филистерской ограниченности и какой-то своеобразной абстрактной морализации, не приуроченной к определенной реальной обстановке.

В этом последнем отношении полезно сопоставить два типа третьесловной морализующей литературы: английский и немецкий. Сравним знаменитую пьесу Лилло, родоначальницу европейской мещанской драмы, с одной из ранних мещанских драм, весьма популярной в 60-х годах драмой И. В. Браве „Вольнодумец“ („Der Freigeist“, 1757).

В „Лондонском купце“ драматический узел завязан на столкновении добра и зла, он сугубо „морален“. Персонажи делятся на добрых и злых. Сюжет заключается в борьбе этих сил за господство над слабым, колеблющимся юношей Барнвеллем. Социальная проблематика в смысле борьбы буржуазного „доброе“ начала с порочным дворянским, как это часто имеет место в более поздней буржуазной литературе, не раскрывается непосредственно. В пьесе дворян нет. И все же персонажи профессионально и социально укоренены: вот почтенный лондонский купец, м-р Торогуд, ведущий торговлю со всеми странами света, краса и гордость своего сословия, вот его ангельская дочь Мария и примерный приказчик Труман, а вот профессиональная жрица любви, хищная, коварная, бессердечная Мильвуд, живое олицетворение порока. С корыстной целью она завладевает сердцем слабовольного Барнвелля только потому, что знает, что он имеет доступ к хозяйской кассе. Она-то и толкает его на преступление. Здесь люди добродетельны добродетелью социальной, коммерческой, гарантирующей торговое преуспеяние. Преступление Барнвелля—это прежде всего нарушение хозяйского доверия, по крайней мере от него более всего страдает сам Барнвелль. Все остальное—утайки, растраты, убийство дяди—это только логическое следствие нарушения доверия, отсутствия стойкости в сопротивлении соблазнам. И виселица на сцене, на которой кончают жизнь раскаявшийся Барнвелль и упорствующая Мильвуд,—это железный итог всего предшествующего, это неизбежный путь всякого, кто недостаточно уважает ту мораль, на которой зиждется купеческое преуспеяние: слепое уважение к хозяину, набожность, подавление юношеских „страстей“, умеренность, скромность и коммерческая честность.

При всех художественных недостатках английской пьесы, при всей ее топорной дидактичности, она все же крепко связана с укладом английской буржуазной жизни: мораль пьесы служит укреплению экономической практики купеческого сословия.

Совсем иное у немцев. Даже Лессинг, впервые пересадивший в своей „Мисс Сара Сампсон“ (1755) принципы английской буржуазной драматургии на немецкую почву, писавший „Сару“ под впечатлением „Лондонского купца“ Лилло и „Клариссы“ Ричардсона, разрыхляет крепкую связь между социальной практикой буржуазии и моралью пьесы. Буржуазные, конкретно очерченные персонажи Лилло подменяются абстрактными героями, носителями одних только „внутренних качеств“, лишенными определенного „положения“ в обществе. Мисс Сара становится жертвой повесы Мельвиля. Куртизанка Марвуд в сравнении с английским оригиналом приподнята, облагорожена. Характерно отметить особенно упорное тяготение немецкой буржуазной драматургии к абстрактным *Leute vom Stande*, носителям третьесословной идеологии и дворянских званий (Сара, Минна и Эмилия Лессинга, Карл Моор, Фердинанд Шиллера и т. д.). Французские *gens de conditions*—Дидро, Седен, ранний Бомарше—гораздо конкретнее очерчены со стороны общественного положения и материальной практики. Немецкие писатели как бы не решаются вывести на сцену конкретного третьесословного человека. Тут, несомненно, дело не только в театральной традиции и не только в театральной цензуре, а в ничтожестве общественной практики немецкого мещанства, препятствующем наполнению взятого из этой среды персонажа высоким содержанием. Быть может, самый живой образ немецкого буржуа в литературе XVIII в.—это шиллеровский „музыкант Миллер“ („Коварство и Любовь“). Но не случайно, конечно, Шиллер показал на этом образе не только мужество Миллера, не только проблески сознания своего классового достоинства, но и сознание классовой приниженности и примиренность с этой приниженностью. И не случайно, конечно, Шиллер сделал рупором своих идей не Миллера, не его собратьев, а Карла Моора, Фердинанда, Позу.

В ранней немецкой буржуазной драме персонажи, их поступки и мысли изъяты из сферы материальной буржуазной практики. У Лессинга в „Мисс Саре“, по крайней мере, крепко дана проблематика семейной жизни. Персонажи определены по линии семейных связей (*relations* по терминологии Дидро). Иное у немецких продолжателей жанра мещанской драмы. Тут господствует голый абстрактный морализм. Исключительно показательна в этом смысле драма И. В. Браве „Вольнодумец“. Пьеса во многих отношениях опирается на английские образцы, на буржуазные драмы Лилло и Мура. Безвольный Клердон колеблется между добродетельной парой Гренвиль—Амалия и злодеем Хенли. Комплекс его пороков—юношеские страсти, легкомыслие, широкий образ жизни; это, примерно, тот же комплекс, которому подвер-

жен и Барнвелль. Правда, Клердон под влиянием Хенли стал „вольнодумцем“, т. е. грешит более современным пороком (50-е годы против 30-х у Лилло). И здесь и там мотив убийства завершает порочный путь преступника. В обеих пьесах жертва убийства перед смертью прощает и благословляет своего убийцу. В той и другой пьесе много места уделено добродетельным и кающимся слугам, порывающим со своими злодеями-господами и т. д. Но у Браве персонажи абстрактны, вынуты из практической сферы, семейная тематика играет подчиненную роль. Браве углубляет разрыв с практической сферой, намеченный в ранней пьесе Лессинга; Гренвиль просто благодетель, добрый ангел, прощающий Клердону все обиды и прегрешения и озабоченный, главным образом, возвращением отщепенца на истинный путь религии и добродетели. Хенли злой завистник, человек с темным, ужасным прошлым. Цель его—не столько расстроить брак „друга“ с добродетельной Амалией, на которую он в прошлом имел виды, сколько „погубить его душу“, лишить его не только земного благополучия, но и небесного блаженства после смерти (см. заключительную сцену пьесы).

Все качества персонажей абсолютизованы, висят в воздухе, не имеют никакого соприкосновения со сферой материального быта. Все поступки мотивированы исключительно от морали; соль пьесы, ее основа—это бесконечные разглагольствования о добре и зле.

Если у Лилло преступление и наказание имеют непосредственно общественный смысл, то в пьесе Браве этот общественный фон более чем неясен.

В более позднее время, в период „бури и натиска“, можно зарегистрировать попытки приблизить абстрактную мещанскую драму к конкретной практической действительности. В частности усилия Якоба Ленца направлены именно в эту сторону. Его драмы „Домашний учитель“ („Der Hofmeister“, 1774) и „Солдаты“ („Die Soldaten“, 1774-1775) отличаются конкретностью социальных конфликтов, они рисуют конкретную современную действительность, конкретные „положения“, но лишены достаточного размаха и погрязают в самом узком натурализме.

Лессинг в 70-х годах, Шиллер в начале 80-х поднимают немецкую бюргерскую драму, наполняют ее острым социально-политическим содержанием.

Это уже новый этап немецкого реализма, о котором речь будет впереди.

Передовые умы немецкой литературы прекрасно осознавали филистерский характер современной им литературы и начинали разбираться в истинных причинах этого засилья филистера. Приведем характерное место из ранней статьи Гердера 1767 г. „Царит ли у нас французский театр?“ („Haben

wir eine französische Bühne?"). Оплакивая горестные судьбы немецкого театра, отсутствие драматургов и актеров, Гердер говорит: „Человек, согласный ограничить свой кругозор немногочисленными идеями, вынесенными из университета или провинциального города, не может стать удачным драматургом. Поэтому-то мы так часто наблюдаем в пьесах немецких писателей так много педантизма и провинциальной ограниченности (so viel Pedantisches und Kleinstädtisches), и вообще число подлинно хороших пьес в обоих видах драматической поэзии не превышает 4 или 6“. В качестве основной причины того, что немецкий театр еще не вышел из детского возраста, Гердер указывает на раздробленность страны. Театр не выйдет из детского возраста, пока Германия будет состоять из многочисленных государств, из которых каждое имеет свою столицу и не видит необходимости сообразоваться с прочими в отношении нравов, вкуса и языка. И несколько ниже он развивает эту мысль, утверждая, что различие в общем образе жизни, привычках развлекаться, высказывать почтение, в способах выражения является большим препятствием к принятию немецких пьес.

Таким образом, мысль Гердера идет в направлении обличения провинциализма, на который обречен немецкий театр в условиях раздробленной страны. Правда, Гердер не продумал до конца основных следствий раздробленности страны, определившей мизерный уклад немецкой действительности, он остается на поверхности явлений, осуждает всего только различие „способов выражения“, но все же основная черта намечена верно. Впоследствии Гердер углубит эту мысль.

Современнику Лессинга и Гердера, знакомцу молодого Гете, швейцарскому врачу и литератору Иог. Георгу Циммерману принадлежит образная характеристика роли немецкого поэта в обществе. „Германия позволяет своим величайшим поэтам спокойноенько подниматься орлами из своих каморок (Kämmerchen) к солнцу, и от солнца опять спускаться в свою каморку. В долине, между тем, бегают зайцы, клопочут индюки, совы слушают, гуси гогочут; вот и все, что делает немецкая нация (mehr tut die deutsche Nation nicht). Петрарка пользовался своими крыльями с большим успехом (Wirkung), он был государственным деятелем, первоклассным министром; его совета спрашивали в самых важных вопросах европейской жизни, им пользовались при самых subtilных переговорах“ („Über die Einsamkeit“, 1772—1785).¹

Можно было бы привести еще немало таких высказываний в подтверждение того, что коренной порок, филистер-

¹ См. Kürschners Deutsche National-Literatur, т. 73, стр. 496.

ский уклад, сознавался передовыми представителями третьего сословия. Но дело не в подборе таких высказываний, а в том, что вся деятельность, вся литературная продукция лучших людей века, вырвавшаяся в большей степени вместе с общеевропейским наступлением третьего сословия на феодализм, чем на основе мелких успехов немецкой буржуазии, была не чем иным, как борьбой с немецким феодальным филистерством. Для Винкельмана, Лессинга, Гердера, Гете, Шиллера и других борьба с отечественным филистерством, воспитание в антифилистерском духе, борьба с провинциализмом, педантизмом, самоуспокоенностью, пассивностью, консерватизмом, абстрактной мечтательностью является основным жизненным делом.

Разумеется, эта борьба ведется не во имя расширения методов буржуазно-капиталистического накопления. Величайшие гении немецкого третьего сословия сражаются в конечном счете во имя внесословного, всенародного, демократического гуманизма, делая у себя и по-своему то же дело, которому в предреволюционной Франции служили Дидро, Руссо и др. Революционно-демократический характер творчества Лессинга, молодого Гете, Гердера, Шиллера и т. д. не подлежит сомнению. В этом смысле все они противостоят идеологии буржуазного накопления, в ее филистерской или нефилистерской, немецкой или европейской редакции. Борьба с филистерством не всегда была успешной, каждый из них, один больше, другой меньше, принужден был отступать, подчиняться, собираться с силами, жертвовать. Жизнь каждого из них глубоко трагична и противоречива. Когда Энгельс в своей замечательной рецензии на книгу К. Грюна о Гете¹ дает основное определение трагического пути Гете, основного жизненного и творческого противоречия „величайшего из немцев“, когда Энгельс говорит о Гете „гении“ и Гете „филистере“, он по существу дает нечто большее, чем ключ к пониманию облика Гете. Эта контроверза гения и филистера, гения, борющегося и преодолевающего косную феодально-мещанскую действительность, и филистера, подчиняющегося, служащего ей, определяет и лицо других крупнейших мыслителей и писателей немецкого XVIII в. Энгельс дал здесь ключ к пониманию главной закономерности развития немецкой литературы на данном историческом отрезке, более основной, чем принятые деления на рационализм и иррацио-

¹ Карл Грюн: „О Гете с человеческой точки зрения“. Маркс и Энгельс. Собр. соч., т. V.

нализм, классицизм и литературу чувства и т. п. Все эти философские и литературоведческие категории¹ выступают в филистерском или антифилистерском воплощении, служат либо оправданию немецкого убожества, либо ведут борьбу с ним. Отталкивание и притяжение к убогой немецкой действительности—эта контроверза порождена самим убожеством немецкой общественной жизни, ничтожеством буржуазии. Сложное противоречие жизненного и творческого пути Гете, универсальнейшего из немцев, только воспроизводит в огромном масштабе гетевской гениальности специфическое для третьесословного сознания этого периода противоречие. Это же противоречие пронизывает по существу все развитие немецкой литературы XVIII в.

Трагическая борьба с филистерским укладом—по словам Энгельса, даже гениальность великого Гете принуждена была склониться перед крепостью филистерства—выступает в самых разнообразных формах и затрагивает всевозможные проблемы. Специфический, немецкий характер ее предопределен недостаточностью материальной, общественной практики буржуазии, раздробленностью и незрелостью класса, бедностью накопленного классового опыта. Конкретная, последовательная критика основ существующего строя и уклада не может в подобных условиях быть генеральной линией развития. Только величайшие представители немецкого третьего сословия—Лессинг, Гете, Шиллер—поднимаются порой до высот подобной критики. В основном же путь развития немецкой литературы иной.

Основная проблема, интересующая самых передовых немецких писателей,—это проблема внутренней перестройки личности, очищения личности от скверны филистерства, преодоления окружающего убожества через совершенствование человеческой природы, через развитие заложенных в ней естественных задатков. В этом смысле отношения личности и общества едва ли не центральная проблема, занимавшая идеологов немецкого третьего сословия. Она решается на протяжении развития немецкой литературы в XVIII в. очень различно. Далеко не всегда эти отношения антагонистичны, как у бурных гениев, но даже там, где, как у Лессинга в „Натане“, никакого антагонизма нет, или где, как в гуманизме классического творчества Гете и Шиллера, этот антагонизм сознательно преодолен, разрешен в пользу общественного начала, основное ударение лежит неизменно на моменте воспитания высокой человеческой личности. Это разумеется, очень ограничивает возможности немецкого реализма. Индивидуализм немец-

¹ Разумеется, мы отнюдь не предлагаем упразднить их.

ких идеологов третьего сословия несколько отличен от индивидуализма в передовых странах Западной Европы. Из двух корней индивидуалистических настроений XVIII в., указанных Марксом во „Введении к Критике политической экономии“, распад прежних феодальных связей и предвосхищение свободной конкуренции, борьбы всех против всех, этого основного закона капиталистического общества,— в условиях отсталой Германии с ее загнивающим феодализмом действовала сильнее первая причина, чем вторая. Но, быть может, сильнее всего в этом индивидуализме современной передовой литературы проявляется отталкивание передовых элементов от мизерной действительности.

Это справедливо как в отношении Карла Моора, с его тирадами против „чернильного века“, так и Геца, с его решительным осуждением современников и лозунгом „Сердце народа втоптанно в грязь...“ Это относится и к персонажам лессингова „Натана“, являющим более высокий тип человечности, чем окружающие их люди, и к „Ифигении“ классического Гете, этому вознесенному над практической действительностью обобщенному образу гармонической человечности, противопоставленному эмпирическим людям.

Узость материальной практики, отказ от мизерной действительности, принимающий форму личного, индивидуального преодоления,—все это создает опасность отрыва от действительности, ухода в мир иллюзий, потери реальной почвы. В самом деле, мы уже видели выше, что иллюзорность Маркс считал одной из основных черт немецкой идеологии, порожденной мизерностью общественного уклада, неспособностью буржуазии реализовать свои практические интересы.

В литературе XVIII в. линия филистерского будничного бытописания своеобразно переплетается с линией „высокого“ искусства, стоящего над потребностями дня. Линия бытовая и линия quasi-героическая одинаково типичны для бюргерской литературы. Характерно, что обе они часто представлены в творчестве одного и того же поэта, и чем более плоским бытописателем и педантом писатель выступает в жанрах „реальных“, тем выше взлетает он в трагедии и идиллии. Параллельно филистерской бюргерской драме Пфейля, Мартини, Браве, развивается высокая классицистическая трагедия Готтшеда, Кронегка, Вейсе. Готтшед, с одной стороны, издает моральные еженедельники, с поучениями „на каждый день“, с другой—рисует образец высокой стоической добродетели в трагедии „Смерть Катона“ („Der sterbende Cato“ 1731). Швейцарцы Бодмер и Брейтингер, также начавшие с популярных нравоучительных журналов, переходят к религиозному эпосу в духе Мильтона, превосходящему, однако, оригинал в отвлеченном

своем парении и лишенному характерного для „Потерянного рая“ революционного содержания и пафоса. В творчестве Браве пресным моральным разглагольствованиям „Вольнодумца“ (1757) противостоит „Брут“ (1757, пост. 1767) с его свободолюбивым героем. В творчестве Лессинга реалистическим, построенным на современном, конкретном материале „Минне“ и „Эмилии“ противостоит не только обобщающая трактовка „Натана“, но и фрагмент во вкусе высокой классической трагедии „Клеоннид“ („Kleopnis“, 1758), а также „Филотас“ (1759) и крайне своеобразная попытка разработки в плане высокой трагедии революционной, почерпнутой из современной действительности темы — „Samuel Henzi“ (1749). Та же двойственность в драматургии „бури и натиска“. Гете писал „Клавиво“, „Стеллу“, „Вертера“ и „Вильгельма Мейстера“ в одном плане, „Прометея“, „Магомета“, „Ифигению“ и т. д. — в другом. То же, хотя менее ярко, у Шиллера; особенно резко выражена эта двойственность у Жан Поля.

Лессинга, Гете, Шиллера оставляем пока в стороне. „Дуализм“ их художественного пути имеет качественно иную основу, хотя и вырастает из тех же общих условий.

Двойственность развития немецкой литературы предстанет в следующем виде: с одной стороны — литература филистерских будней, мелких практических вопросов, тендирующая к натурализму, но лишенная прочной эмпирической базы, не умеющая еще фиксировать хотя бы мир мелких внешних явлений, подменяющая конкретное наблюдение абстрактным моралистическим схематизмом; с другой стороны — высокая литература, принципиально возносящаяся над филистерской будничностью. Но эта антифилистерская линия преодолевает мизерность действительности не выходом в реализм. Она не способна нащупать подлинно жизненные, значительные темы, она отрывается от действительности, уводит в мир абстрактной героической схемы. Героика тут опять абстрактно-моральная. „Катон“ Готтшеда и „Брут“ Браве с их воинствующим республиканизмом вызваны к жизни отнюдь не ростом республиканских настроений у немецкой буржуазии. Республиканизм их весьма отвлеченный, собственно, — конкретно не показан, не раскрыт. До немецкого зрителя доходила не доктрина свободолюбивых римлян, не содержание их принципиальности, а принципиальность как таковая, как моральная категория. Цезарь у Готтшеда показан в не менее положительном освещении, чем республиканские герои, Брут — герой от стойческой добродетели. Пьесы эти должны вызвать у зрителя восхищение „высокими душами“, жертвующими всем личным для принципа. Конечно, эти пьесы направлены против погрязшего в мелких интере-

сах мещанина. В этом их большое, принципиальное прогрессивное значение. Они воспитывают „человека“, личность. Но никаких практических выводов, никаких конкретных гражданственных проблем они не касаются. Это абстрактный морализм на ходулях.

Очень показательно: немецкое бюргерство в XVIII в. не приемлет современную вольтеровскую линию французского классицизма, оно способно принять только Корнеля, да и то сниженного, взятого в наиболее абстрактной редакции.

Высокая линия немецкой литературы XVIII в., разумеется, не ограничивается одной только классицистической драматургией. Напротив, она чрезвычайно разнообразна, строится на весьма различных в философском и художественном отношении принципах.

„Большие иллюзии“, при помощи которых немецкое бюргерство пыталось преодолеть филистерское убожество жизни, особенно видную роль играют в литературе немецкого иррационализма, литературе чувства, утверждавшейся в острой борьбе с филистерским просветительством. Значение этой иррационалистической линии для судеб немецкого реализма чрезвычайно велико.

Истоки иррационализма в немецкой литературе XVIII в. лежат в широко распространенных в отсталой и разоренной стране религиозных мистических течениях, восходящих к эпохе Тридцатилетней войны. В XVIII в. крупнейшее из них — пиетизм, немецкая параллель английского пуританства. С пиетизмом теснейшим образом связаны „швейцарцы“: Бодмер и Брейтингер, а также Клопшток, Гаманн и Гердер; отдали некоторую дань пиетизму и молодой Гете и многие другие. Погружение в религиозную мистику — одна из основных форм бегства от реального убожества в иллюзорную мечту. Пиетизмом было широко заражено немецкое бюргерство. Под религиозной оболочкой часто таилось глубокое, неосознанное до конца недовольство общественным укладом. Пиетизм противопоставлял неустройству внешнего мира „внутренние духовные ценности“, культивировал чувствительное, повышенно-эмоциональное отношение к миру.

По мере укрепления в Германии элементов буржуазной экономики, по мере формирования в школе общеевропейского движения авангарда немецкого третьего сословия, в литературе намечается своеобразная секуляризация иррационализма. Порывается, или по крайней мере сильно колеблется, связь между чувствительностью и религией. Из пиетизма выделяется самостоятельная светская литература чувства. Мелкая буржуазия начинает выражать свое недовольство „царством разума“ уже не на языке религиозных понятий. Литература иррационализма утверждает примат чувства над интеллектом, высокую ценность оригинальной,

неповторимой личности, субъективного начала, эмоциональное отношение к миру, отрицает общеобязательные нормы в искусстве, выступает против поэтических канонов, схем, правил. У одного писателя в большей степени, у другого в меньшей — весь этот комплекс теряет или ослабляет специфически религиозную оболочку, секуляризуется. Это показательно даже для творчества таких религиозных писателей, как Клопшток, Гаманн или Лафатер. Таким образом, руссоистический, в основном, светский культ чувства падал в Германии на хорошо подготовленную почву.

Иррационалистическое течение выполняло в литературе рассматриваемого периода двоякую, противоречивую функцию. Вызванное к жизни общим убожеством социальной практики буржуазии, оно устанавливает новые пути отрыва от социальной действительности, новые формы больших иллюзий. Оно уводит в сторону от проблем социальной практики, призывает к уходу во внутренний мир человеческой души, к культу личных, субъективных переживаний. Оно выступает против рациональных методов познания мира. В этом смысле оно реакционно.

С другой стороны, в иррациональных формах получает наиболее яркое свое выражение и протест передовых идеологов третьего сословия против убожества окружающей действительности, против филистерского уклада. Правда, это протест во имя гениального индивидуума, но все же нельзя забывать, что это резкий и решительный протест. Большие иллюзии бурных гениев лишены прочной реальной основы, они остаются только иллюзиями, но они принципиально отличны от благодушного смирения Геллерта, Браве или Николаи. Эти иллюзии пронизаны действенным отрицанием, „святой субъективностью“, активизмом, направленным как против феодальных, так и против мещанских сторон немецкой действительности.

„Буря и натиск“ — это наиболее решительное выражение попыток авангарда немецкого бюргерства создать героическую третьесословную литературу. Эта попытка направлена прежде всего против героики феодальной, хранительницы феодальных кодексов чести, морали, красоты. Штюрмеры противопоставляют этой героике свою — принципиально иного содержания. Но эта третьесословная героика одновременно направлена и против бюргерской половинчатости, примиренности, пассивности, мелочности. Эта героика представлена многими одами и драмами Клопштока, драматургией Клингера, всем ранним творчеством Гете и Шиллера. Образы бунтарей в литературе этого периода и выражают, прежде всего, поиски третьесословной героики.

Существует резкое, принципиальное отличие между героикой бурных гениев и героикой рационалистов-классиков стар-

шого поколения, Готтшеда, Кронегка, Браве, И. Э. Шлегеля, Вейсе. У последних героика строится на любовании абстрактными добродетелями, возвышенным образом мысли. Эти черты неразрывно связаны со стоицизмом, самоотречением, жертвенными настроениями. Герой обречен, но тем не менее он до конца остается верным своему высокому принципу. Принцип этот превозносится, так сказать, платонически, и в этом платонизме, в этой абстрактности, безактивности, едва ли не основной расчет автора. Сочинители „Смерти Катона“ и „Брута“ по существу проповедают не изменение политической действительности, а уход от этой борьбы. Совершенно иное у „бурных гениев“; здесь читатель или зритель привлекается на сторону максимализма, принципа активности, практического отрицания и борьбы, хотя эта борьба и определяется очень нечетко.

И в литературе немецкого иррационализма в сильнейшей степени проявились свойственные всей немецкой антифилистерской линии отрыв от конкретной реальной обстановки, поиски возвышенного, надбытового плана, объективация содержания в героизованной эмблематике. Язык натуралистический и язык героической эмблематики — два полюса бури и натиска, как и всей немецкой литературы XVIII в. Первый характерен для произведений с проблематикой практического жизнеустройства, для филистерской линии немецкой литературы, а также для критических, сатирических течений. Своеобразной особенностью немецкой литературы этого периода является то, что наиболее передовые идеологи и художники третьего сословия пользуются для объективации положительных своих чаяний сублимированными образами, эмблематическим языком „Прометея“, „Магомета“ Гете.

В условиях XVIII в. такой выход за пределы мира конкретных бытовых вещей, подобная сублимация были делом вполне закономерным. При ничтожном размахе своей практической деятельности передовая буржуазия не могла иначе объективировать свои положительные устремления, как в общем возвышенно-эмблемном, отнюдь не конкретном практическом плане. Отсутствие понимания практических путей изменения действительности компенсируется интенсивностью протеста, аккумуляцией эмоций протеста. Вот почему чисто внешне немецкая третьесословная литература 70—80-х годов представляется более радикальной, более потенциально горячей, чем литература буржуазии французской, шаг за шагом подготовлявшей революцию.

В известной, уже упомянутой выше характеристике Гете (рецензия на книгу Карла Грюна), говоря о Гете-гении и Гете-филистере, Энгельс перечисляет произведения Гете,

в которых выражено филистерское примирение с действительностью. Энгельс называет: „большинство его «Кротких Ксений» и многие прозаические произведения“. С другой стороны, Энгельс называет гениальными не только „Прометей“ и „Фауста“, но даже, что особенно показательно, „Ифигению“ и вообще произведения периода итальянского путешествия.

Это чрезвычайно ценное указание. Ведь как раз в „Прометее“, в „Фаусте“ и более всего в „Ифигении“ и в произведениях периода итальянского путешествия Гете широко пользуется методом сублимации, решительно возносится над материальным окружением, пользуется языком всеобъемлющих, универсальных эмблем („Фауст“, конечно, случай более сложный). И, напротив, бытовые, внешне реалистические краски Гете применяет прежде всего в прозаических своих произведениях, из которых многие действительно отмечены печатью филистерства, зовут к примирению с действительностью, со всем ее убожеством. Стоит вспомнить только гетевские прозаические драмы: „Брат и сестра“, „Гражданский генерал“, „Мятежные“, отчасти даже романы „Избирательное сродство“ и „Вильгельм Мейстер“.

Из сказанного ясно: Энгельс считает метод художественной сублимации столь же правомерным, как и конкретный бытовой, по крайней мере, в условиях Германии XVIII в. Основной ценностью для него является художественно удачная борьба поэта с немецкой мизерной действительностью, независимо от того, избирает ли он для этой цели ту или иную из основных, представленных в современной литературе, художественных линий.

Можно ли отсюда сделать вывод о том, что Энгельс в период написания им рецензии на книгу Грюна недооценивал конкретное реалистическое направление, стоял за революционную романтику? Конечно нет. Дело в том, что метод сублимации, столь широко распространенный у передовых немецких поэтов XVIII в., не обязательно противоречит реализму. Именно у Гете мы можем наблюдать преодоление иллюзорных тенденций даже в пределах этого метода. И концепция Гете, данная здесь, отнюдь не противоречит общему взгляду классиков марксизма на Гете, как на великого реалиста.

Реализм в немецкой литературе XVIII в. возникал как преодоление основных пороков обеих из намеченных нами линий. Вопрос шел о том, чтобы разбить филистерскую ограниченность немецкой бытовой литературы, поднять ее потолок. Вопрос шел о том, чтобы, сохраняя высокую перспективу, преодолеть абстрактность, оторванность от мира практического героической литературы,

о снятии присущей ей иллюзорности. Вопрос шел, наконец, о разработке реалистического письма, о реалистическом образе, реалистической мотивации действия, реалистических деталях.

В творчестве Гете, в частности на ранних этапах этого творчества, можно наблюдать постепенное продвижение во всех указанных направлениях. Творчество Гете — могучий синтез немецкой (но, конечно, не только немецкой) литературы XVIII в., и реализм сказывается здесь, прежде всего, как тенденция к сближению этих линий: как наполнение высоких жанров житейским содержанием и поднятие житейски-бытовых жанров до высокого уровня общезначимых проблем. Молодой Гете, конечно, не был создателем вполне зрелого сформированного реалистического стиля, но его заслуги перед европейской литературой определяются прежде всего его достижениями в реалистической разработке проблемы человека, вещей, действительности, в создании высокой мировоззренческой перспективы.

II

Лессинг, бесспорно, первый реалист немецкой литературы XVIII в. Он реалист, прежде всего, потому, что в основе его творчества лежат методы оценки действительности, противоположные обывательщине. Лессинг не бежит от окружающей мизерной действительности в иллюзию; напротив, Лессинг — великий разрушитель „мирных“ иллюзий бюргерства, первый немецкий писатель, осмелившийся взглянуть прямо в глаза существующему положению вещей, сделать его предметом конкретного критического анализа, призвать к активной переделке его. Впервые в „Минне“ (1767) и в „Эмилии“ (1772) театральным зрителем имеет дело не с античными героями, не с сонмами херувимов и падшими ангелами, не с Ноем и его сыновьями, не с романтическими, поставленными на ходули херусками и хаттами, не с пастушками и пастушками, не с ходульными глашатаями морали, а с живыми, конкретными немецкими современниками, с широким и конкретным общественным фоном; впервые в этих пьесах ставятся серьезные проблемы немецкой общественной жизни.

Конечно, Лессинг отдал дань своему времени. Его критический реализм только формируется в борьбе с существующими традициями бюргерского мышления. И в „Минне“ и в „Эмилии“ еще чувствуется связь с морализированием буржуазной драматургии. Сюжетный стержень „Минны“ состоит в исцелении героя от преувеличенной добродетели, превра-

тившейся в отрицательное свойство. Но уже здесь сделан решительный шаг в сторону социальной, реальной конкретизации антитезы добра и зла. Положительный герой противопоставит не абстрактно злему началу, а глубоким несовершенствам прусского государственного строя, которые и показываются в пьесе, служат основным ее фоном. В „Эмилии Галотти“ (1772) добро и зло — это уже социальные категории: зло — это немецкое мелкое самодержавие, режим абсолютистского произвола, порождающий порок и разврат, добро — это оппозиция двору, монарху, во имя третьесловных добродетелей. Этическому миру третьего сословия противопоставит порочный придворный круг. Моральная метафизика уступает место принципу социальной типизации в духе восходящей буржуазии. Разумеется, и в финале пьесы не порвана связь с морализмом. Разрешение конфликта — это смерть героини во славу спасения морали. Важно торжество морального принципа, хотя бы ценой физической гибели. Не преодолена здесь еще и характерная для бюргерских настроений строжайшая лояльность по адресу носителей порока, борьба с самовластием ведется „морально“. Лессинг не окончательно преодолел бюргерский стоицизм: победа принципов покупается ценой добровольной смерти героини — и только; метод борьбы — разоблачение противника и ... уход, пассивное сопротивление, не более.

В произведениях конкретно-реалистической направленности, отражающих действительное положение вещей в Германии, даже Лессинг не мог пойти дальше изображения героического стоицизма, не мог создать образа революционного борца. Действительность таких образов еще не знала.

Реализм Лессинга по преимуществу обобщающего, типизирующего характера, связь с рационалистической струей немецкого просвещения достаточно сильна. Персонажи — носители четко выраженных качеств, принципов. Однако несмотря на всю принципиальность Тельгейма или Одоардо, Лессингу удалось сделать их живыми людьми, в противоположность резонерам, ходячим абстракциям драматургии какого-нибудь Браве. Персонажи Лессинга оживлены тем, что поставлены в конкретное материальное окружение, создающее их социальное бытие. В этом конкретном бытии они действуют, а не рассуждают только, т. е. показаны именно со стороны бытия, а не только сознания. Принцип обобщающей логической типизации выступает не в своем чистом виде, а в смягченном, дополняется живыми индивидуальными чертами, почерпнутыми из наблюдений над эмпирическими людьми.

В драмах Лессинга уже чувствуется переход от стиля логической абстракции к стилю конкретного реализма. В этом смысле Лессинг безусловно является предшествен-

ником драматургии бурных гениев и раннего Гете. Стиль Лессинга подвержен колебаниям, логически обобщающее и единично фактическое начала выступают в разных соотношениях (однако с преобладанием первого). Все же, переход от „Эмилии“ (1772) к „Натану“ (1779), в котором логически типизирующий принцип решительно главенствует (но не господствует полностью), не является показательным для направления творческого развития Лессинга, не доказывает конечного торжества логического реализма.

„Натан Мудрый“ венчает только одну из линий творческого пути Лессинга, линию „Kleoptris“, „Philotas“. Его относительная вознесенность над миром единичной фактичности, схематизм его композиции и обобщенность образов, далеко, впрочем, не абсолютные у центрального, да и у ряда второстепенных персонажей, вызваны особыми жанровыми законами. „Натан“—это философская драма. Лессинг объективирует в ней свое теоретическое учение о человечности, о „религии“ практического гуманизма, которая противопоставляется религии мистической (ложной). Теоретический характер пьесы, вытекавший отчасти из специфического положения Лессинга в споре с церковниками (Götze), естественно вызывал широкое применение принципов логического реализма.

От Лессинга, первого реалиста немецкой литературы, ведут два пути. Прямым, правда односторонним, развитием линии „Миинны“—„Эмилии“ является драматургия бурных гениев, в частности молодого Шиллера. От „Филотаса“ же и „Натана“ можно условно вести линию к высоким гуманистическим трагедиям Шиллера-классика, к „Ифигении“ и „Тасо“ Гете.

Основная заслуга Лессинга в области драматургии: создание серьезной драмы большого содержания на основе реалистического метода.

„Эмилия Галотти“ Лессинга впервые поставлена на сцене в 1772 г., т. е. примерно через год после того, как Гете закончил первоначальную рукописную редакцию „Гец фон-Берлихингена“ (1771). Последняя, как известно, открывает драматургию „бури и натиска“.

„Гец“ и „Эмилия“, произведения в художественном и жанровом смысле столь разные, решают, в каком-то более широком и общем смысле, ту же задачу, первоочередную для судеб немецкого реализма, задачу создания реалистической литературы большого содержания. Оба автора ищут это большое содержание на путях политической драматургии.

„Гец“ и „Эмилия“ не случайное совпадение. Это выражение назревшей потребности. Наивные попытки создания политической (патриотической) трагедии очень по-

казательны уже для 50-х—60-х годов; они представлены драматургией И. Э. Шлегеля, „бардитами“ Клопштока и т. д. Принципиальная разница между линией Шлегеля—Клопштока и драматургией Лессинга—Гете, конечно, в том, что последние решительно отталкиваются от патриотической романтики и избирают метод реализма. Подробнее об этом ниже.

Гете не мог не ощущать наличия известных родственных тенденций в драме Лессинга. Иначе трудно объяснить себе те изменения в структуре „Геца“, пускай в основном технического порядка, которые Гете сделал после прочтения „Эмилии“.

Лессингу и Гете приходится преодолевать те же косные силы, глубоко укорененные в особенностях немецкого бюргерского сознания: филистерскую мелкотравчатость, с одной, и иллюзорность с другой стороны. Лессинг и Гете, каждый по-своему, стремятся поднять литературный потолок и одновременно спустить литературу с заоблачных высей на землю. Проблема уровня отраженной действительности имеет первостепенное значение для истории возникновения реализма в Германии XVIII в.

В „Эмилии“ и в „Геце“ Лессинг и Гете удачно разрешают эту проблему, находят правильное соотношение между „низом“ и „верхом“. Оставаясь на почве реальной практической действительности, они решительно преодолевают филистерский бытовизм и моральные абстракции. Однако эта большая удача вождей немецкого реализма означала только одно из первых достижений, и притом на участке относительно новом, относительно не защищенном прежними литературными традициями. Реализм еще далеко не утвердился, не стал еще господствующей нормой. И прежде всего Гете на своем пути к реализму приходилось преодолевать могучие внутренние противоборствующие тенденции.

Бурные гении, Клинггер, Ленц, Вагнер, Лейзевиц и др., говоря в самом общем смысле, примыкают к исканиям Лессинга—Гете. И у них дело идет о совмещении „жизненного“ и „высокого“. И они—опять-таки только в самом общем значении определения—трудятся над созданием реалистической третьесословной героики. Многообразие творческих исканий бурных гениев, воплощенное в различных культивируемых этими писателями жанрах, знаменует разные попытки реализации этой проблемы. Бурные гении подходят к ней с разных сторон, бесильные преодолеть эту роковую дилемму.

Клинггер акцентирует индивидуалистическую героику. Показательно, что, несмотря на сугубо абстрактный характер этой героики, Клинггер пытается облечь ее в натурали-

стические формы. Характерно, что он избирает для нее отнюдь не эмблемный, сублимированный план, как поступает, например, Гете в „Прометее“ или „Магомете“ при решении сходной задачи, а план условно-реальный. Впрочем, он пробует свои силы и в обратном направлении на поприще мещанской драмы („Das leidende Weib“, 1775).

Совмещение патетической героики, крайне абстрактной у Клингера, с натуралистическими потугами, особенно показательное для его пьесы „Буря и натиск“ (1776), и порождает ту гротескную карикатурность, которую любители „чистых“ тенденций склонны считать выражением основных устремлений „бури и натиска“. На самом деле она составляет специфическую особенность творчества Клингера.

Противоположен Клингеру путь Ленца и Вагнера, немецких последователей социальной драмы Дидро-Мерсье. Их база—конкретная немецкая действительность во всей ее неприглядности. В пределах этой будничной сферы нащупываются вопросы значительные, весомые, имеющие практическое общественное значение, для преодоления вековой косности немецкого мещанского уклада. Акцент делается не на героике, а на практически полезных мероприятиях. Основная заслуга Ленца в том, что в сфере так называемой мещанской драмы он сумел преодолеть абстрактный морализм, перевести проблематику в область социальной практики, приурочить образы к конкретным „положениям“, насытить изображенный им мир конкретной натуралистической фактографичностью. Метод Ленца—живое, пускай неглубокое, наблюдение, регистрация поверхности явлений, он снимает рассудочный схематизм предшествующей литературы.

Ленцу иногда удается нащупать действительно существенные проблемы социальной практики, например, в комедии „Домашний учитель“ („Der Hofmeister“, 1774). Борьба за „достоинство“ молодых кандидатов из третьего сословия, обличение лакейского положения воспитателей, вынужденных поступать „на кондиции“ в дворянские семьи и обучать дворянских недорослей, в надежде заполучить через посредство родителей ученика какую-нибудь незначительную должность—это вопрос в немецких условиях XVIII в. вполне актуальный. Через „кондиции“ пришлось пройти и Канту, и Жан-Полю, и самому Ленцу, и для многих это положение оказалось роковым, как, например, для Гельдерлина. Помимо этого, в драме „Домашний учитель“ Ленц доказывает преимущество общественной городской или даже сельской школы перед дворянским домашним воспитанием, противопоставляет лакействующему и развращающемуся гувернеру положительный образ учителя деревенской школы, борется за третьесословные методы воспитания.

И все же „Домашний учитель“—это скорее случайная удача. В остальных произведениях Ленца ярко бросаются в глаза наивность и бессилие автора найти сколько-нибудь разумные практические рецепты к искоренению общественных зол. Ленц не может подняться выше частных конкретных эмпирических явлений, его практический прагматизм мешает ему увидеть и показать тесную связь между частным фактом и основными общественными условиями, раскрыть в частном явлении общее содержание. Проблема „кондиций“ и домашнего воспитателя остаются у него частными вопросами, они подвергнуты плоскостной разработке. Развернутая здесь проблема „молодого человека“ лишена того широкого фона критики всего общественного уклада, который потенциально наличествует хотя бы в гетевском „Вертере“, не говоря уже о критических реалистах XIX в. Натуралистическая, фактографическая трактовка „положения“ („condition“ Дидро) суживает диапазон затронутых вопросов.

В программных статьях и теоретических высказываниях об искусстве и литературе идеологов „бури и натиска“—Гердера, молодого Гете, Ленца и др.—вопрос о совмещении возвышенного и жизненно правдивого выдвигается в качестве одного из принципиальных и важнейших. Освоение Шекспира—капитальный процесс в эстетике и творческой практике „бурных гениев“. Он протекает под знаком поисков именно такого синтеза. К этому сводится, например, наиболее общий смысл знаменитой речи Гете „К именинам Шекспира“ („Zum Shakespears Tag“) от 14 октября 1771 г. Уже в предварительном рассуждении о театре древних греков и о театре французских классиков Гете со всей остротой ставит вопрос о величии подлинном и величии мнимом. Первое представлено в театре античном, второе характеризует французский театр. „Греческая трагедия показывала народу единичные великие деяния отцов, чистой простотой совершенства пробуждая в душах великие чувства...“ „Французик, на что тебе греческие доспехи, они слишком тяжелы и велики для тебя“. Шекспир, по мнению Гете, славен тем же, чем славны античные трагики, он довел до высшего совершенства жанр государственно-исторических представлений (Haupt-und Staatsaktionen), „он возвел этот вид драмы в ту ступень, которая и поныне кажется высочайшей, ибо так мало глаз достигли ее, и, следовательно, трудно надеяться, что кому-нибудь удастся заглянуть еще выше или ее превзойти“.

Здесь важно отметить следующее: Гете признает общей заслугой для греческих трагиков и для Шекспира (величайшие авторитеты для молодого Гете) создание „возвышенного политического“ (feierlich-politisch) театра, театра в сенародного содержания, обращенного к всенародному зри-

телю. Речь о Шекспире является призывом к возрождению лучших сторон шекспировской драмы, именно в этом смысле. И Гете сам спешит творчески откликнуться на этот свой призыв написанием народно-политической трагедии „Гец фон-Берлихинген“. „Гец“—выражение именно такой рецепции Шекспира.

Анализ речи Гете „К именинам Шекспира“ и глубоко родственной ей статьи Гердера „Шекспир“ (1773) позволяет вскрыть сложное переплетение реалистических и романтических тенденций в теории и практике „бурных гениев“, и, в частности, Гете, обнаружить основные противоборствующие укрепления реализма моменты. Условно пользуясь большими именами для обозначения широких культурно-эстетических идейных комплексов, можно сказать, что Шекспиру приходится преодолевать Руссо, и эта борьба, разумеется, не целиком решается в пользу реалиста Шекспира. У бурных гениев понятие жизненности, художественной правды и т. п. часто сбивается на идеализацию первобытного, внеобщественного, „природного“ состояния. Природа противопоставлена цивилизации, т. е. реально сложившимся формам общественного быта, как некое абсолютное и притом живое, сознательно творящее начало, враждебное тем „условным“, „искусственным“ и вредным нормам, которые установились в обществе. „Природа“ и „общество“ в известной мере противопоставляются друг другу.

Здесь нет нужды подробно останавливаться на раскрытии руссоистической критики цивилизации, столь широко и вместе односторонне воспринятой передовыми идеологами немецкого третьего сословия. Достаточно осмыслить ее функциональную направленность, ее общественный и культурно-исторический смысл.

Критика современной цивилизации, цивилизации вообще, под знаком идеализации природного „естественного состояния“, как это имеет место у Руссо, есть выражение острого недовольства передового идеолога низов третьего сословия существующим порядком вещей. Критика эта направлена одновременно против культуры аристократии и против новой слагающейся буржуазной культуры. Все это известно давно. Следует, однако, подчеркнуть, что возврат к первобытному состоянию не является реальной практической программой Руссо, и притом вовсе не потому, что Руссо был неискренен или у него не хватало смелости сделать практические выводы из своего учения, а потому, что самая эта теория означала для него не более как предварительное заостренное выражение глубочайшего тупика. Лозунг „назад к природе“ осмыслялся самим Руссо не как конечный вывод земной мудрости, не как готовое руководство к действию, а как предварительная точка опоры, как принцип, подлежа-

щий развитию, проверке, согласованию с реально существующим миром.

Мысль Гердера и его ученика, молодого Гете, работает в том же направлении. Оба мучительно ищут выхода из этого противоречия. Вопрос у них идет не о ликвидации накопленных человечеством культурных ценностей, не о разрушении цивилизации, а о радикальном ее обновлении. Природа — это целительный источник, от соприкосновения с которым следует ожидать обновления больного общественного организма. Гердер бьется над поисками выхода из этого тупика, из противоречия природы и современной цивилизации. Историзм Гердера, в особенности его теория смены культурно-исторических циклов, впервые сформулированная в работе „Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit“ (1774), но подготовлявшаяся уже ранее, есть не что иное, как попытка разрешить это противоречие. Современная цивилизация есть цивилизация упадочная, современная эпоха — эпоха ничтожных, слабых людей. Но на смену ей придет новый исторический цикл, новые времена подъема, новый расцвет, новые сильные, свободные люди, которые на обломках прошлого построят новое здоровое общество. Путь к этому будущему лежит через опрощение, через использование целебных сил природы, естества, через освобождение от гнилой внешней цивилизации, от условных норм, от трафарета, от маски.

Таким образом, историзм Гердера, несмотря на все его любовное отношение к прошлому, несмотря на своеобразную апологию средних веков (как эпохи мужественных, сильных людей), а также ранних этапов человеческой истории, по существу обращен не назад, а вперед.

Историзм Гердера примечателен и с другой точки зрения. Это метод преодоления абстрактно-рассудочной культуры просветителей. Гердер заостряет внимание на спецификации исторических периодов, на конкретных особенностях национального развития (разумеется, на основе здорового демократизма и интернационализма), ратует против внеисторического подхода к явлениям прошлого с абстрактным аршином современности, настаивает на осмыслении конкретных особенностей каждой исторической эпохи. Историзм Гердера — удар по метафизическому мышлению, по абстрактным рассудочным критериям просветителей XVIII в. Историзм Гердера является одновременно сдерживающим началом по отношению к абсолютизации категории „естественного“, „природного“. Историзм Гердера — это реалистическая узда, препятствующая уходу в область „вечных“ категорий, это мост, переброшенный между „природой“ и „действитель-

ностью*, это поправка на все абстрактно-метафизическое мышление идеологов третьего сословия XVIII в., независимо от того, выражено ли оно в культе „разумного начала“, „разумного нормального“ человека или в обожествлении „природы“.

Гете, в период „бури и натиска“ принимает самое горячее участие в протесте против окружающей филистерской посредственности, возведенной в норму, против буржуазного царства рассудочности. Протест этот происходит под знаком своеобразно преломленного руссоистического возвеличения категории „природности“. „Природа, природа! Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!“ — читаем мы в речи Гете о Шекспире. Но это „природное“ начало не мыслится ни им, ни Гердером как начало, не совместимое с „историей“, с действительностью. В том-то и своеобразии позиции Гердера и Гете, что „природность“ у них совмещается с историей, определяется ею. Характер „природы“ у Гердера и Гете меняется в зависимости от исторического периода, поэтому-то и нельзя мерить все на один аршин. „Природность“, „истинное“, „естественное“ устанавливаются Гердером для каждого исторического периода особо. Это одна из центральных мыслей его труда „Auch eine Philosophie der Geschichte“, подготовленная уже в статье о Шекспире (1773), и даже в „Дневнике моего морского плавания из Риги в Нант“ (1769). Гете в своей речи о Шекспире выделяет черты общие для греческой трагедии и для Шекспира — их возвышенный народно-политический характер, но одновременно с наименьшей настойчивостью он акцентирует и их основное отличие друг от друга: „Греческая трагедия показывала народу единичные¹ (einzelne) великие деяния отцов, ... ибо и сама была цельной и великой“. Театр же Шекспира — это, по мнению Гете, „чудесный, ярмарочный калейдоскоп, в котором история мира проходит перед нашими глазами по невидимой нити времени“. Там — единичное, простое, тут сложное — пестрое, многообразное единство, воспроизводящее все многообразие мира. На вопрос, откуда это различие античной трагедии и драмы Шекспира, лаконическая речь Гете ясного ответа не содержит, однако из статьи Гердера, основ-

¹ В переводе Н. Мани, которым мы пользуемся (Литературный критик, 1936, № 4) слово „единичные“, очень существенное для понимания всей статьи, опущено вовсе. Гетевское выражение „Raritätenkasten-Guckkasten“ при буквальном переводе „ящик редкостей“ не раскрывает смысла заключенной в ней метафоры. Речь идет о приборе, показываемом на ярмарках, в котором происходит пестрая смена разнообразных картинок, ванизанных на одну нитку. „Театр Шекспира“ понимается здесь не в значении совокупности его драматического наследства, а в значении отдельной драмы (в соответствии со словоупотреблением Гердера, который „Отелло“, „Макбет“ и другие драмы называет „целым миром“).

ные мысли которого должны были быть известны Гете, мы знаем, что это различие восходит к разным жизненным укладам, к патриархальной простоте античности, с одной, и к сложности елизаветинской Англии — с другой стороны. И то и другое „естественно“, по-своему для данной эпохи „природно“. Для периодов исторического подъема, для вершинных точек исторических циклов, „природность“ совпадает с историей, выражается в максимально непосредственном воплощении наиболее типичных сторон действительности, и только когда кривая развития идет вниз, когда завершается исторический цикл, — а к таким периодам Гердер и Гете справедливо относят и свою современность¹ — природа и общественная действительность противостоят друг другу.

Гете полностью приемлет историзм Гердера и притом в наиболее реалистической его редакции, освобождая этот историзм от гердеровской богословской фразеологии (см., напр., добавление Гердера к „*Auch eine Philosophie der Geschichte*“). „Божественный промысел“, направляющий, по Гердеру, историю человечества, независимо от воли и разума людей, не играет никакой роли в произведениях Гете, предстает в секуляризированной форме „необходимого хода целого“, противостоящего „свободной воле“ отдельного человека. Гетевское понимание „необходимого хода целого“ близко примыкает к Спинозистской концепции природы. Недаром именно так восприняли гетевского „Прометея“ и Фр. Генрих Якоби и Лессинг, взявший под свою защиту Спинозу и Гете, в частности, и от обвинения в фатализме (ср. знаменитую беседу Лессинга с Якоби от 7—8 июля 1780 г.).

Разумеется, никак не следует преуменьшать значение, которое молодой Гете отводит началу субъективному. Богатство индивидуального внутреннего мира — один из основных лозунгов эпохи „бури и натиска“. Подобно многим западным сентименталистам, Гете иногда противопоставляет внутренний мир внешнему. Богатство внутренних переживаний может служить частичной компенсацией за несовершенство мира внешнего: так — в „Вертере“. Когда „Прометей“ создает новую породу людей, он назначает ей в удел „мучиться, плакать, радоваться“, т. е. испытать всю гамму человеческих эмоций. Настоящая жизнь — это полная жизнь, и в это понятие жизненной полноты входит прежде всего, так сказать, „универсал чувств“. Сходное в „Пра-Фаусте“. Расширить свое „я“ до охвата в индивидуальном чувственном

¹ В Германии времен молодого Гете упадок ощущался сильнее чем подъем.

опыте всех типических человеческих горестей и радостей — такова программа Фауста в первоначальном замысле драмы. Как известно, эта гипертрофия чувства объясняется реакцией на одностороннюю гегемонию рассудочного мировосприятия у немецких просветителей. Тем не менее Гете никогда не был слепым поклонником субъективной стихии, подобно некоторым бурным гениям, например Клингери. Он никогда не возводил ее в абсолют. Центральные произведения молодого Гете строятся как столкновение „всей своеобразности нашего Я и дерзновенной свободы нашей воли с необходимым ходом целого“ („Речь о Шекспире“). И эти столкновения неизменно оканчиваются поражением субъективности и торжеством объективного начала. Гец, при всех симпатиях автора к своему герою, погибает, и в этой гибели — историческая необходимость. Вертер, субъективист до мозга костей, становится жертвой не только бездушного окружающего мира, но и собственной „проблематичности“. Отношение автора к своему герою двустороннее. Объективная оценка Вертера не устранена, несмотря на все симпатии автора к нему. Прометей, при всем своем бунтарстве, понимает ограниченность своих возможностей. Он примирился с тем, что „не стали грез цветы плодами“, и продолжает свою борьбу несмотря на это. Прометей не признает над собой власти богов, но считает и себя и богов подвластными „времени и вечным судьбам“. Фауст, как предполагают довольно единогласно исследователи, по первоначальному замыслу должен был погибнуть. Гетевские бунтари — Гец, Прометей, Магомет — отнюдь не носители чистой субъективности: цели их сверхличны.

Гибель „бунтарей“ в ранних произведениях Гете показательна отнюдь не для авторского пессимизма, как полагают некоторые исследователи; она вполне закономерна: Альберт и Лотта не виноваты в гибели Вертера, противники Геца показаны носителями объективной правоты и т. д. Гете, конечно, никогда не был пессимистом, хотя нередко и давал весьма мрачную оценку немецкой действительности. Эта гибель героев, которым автор всячески сочувствует, — показатель авторской объективности: это сознательный авторский приговор, который гласит, что в столкновении „своеобразности нашего «Я» и дерзновенной свободы нашей воли с необходимым ходом целого“ победа неизменно остается за последним.

У Шиллера Фердинанд и Луиза гибнут жертвами придворной интриги, правота целиком на их стороне; им, по мысли автора, должно целиком принадлежать будущее, представляемые ими принципы „естественны“, святы и непогрешимы. У Гете Гец погибает, потому что завершен исто-

рический этап, потому что наступают новые времена, потому что Гец устарел.

Гете занимает в этом вопросе чрезвычайно своеобразную позицию. Гете принимает самое деятельное участие в литературном раскрепощении „чувства“, в борьбе против догматической рассудочности немецких просветителей. В этом смысле Гете примыкает к иррационалистическим течениям в немецкой литературе, всячески акцентирует значение эмоционального момента, создает образы героев чувствительных, внимательно наблюдает, фиксирует сложное переплетение эмоций. Никто иной, как Гете, разработал с наибольшим совершенством область внутренних интимных переживаний, нашел методы, реалистические приемы изображения эмоций. У Гете немало „программных“, полемических в этом смысле произведений. Так, „Вертер“ — роман à thèse, развернутое художественное доказательство значения чувства, которое оказывается настолько сильным, что способно при известных условиях даже разрушить физическое существование человека. В некоторых программных одах из числа самых ранних для гетевской „бури и натиска“, например, „Песнь странника в бурю“, субъективная эмоциональность становится самодовлеющим принципом. Здесь Гете еще теснее всего связан с традицией немецкого иррационализма (оды Клопштока). Но в совокупности его раннего творчества эти целиком программные, иногда односторонне заостренные против филистерской рассудочности произведения занимают незначительное место. Абстрактный программный иррационализм, схема иррационального мироощущения очень скоро преодолеваются, уступают место реалистической трактовке эмоций, методу реальных наблюдений над природой чувств. Примат чувствительности сохраняется на всем протяжении раннего гетевского творчества, он снимается только на следующем классическом этапе его развития, только у Гете-классика чувство и разум вступают в гармоническое сочетание. Но этот преимущественный интерес к миру субъективных эмоций не противоречит реалистическому методу, поскольку дело идет о реалистическом показе эмоциональной жизни, поскольку эмоции не превращены в абсолюты, поскольку в своем крайнем воплощении они осуждены автором. Примат эмоционально-волевого начала в раннем творчестве Гете — явление исторически закономерное: это — реакция на одностороннюю рассудочность немецких просветителей, это — выдвижение эмоционально-волевого начала на борьбу с убожеством немецкой жизни в условиях, когда рациональная критика скомпрометирована уходом в абстракцию и поверхностность, когда она обнаружила свою малую мощь, свою непригодность к решению больших задач современности.

Обращение Гете к эмоциональной жизни—художественно-прогрессивное явление, явление первостепенного значения для формирования реалистического искусства. Это завоевание новой, важной области в изучении человека. От расщепленного схематизма, от людей, носителей отвлеченных принципов, от математических величин, не меняющихся качественно, Гете переходит к учету сложных реальных взаимодействий внутреннего и внешнего мира, обогащает человеческие образы сложной игрой разнообразных сил. Пускай у Гете в отдельных произведениях мир чувств перевешивает. Творческая лаборатория великого реалиста требует постановки разнообразнейших частных опытов. Это не более как решение частной, но высокой художественной задачи. И в этих случаях эмоциональная внутренняя жизнь выступает у него без отрыва от конкретных, реальных, индивидуальных природных и общественных явлений. В общей экономии раннего творчества Гете это направление вполне уравнивается широчайшим приятием мира вещей, мира живых явлений природы, общественной жизни.

Гердер и Гете в борьбе против „хорошего и просвещенного вкуса“, в борьбе „против искусства для избранных“ за низовое, демократическое искусство, опираясь на творчество народных масс, бесконечно расширили диапазон искусства, объявили полноценными фактами, достойными художественного изображения всю совокупность жизненных явлений. Не возвышенное только, не только то, что вызывает благородное восхищение, не только образцовые, заслуживающие подражания примеры нравственных и добродетельных поступков могут служить материалом для литературного произведения, любой характерный жизненный факт, любое типическое, даже мелкое, явление достойно включения в художественный творческий обиход. Отсюда установка на конкретное наблюдение действительности, на подачу „характерного“, а не обязательно „прекрасного“, отсюда повышенное внимание к выразительным частностям, к индивидуальному воплощению типического, к конкретности. Художник творит так же, как и природа. Это не значит, что он творит стихийно, ибо природа для Гердера и Гете наделена высшей разумностью. Это значит, что он так же свободен в выборе материала, как и живая, творящая, мудрая природа. Это значит, что художник может и должен игнорировать всякие рассудочные нормы и правила „хорошего вкуса“. Максимальная безыскусственность, максимальная непосредственность в изображении характерных типических жизненных явлений—единственный закон творчества. Отказ от „прекрасного“ и возвышенного в ходячем значении этих понятий, или, лучше сказать, отождествление прекрасного

с жизненно характерным на основе здорового оптимистического приятия мира и притом не только в теории, но и в творческой практике, означает решительный шаг в сторону искусства реалистического.

Сравнение драмы Шекспира с скалейдоскопом,¹ показывающим все многообразие жизненных явлений, целый сложный мир разнообразнейших явлений, для Гете не просто красивая фраза. Это подлинное руководство к художественной практике, творчески реализованное в таких произведениях, как „Гец“ или „Пра-Фауст“. Именно здесь, особенно в „Пра-Фаусте“, произведении более зрелом, сказалось огромное реалистическое мастерство молодого Гете, великолепное дарование видеть конкретное, улавливать типическое в индивидуальном и сочетать мастерство пристального и точного отображения действительности с задачами высокого, мировоззренческого, общественно-значимого искусства.

III

Обратимся к более пристальному рассмотрению главных произведений молодого Гете.

Памятником увлечения Шекспиром является, как известно, историческая хроника Гете „Гец фон-Берлихинген“ (1771, 1773). Она имеет особое значение для изучения реализма раннего Гете.

Гете не первый из немецких писателей, обратившийся к исторической тематике. И до и вокруг Гете существовала в литературе довольно живучая струя исторической драмы и эпоса из национальной истории, всякого рода Staatsaktionen, многочисленные „Германы“ и „Битвы Германа“ — Шлегеля, Шенайха, Виланда, Клопштока и др.²

Зульцер, связанный со „швейцарцами“, дал теоретическое обоснование историческому жанру (статья „Drama“ во втором томе „Теории изящных искусств“, 1771—1774).

Заслуга Гете заключается прежде всего в том, что он порвал с традицией. В борьбе с национальной романтикой и в противовес ей создал Гете первую

¹ Гердер в „Письме к Герстенбергу“ (первая редакция статьи о Шекспире, 1771. См. Suphan. Herders Werke V. S. 250) сравнивает драму Шекспира с волшебным фонарем — *Laterna Magica*.

² Справедливость требует отметить, что национальная романтика Клопштока ничего общего не имеет с расовыми теориями современных фашистов, с современным возрождением культа Германа-херуска в фашистской Германии. У Клопштока вопрос идет не о превосходстве рас, а об освобождении от национального гнета, от деспотии. Зигмар, отец Германа, отдает должное великим римлянам: Гракхам, Бруту, Цезарю и др. Борьба за национальную независимость для Клопштока — частный случай борьбы против деспотии. Творчество Клопштока глубоко демократично.

реалистическую историческую драму немецкой литературы. Гете опирался не на Шлегеля и Клопштока, а на Шекспира.

Клопшток, как и вся плеяда национально-романтических драматургов, избирал сюжетами своих произведений „героические“, т. е. овеянные национальной легендой страницы немецкой истории. Дело шло о героизации национального прошлого, о дальнейшем раздувании этой легенды, столь удачно развенчанной впоследствии Гейне в XI главе „Зимней сказки“. Конечные цели этой героизации во времена Клопштока были исторически прогрессивны: преодоление феодального партикуляризма, выдвижение идей объединения Германии, пропаганда единства национальных интересов. В этом последнем смысле Клопштоку было по пути и с Лессингом, и с молодым Гете, и со всеми передовыми идеологами немецкого третьего сословия.

Резкое осуждение немецкого феодального мелкодержавия, прославление мужественных веков прошлого, на основе гердеровской парадоксальной интерпретации средневековья, присущи и гетевскому „Гецу“. Более того, хроника Гете еще не вполне свободна от национальной романтики, некоторый налет ее окрашивает отдельные мотивы пьесы, хотя в основном это для Гете уже пройденный этап, только что оставленный позади, в Страсбурге.¹

Тем более примечательно, что при такой частичной общности конечных целей Гете в основном решительно отказывается от национальной легенды, от любования уже освященным ходячей традицией прошлым. Гете не делает объектом своего творчества полупоэтичную эпоху, не уводит в иллюзорный романтический показ великого прошлого германского народа легендарных героев. Изображая минувшее родной страны, Гете делает упор не на показных романтических моментах, а на язвах, на мрачных сторонах минувшего, избирая предметом своего творчества анализ тех сил, которые, по его мнению, привели страну к нынешнему плачевному положению. В этом смысле основная установка Гете, его метод, диаметрально противоположны позиции Клопштока и его сотоварищей, диаметрально противоположны и позднейшей идеализации старины у романтических писателей: Тика, Ваккенродера, Новалиса, Арнима, Фукэ и др. Впервые в немецкой литературе Гете вступает на путь реально критического осмысления германского прошлого.

Там, где Гете, в эту раннюю пору своего творчества,

¹ Разумеется, эта дань Гете страсбургским настроениям не велика. Значительнейший памятник ее — статья Гете „О немецком зодчестве“ (1773), начатая еще в Страсбурге (1770).

касается конкретной немецкой действительности, настоящей или минувшей, он неизменно выступает в роли разоблачителя („Гец“, „Вертер“, „Пра-Фауст“), он неизменно остается критиком-реалистом.

Но Гете преодолевает в „Геце“ не только национальную романтику Клопштока, но и отвлеченный логический стиль классицистической линии немецкой драматургии, от готтшедова „Катона“ до „Филотаса“ Лессинга. Стоическая добродетель, достойная преклонения и удивления, как центр трагического действия, уступает место героике действия, а также широкому изображению конкретных фактов объективной исторической действительности. Богатое внешнее действие едва ли не впервые вводится Гете в немецкую литературу. И это действие насыщено индивидуальной характерной фактичностью. Люди даны не в отрыве от объективного мира вещей, а в тесной органической связи с ним. „Человек только часть природы“, этот тезис Гердера-Гете в художественной практике молодого Гете получает самое полное воплощение. Поступки и мысли Геца определены его положением в окружающем мире, теми глубокими изменениями, которые происходят в исторической действительности. Вне их они непонятны и не интересны. У Лессинга „Филотас“ привлекает к себе внимание личным героизмом, благородными помыслами; „положение“, внешний мир даны обобщенно, схематично, это никого не должно интересовать. У Гете—обратное, окружающие героя явления—нечто большее, чем фон, чем только „обстановка“. Герои оказываются частью этого внешнего мира, подлежащего показу и критическому осмыслению в целом. Герой со средой взаимодействует. Акценты распределены равномерно.

Персонажи пьесы историей не апробированы, не поставлены ею на видное место. Рыцарь Гец фон-Берлихинген особого следа в истории не оставил, не был он овеян и исторической легендой вроде Арминия. В этом смысле Гете поднимает целину. Документ, которым пользовался Гете,—автобиография рыцаря—поражает узкой фактографичностью, мелочным эмпиризмом, сухой регистрацией единичных происшествий. Рыцарь явно не обладал способностью осмыслить происходящее. Гете, широко использовавший фактический материал биографии, проделал огромную творческую работу над осмыслением этих бесчисленных частных случаев, над возвышением их на уровень типических, характерных показателей происходящих исторических процессов. Тут сказалось огромное реалистическое дарование Гете.

Опираясь на историческое учение Гердера и на образцы шекспировских хроник, Гете развертывает широкое, конк-

ретно-историческое полотно; хочет в пестрой смене красочных характерных явлений отобразить во всей полноте специфические черты эпохи сложнейшего исторического перелома, показать живое лицо этой эпохи. Совокупность индивидуализованных, частных, характерных явлений слагается в могучий общезначимый синтез. Здесь нет ухода в частности, в натурализм. Драма—это высокая, героическая, политическая тема, развернутая в системе реалистических, подчеркнуто-характерных образов. В „Геце“ частное органически связано с общим, частное перерастает в общезначимое. Приватные судьбы какого-то „Геца с железной рукой“, сомнительные похождения сомнительного субъекта, перерастают в грандиозную интерпретацию не только данной поворотной исторической эпохи, но и всего последующего хода истории Германии.

Историческая хроника Гете резко выделяется своим реализмом на фоне современной литературы. Характерно, что подражатели Гете, как, например, Клинггер в своем „Отто“ или Бабо и Тёрринг в своих рыцарских драмах, не поднимаются над уровнем исторического анекдота, лишённого всякой общей значимости.

Образ Геца в известной мере противоречив. Это фигура одновременно и реакционная и прогрессивная.

Гец—это средневековый рыцарь, отстаивающий рыцарские вольности против напора исторических сил, против начавшейся частичной централизации страны. Гец—это последний вольный и сильный человек уходящего средневековья, и Гете сочувственно изображает его борьбу с князьями светскими и духовными. Гете с симпатией, не без заметного налета романтики, показывает уходящую эпоху.

Гердер требовал, чтобы каждую эпоху оценивали особым мерилom и, исходя отсюда, первый дал средневековью положительную оценку. Он резко возражал против огульной хулы на „темные варварские“ времена, столь отсталые по сравнению с „успехом современного просвещения“. Не отрицая известных преимуществ современности, Гердер полемически заостряет свои суждения как раз на критике своего времени. Средние века знали цельных, мужественных людей, полных высокими идеалами („Auch eine Philosophie der Geschichte“, 1774).

Гете избрал эпиграфом для первой рукописной редакции „Геца“ слова немецко-швейцарского поэта Альбрехта фон-Галлера (роман „Узонг“): „Свершилось несчастье. Сердце народа втоптано в грязь и не способно более на высокие помыслы“. Этот эпиграф лучше всего раскрывает тот угол зрения, под которым Гердер и Гете расценивали сравнительные до-

стоинства прошлого и настоящего. В этом плане исторический Гец переосмыслен Гете. Он становится положительной фигурой цельного, мужественного человека, способного с оружием в руках отстаивать свою независимость. Таких людей в мире нет. В этом вся беда. И Гете дает в своей драме развернутую картину того, как складывались в XVI в. те условия, в результате которых ныне „сердце народа втоптанно в грязь“: как возвышались князья и церковники, как была парализована власть императора, как придворные нравы, вывезенная из-за границы дворцовая роскошь, римское право и т. д., ликвидация вольного рыцарства, разгром справедливо восставших крестьян,¹ как все это вместе привело Германию к тому плачевному состоянию, к тому состоянию раздробленности и гниения, в котором она ныне находится.

Средневековье, за которое ратуют Гердер и Гете,—это не совокупность реальных феодальных отношений, а некоторая его сторона: это—эпоха мужественных людей и только.²

Несмотря на свои симпатии к мужественным людям средних веков, Гете, как настоящий реалист, показал неизбежность гибели свободного рыцарства. В переписке с Лассалем по поводу „Зиккингена“ Маркс подчеркнул значение этого торжества исторической объективности у Гете, поставил Гете в пример Лассалю.³ Гете-реалист побеждает Гете-романтика, но от этого победа становится только более ценной, более показательной.

Гибель Геца и его единомышленников, гибель партии простоты и свободы, гибель эпохи показана Гете как гибель в данных исторических условиях окончательная. Никаких лазеек не оставлено, никаких декларативных мостов в „свет-

¹ Гете, конечно, не является сторонником крестьянской революции. Он достаточно ясно отмежевывается от нее в своем „Геце“. Но не следует забывать и того, что Гете с наименьшей определенностью показывает в этой пьесе, что крестьянская революция—исторически необходимое следствие „насилий“ дворянства над крестьянами.

² Гердер и Гете—противники крепостничества. Гец окружен не крепостными крестьянами, а вольными слугами, своими единомышленниками. Это подчеркнуто в предпоследней, так наз. „застольной сцене“ III акта, в ее первой редакции, не предназначавшейся к печати. „Когда слуги князей будут служить им так же свободно и благородно, как вы мне...“—говорит Гец. Будущее рыцарство Гец изображает в весьма свободолобивом и демократическом духе. Гец постоянно говорит, обращаясь к Георгу и Лерзе,—„мы“, не делая никакой разницы между собой и сыном трактирщика. Когда не будет феодальных войн, „нам“ останется еще много дела. „Мы станем истреблять волков по горам, добывать для нашего мирно занятого пахотой соседа жаркое в лесу, и за это разделим с ним его похлебку... будем охранять покой страны..“

³ „В этом жалком субьекте трагическая оппозиция рыцарства против императора и князей дана в своей адекватной форме, и поэтому Гете справедливо выбрал его в герои“ (письмо Маркса Лассалю 19 апреля 1859 г.).

лое будущее" не переброшено. Это последовательно реалистическое решение исторической проблемы. Необходимо со всей решительностью возразить тем исследователям, которые в этом трагическом финале драмы, исторически и художественно необходимом, пытаются усмотреть выражение обреченности, характерное для политически бессильного немецкого бюргерства XVIII в., и превращают Гете в пессимиста и чуть ли не в глашатая упадочных настроений. Основной пафос пьесы в целом—в оптимистически-бунтарском характере героя. „Гец“ написан для обличения существующего порядка, это попытка разжечь в народе то, что Галлер-Гете называют „edle Begierden“, т. е. негодование против немецкого феодального уклада и против бюргерского филистерского долготерпения. Эмоциональное заражение идет по этой линии, будит негодование, протест. „Гец“—не музейная историческая пьеса, а произведение актуальное, живое, критически разоблачающее социальные основы действительности. Нужны Гецы для того, чтобы вновь поднять знамя борьбы; лучше погибнуть в борьбе, как погиб Гец, чем переметнуться на сторону победителей, подобно Вейслингену: вот что хочет сказать Гете своим произведением. Эта мысль красной нитью проходит через все юношеское творчество Гете: через „Геца“, „Прометея“, „Пра-Фауста“. Все они велики своим бунтарством, своим боевым духом. Это те сильные люди, которые, увы, перестали рождаться на свет. Трагический конец неизбежен, но что в том... В оде „Ямщику Кроносу“ (1774) Гете дает изображение „настоящей“ жизни, в символической картине путешествия в почтовой карете. Пусть жизнь-поездка будет краткой, но бурной и яркой. „Живо, ты, Кронос!.. Книзу, живо, ну, вниз! Солнце гаснет, гляди! Пока гаснет, пока я не стар, не охвачен топей мглой, Пустая челюсть не бьется, Не болтаются кости ног, Вынеси ты меня... Брось в ночные ада врата!..“, Дальше в первоначальной, основной редакции: „...Чтобы Орк услышал: властитель едет, чтобы внизу со своих седалищ привстали могучие“.¹

Смысл таков: пусть рано тебя постигнет смерть (Орк, властители тьмы), не смущайся, живи яркой, полной творческой жизнью!...

Герой гетевской хроники погибает, потому что он

¹ Цитируем по переводу А. Чичерина и комментариям Габричевского (Гете. Собр. соч. т. I. ГИХЛ, 1932). Комментарий ошибочно разъясняет „могучие“ как „предки“. Убедительнее и более к месту толкование Мах Моррис („Der junge Goethe“, VI, стр. 402), который отсылает к книге пророка Исайи, 14, 3: „Ад преисподней пришел в движение ради тебя, чтобы встретить тебя при входе твоём... поднял всех царей языческих с престолов их“. Библейские образы обычны у молодого Гете.

вместе со своей социальной группой обречен историей на гибель, потому, что автор реалист, а не потому, что пессимист; и еще потому, что если бы Гец, и Георг, и Лерзе, и иже с ними не погибли, а победили, то не пришлось бы разоблачать действительность и незачем было бы писать „Геца“.

Мы уже говорили выше о том, что понятие объективной закономерности чрезвычайно типично для Гете. Эта объективная закономерность—отнюдь не божественный или какой-либо метафизический закон, отнюдь не закон нравственный, это, в конечном счете, закон истории: недаром Прометей сознает и себя и богов подвластными „всемогущему времени“.

У Шиллера—Карл Моор и Фиеско погибают за то, что нарушили метафизический нравственный закон, Моор за то, что осмелился взять на себя роль судьи, Фиеско за то, что поставил личное честолюбие выше общественного блага. Здесь действует наказание. Гец погибает по принципиально иной причине, он погибает, потому что объективное движение истории направлено против людей его социальной группы. И Гете конкретно показывает историческую неизбежность его гибели.

Идя по следам Руссо и Гердера, Гете глубоко пессимистически оценивает современную культуру. Но никакого фатализма здесь нет. Выхода нет только для покорного, примиренного мещанства. Выход—в самом преодолении филистерской успокоенности, пассивности, внутренней опустошенности, этих болезней ложной, искусственной цивилизации. Подобно Руссо и Гердеру, Гете видит выход в возврате к природе, естественности, народной простоте и мудрости. Здесь лежит источник обновления сил, восстановления целостного человека, возрождения к новой жизни. Это возрождение вовсе не предполагает возврат к феодальному строю, накрепко похороненному в финале Геца. Характерно совмещение естественности и силы.

Если исторический Гец в XVI в. играл реакционную роль, противоборствуя процессу локальной, частичной централизации, то в XVIII в. специфически немецкая форма государственной раздробленности справедливо ощущалась наиболее передовыми умами—Лессингом, Гердером, Гете, как основное общественное зло. Отсюда объективно прогрессивная функция образа Геца как разоблачителя того половинчатого пути, по которому шла централизация в Германии. Гец—сторонник императора, противник мелких князей.

Реалист Гете, создавая образ Геца, сумел избежать разрыва между обликом рыцаря XVI в. и идеями XVIII в. Гец—не рупор духа времени, не шиллеровский маркиз Поза. Гец интересен не тем, что он проповедует, а тем, что он есть,

реальным обликом мелкого рыцаря XVI в. Это не манекен, в уста которого вложены возвышенные тирады, а живой реальный образ, характерный для эпохи. Он крепко спаян со всем широким социальным фоном хроники, связан с ним многочисленными посредствующими звеньями, образами жены, Георга, Лерзе, брата Мартина, Зиккингена, крестьян, цыган. Гец живет и действует, причем поступки и слова его — это поступки и слова мелкого рыцаря XVI в.

Гец отнюдь не активный „идеолог“ централизации Германии, он только платонически верит в то, что когда-нибудь наступят времена, когда все князья будут повиноваться императору и страна станет единой. Гец подлинный представитель сходящего со сцены, поглощаемого локальной централизацией мелкого свободного рыцарства, низов дворянского класса. Он не поднимается над кругом идей, собственных этой группе. Только в отдельных сценах, которые по своему „идеологическому“ характеру довольно резко выпадают из стиля целого, как, например, в цитированной уже сцене застольной беседы героя и его соратников, этот принцип нарушается, и Гец выступает глашатаем патриархальной народности.

Гец в своей борьбе с князьями только отстаивает свою независимость и независимость себе подобных. Он сочувствует императору, признает его власть, не препятствующую существованию самостоятельных мелких рыцарей, хотел бы, чтобы на троне сидел монарх покрепче, который сумел бы держать в руках зазнавшихся князей, ставших фактическими хозяевами страны, и только. Все это вполне отвечает реальным интересам мелких рыцарей. Идея государственности фактически чужда ему. Гете уберег своего реального рыцаря от подобной „идеологической“ нагрузки. Государственность утверждается автором в значительной мере помимо центрального героя, который именно поэтому остается настоящим сыном своего времени и своего класса. Авторская установка выступает объективно, не через сознание Геца или какого-нибудь другого „идеолога“, ярче всего в тех сценах, где герой не участвует. Такое назначение имеет сцена заседания имперского совета и сцена разговора императора с купцами. Губительные следствия раздробления страны, победы князей над центральной властью выступают тут сами собой, из показа объективного положения вещей. Читатель или зритель не может не сделать соответствующего вывода, но к этому выводу он приходит помимо какого бы то ни было идеолога.

Идеологами государственности, в ее локальной форме, выступают князья, противники Геца. Гец несет функцию разоблачителя эгоистических интересов своих врагов. Под высокими лозунгами государственности, римского права,

защиты родных замков и т. д. скрываются корыстные интересы местных князей, стремление урвать для себя побольше власти, богатства, прав, свобод, привилегий, увеличить свое могущество за счет мелких имперских рыцарей. Гец помогает разоблачить реальное содержание „высокой“ идеологии, и в этом смысле он выступает как реалист, в этом смысле на его стороне историческая правда, он не реакционен, а прогрессивен. И особенно следует отметить, что Гец разоблачает только то, что он по своему положению имперского рыцаря XVI в. мог и должен был видеть. Хроника в целом — жестокое реалистическое разоблачение язв немецкого мелкодержавия в его прошлом и настоящем. Гете раскрыл в своем произведении конкретные противоречия ранней поры первоначального накопления в Германии, подошел к истории Германии как настоящий реалист, как беспощадный разоблачитель исторических иллюзий.

Но есть еще одна „неисторическая“ иллюзия, на которую Гете направляет едва ли не самые жестокие свои удары. Это бюргерская филистерская иллюзия благополучия современности, решительных „успехов“ просвещенного века, уверенности в том, что варварство осталось позади и что можно спокойно выжидать окончательной победы разумных начал и укрепления царства „естественных“ отношений. Критическая оценка германской истории начала XVI в. связана для Гете с критикой эпохи, когда складывались, формировались те мрачные силы, которые махровым цветом распустились сейчас, в XVIII в. В Священной Римской империи неблагополучно — вот основное звучание пьесы, резко диссонирующее с ходячими славословиями просветителей по адресу современности.

Вопрос о значении шекспировского наследия для творчества молодого Гете неоднократно занимал исследователей. Это один из, так сказать, канонических, школьных вопросов гетеаны. И тем не менее нам кажется, что во всей широте эта проблема не раскрыта до настоящего времени.

Обычно указывают два основных момента, определяющих влияние Шекспира на Гете; Гете воспринял у Шекспира: а) свободную структуру драмы, пренебрежение к классическим единствам и другим правилам классицизма, установку на драматическое действие, широкое „как мир“ и б) мощные характеры, носители больших страстей.

Это, конечно, верно, хотя второй пункт и может быть принят только с оговорками. Необузданные страсти, как результат своеобразного восприятия шекспировских характеров, скорее показательны для штюрмеров вроде Клингера, чем для Гете. У Гете и Геца, и Клавиги, и Вертера, и даже эмблемный Прометей не так уж необузданы, как это кажется на

первый взгляд. Просто отождествлять характеры Гете с характерами Клингера совершенно неправильно.

Но помимо этих точек соприкосновения у Шекспира и Гете имеются еще и другие и притом очень существенные.

Замысел создания на немецкой почве реалистической историко-гражданственной трагедии вне всякого сомнения восходит к увлечению Гете произведениями Шекспира. Шекспировский широкий демократический фон имеет аналогию в хронике его последователя. Развертывая этот фон, раздвигая рамки картины, Гете ставит себе задачу создать конкретный специфический облик сложнейшей исторической эпохи. Критический реализм Гете, развенчание официальной исторической легенды, показ людей, движимых даже на вершинах общества реальными интересами, а не моральными принципами, все это находило поддержку в шекспировском наследии. Детерминированность характеров, их тактики и сознания, историческим положением, многосторонний показ характеров и раскрытие их в действии, демонстрация сложности их ситуации, в которой они выступают носителями только относительной правоты или неправоты (Вейслинген и епископ Бамбергский, враги Геца,—в известной мере более правы, чем Гец), все эти тенденции могли быть поддержаны изучением Шекспира.

И, наконец, сюда же относится преодоление логической абстракции во всей структуре образов, в композиции и языке пьесы, насыщение всех элементов пьесы живой эмоциональностью — все это показатели глубокой и разносторонней учебы у Шекспира.

Вопрос о значении Шекспира для Гете наукой не исчерпан.

Шекспиром Гете, разумеется, не стал ни в „Геце“, ни в последующем своем творчестве. Традиция высокой политической трагедии реалистического стиля не могла возникнуть на базе мизерной германской действительности XVIII в., на основе жалкой германской истории последних двух с половиной столетий. Англия эпохи Шекспира создавала совсем обратные предпосылки.

Кроме того, общий ход развития третьесословной жизни XVIII в. выдвигал совсем иные проблемы и задачи, далеко отводившие в сторону от исторических жанров.

Жанр национально-исторической драмы в немецких условиях XVIII в. был обречен на отрыв от действительности, на уход в дешевую романтическую идеализацию отдаленного полуполюгендарного прошлого. Исторические жанры в немецкой драматургии имеют продолжение в двух формах: в наивных клопштоковских „бардитах“ и в пошлых внешне-романтических „рыцарских драмах“ (Ritterstücke), появившихся в большом количестве после „Геца“. Вот возможный

уровень немецкой исторической драмы XVIII в.¹ От „Геца“ современники сумели взять только самое поверхностное— „рыцарственный колорит“, и это внешнее, неорганическое, превращено ими в самоцель.

В „Геце“ Гете отдал дань романтической мечте о сильных, свободных и простых людях средневековья. Но эта сторона присутствует в пьесе скорее потенциально, в неразвернутом, схематическом виде. Гете не мог органически примкнуть к литературе идеализаторов старины. Основной акцент в „Геце“ не на идиллической старине, а на исторической катастрофе, показанной средствами реалистического искусства, воспринятой глазами реалиста. Показательно: Гете никогда больше не возвращается к похороненному историей средневековью. В обширной лаборатории молодого Гете не сохранилось заготовок исторически-национального порядка. „Эгмонт“, повидимому, задуманный как строго историческая драма, завершен в плане вневременной индивидуальной проблематики. „Гец“ стоит совершенно особняком. Гете не мог не понять, что ему не по дороге с поклонниками древнегерманских вольностей или с идеализаторами рыцарских „доблестей“. Гете не мог не видеть, что попытка перенести на немецкую почву шекспировскую историческую хронику обречена на неудачу. Гете с необходимостью должен был искать иных путей.

Но учеба у Шекспира, конечно, не пропала даром для Гете, и результаты ее видны не в одном только „Геце“. Разнообразные реалистические моменты выступают и в последующих произведениях молодого Гете, и притом часто в более завершенном и углубленном виде, чем в исторической хронике. Углубляются и усложняются человеческие образы, детальнее и конкретнее становится фон, не ослабевают, а усиливаются поиски высокой общезначимой и вместе жизненной, реальной формы. Социально-критическая струя—борьба с феодально-филистерской Германией—пронизывает все дальнейшее творчество молодого Гете.

В раннем творчестве Гете можно различить параллельное развитие двух основных тенденций. С одной стороны, идет разработка методов конкретного показа действительности, с другой—„набирается высота“, создается широкая реалистическая „универсальная“ перспектива.

Автор стоит перед задачей освоения всего богатейшего мира явлений внешней и внутренней жизни, открывшегося

¹ Исторические драмы Шиллера только по видимости исторические. История создает монументальный фон для решения „общечеловеческих“ этических проблем. „Герои“ нуждаются в „перспективе веков“. Отсюда отказ от мешанской среды „Коварства“, слишком „низменной“, уход в „историю“.

живому взору художника-реалиста, как только были опрокинуты барьеры традиции „хорошего вкуса“ и моральные критерии филистерской буржуазии. Надо было научиться видеть и показывать самые обыденные вещи, учиться охватывать и передавать типические, выразительные мелочи. Мир терял свою схематичность и становился материальным, осязаемым. Предметы и люди не были больше знаками логических или этических категорий, они приобретали чувственное обличье, не поддававшееся математическому расчету. Нельзя было заранее знать, как поступит тот или иной человек, ибо он оказывался наделенным не только здравым рассудком, т. е. величиной постоянной, но и живыми чувствами, реагировавшими „смотря по обстоятельствам“.

Этот стиль конкретного реализма вырабатывается в ряде разнообразнейших литературных экспериментов.

Радостью непосредственных жизненных впечатлений мира вновь открытых чувств, прекрасных во всей своей земной и грубоватой примитивности, подсказаны Гете такие произведения как „Ярмарка в Плундерсвейлерне“, „Женитьба Ганс Вурста“ и др.; несколько сложнее примыкающая к ним жанровая сатирическая картинка — „Ярмарочное представление о патере Брей, лживом пророке“ и др. Эти миниатюры во вкусе Ганса Сакса выражают оптимистическое принятие жизни во всей ее полноте, вплоть до будничной повседневности. В этом смысле обращение Гете к Гансу Саксу — явление менее случайное, чем принято думать. Гете любит здесь свежей непосредственностью демократического типажа, самой гущей народной жизни, юмористически просветляет грубую поверхность явлений. Верный ученик Руссо и Гердера, Гете борется за признание художественной полноценности низовой, массовой литературы, стремится опереться на народные ганс-саксовские традиции юмористического и дидактического реализма. Здесь, в этой низовой сфере, в пестром потоке ярмарочной „простонародной“ толпы, с ее грубоватыми примитивными интересами и импульсами, в площадном комизме быстро сменяющихся эпизодических персонажей — усматривает Гете один из основных ликов многообразной полноты жизни. На этих маленьких, пестрых сценках Гете учится фиксировать сущность явления, выражать через реальные, осязаемые детали характерное, специфическое обличье предмета. Эти жанровые миниатюры, резко отличные по общему своему замыслу от грандиозной исторической хроники Гете, все же обнаруживают известное родство с нею обостренной, чувственной своей конкретностью. Это, так сказать, зарисовки, эскизы, упражнения для демократического фона будущих больших полотен. И эта „низовая“ линия гетевской драматургии перекликается с широко

представленными в раннем творчестве Гете народными тенденциями: занятиями народной песней, отразившимися на интимной и балладной лирике Гете, увлечением „народной“ книгой, ярмарочным кукольным театром и т. п. Все это получит впоследствии гениальное применение в „Пра-Фаусте“ и „Фаусте I“.

Господствующему в дворянско-бюргерской литературе XVIII в. принципу строгого отбора материала возвышенного, „прекрасного“ или же ценного в смысле морально-дидактического Гете противопоставляет здесь материал и тематику иного рода: сниженный, демократический типаж, интересный исключительно своей жизненной характерностью, безразличный с точки зрения морали или обогащения „рассудка“.

Сочный грубоватый жанризм, вырастающий из безоценочного конкретного наблюдения, покоящийся на принципе индивидуальной характерности, — существенная линия в раннем реализме Гете. Он означает, прежде всего, огромное расширение сферы искусства, завоевание широких пластов реальной жизни, исключенных из литературного обихода господствующими классами. Быть может, именно здесь, на этом шуточном материале, яснее всего обнаруживает себя одна из основных особенностей раннего реализма Гете — стремление к безоценочному индивидуально-характерному искусству, в противовес абстрактному обобщению, рассудочному схематизму просветителей, проявляющемуся во всей организации материала, в образах, композиции и языке. По всем этим частным проблемам Гете дает обратное решение.

Ганс Сакс сменяет Шекспира в руководстве молодым Гете, но, разумеется, не на долгий срок. Бытовой жанризм — полезная школа для начинающего реалиста, но самостоятельной, полноценной, творческой линией он не мог стать для Гете. Узость мировоззрительной базы, плоскостное рассмотрение явлений — неотъемлемые его черты. Путь Гете вел к иному — к высокому мировоззренческому универсальному искусству. Но этот жанризм был освоен Гете, нашел свое место на его палитре, послужил одним из существенных строительных материалов, который в сочетании с другими был использован при возведении грандиозного здания, с вершины которого открывались бесконечные горизонты.

Ганс-саксовский жанризм в раннем творчестве Гете показателен как одно из выражений перехода Гете от высокой государственной проблематики к вопросам частного жизнеустройства укрепляющейся буржуазии. В этом направлении толкал его общий ход развития европейской третьесословной литературы, занятой утверждением своей культуры, быта, морали, стиля, еще до завоевания политической власти. Уже в „Геце“ частная проблематика буржуазного жизне-

строительства, вопросы семейной жизни, воспитания и т. д. включены в основной план произведения, сложно переплетаются с тематикой политической. В дальнейшем, после отказа Гете от шекспировской хроники, эта частная третьесословная проблематика выступает в его творчестве более самостоятельно. Сдвиг вполне закономерный, и только внеисторическая расценка творческого пути Гете может усматривать в этом какой-то „шаг назад“, какое-то отступление. Гете органически, крепко включается в общеевропейское литературное движение третьего сословия. Но, быть может, самая показательная особенность творческого пути Гете состоит в том, что Гете не удовлетворяется этой частной проблематикой жизнеустройства, что параллельно этой линии он продолжает в ином плане и иными художественными средствами поиски высокого героического универсального искусства — в „Прометее“, „Магомете“, одах и гимнах. В конце концов, Гете, еще в пределах своего раннего творчества, приходит к синтезу высокого и характерного, но уже на иной основе, чем шекспировская историческая хроника, в немецких условиях себя не оправдавшая.

В порядке перехода к частной бюргерской проблематике молодой Гете обращается к жанру „буржуазной драмы“, который представлен у него трагедией „Клавиго“ (1774) и драмой „Стелла“ (1775). Драматический узел завязан здесь на проблематике семейной. Вопрос „неравного брака“, стоявший в порядке дня, широко дискутируемый в семейной линии буржуазной европейской литературы XVIII в., у Ричардсона, отчасти у Фильдинга, у Руссо, у немецких штюрмеров — Ленца, Вагнера, у молодого Шиллера — получает в гетевском „Клавиго“ новый, своеобразный и глубокий аспект.

Гете оставляет в стороне вопрос о столкновении естественных прав человека и кастовых предрассудков света. В „Клавиго“ критика общественных условностей занимает совершенно второстепенное место. Вопрос повернут другой стороной, так сказать, своим „нутром“. Гете занят показом внутренних противоречий сознания, возникающих при неравенстве любящих. Акцент падает не на критику общества, с его „нелепыми“, с точки зрения „естественного“ человека, перегородками, а на безиллюзорный реальный анализ этического сознания среднего человека. Пьеса, разумеется, не теряет своей общественной значимости от того, что автор здесь, вместо критики несовершенств общественного строя, занят самокритикой.

Вся сила пьесы в том, что моральное сознание анализируется реалистом, что мерило абстрактного добра и абстрактного зла отброшены как недостаточные, как ложные, что

вместо оценочного подхода с моральных позиций раскрыт конкретный, живой, сложный, противоречивый процесс. Вся сила в том, что любовь и прочие „естественные“, „святые“ чувства показаны без ореола „святости“ и „естественности“, не в плане иллюзий, а в плане конкретных противоречий, возникающих в реальной жизненной обстановке, и притом без всякого нездорового скептицизма.

Художественная задача и в этой пьесе и в ряде других произведений Гете заключается в завоевании методом реализма области внутренней жизни сознания.

Основное внимание направлено на процессы сознания, но это отнюдь не означает, что последние абсолютизируются. Напротив, характер центрального персонажа накрепко увязан с его положением в обществе, изменение которого только и создает внутренний конфликт.

Мария Бомарше, небогатая девушка из купеческой семьи, пригрела безвестного провинциального журналиста Клавиго. Молодые люди полюбили друг друга. Клавиго обещал жениться на Марии. Между тем литературный успех возносит Клавиго к самым вершинам мадридского общества, перед ним открываются перспективы широкой государственной деятельности, блестящая придворная карьера, выгодный брак с аристократкой. Женитьба на Марии может связать его, прервать его карьеру. Любовь его к Марии остывает. Он нарушает свое обещание. Таковы предпосылки пьесы. Самый же ход ее состоит в демонстрации сложного внутреннего конфликта в сознании Клавиго, его колебаний, противоречивых решений, которые, в конце концов, приводят к трагической развязке. Колебания эти в известной мере направляются извне, обусловлены вмешательством брата Марии, с одной, друга Клавиго, Карлоса, с другой стороны.

Таким образом, с изменением общественного положения Клавиго—меняется и содержание его сознания, образ мыслей, строй чувств, поведение и т. д. Новый Клавиго вступает в борьбу с прежним Клавиго, ход этой борьбы имеет чрезвычайно сложный рисунок и к решающему результату не приводит.

Молодой Гете — один из пионеров литературы чувства, один из первых и несомненно крупнейший писатель из числа тех, кто в противовес рационалистам-просветителям утверждает огромное значение эмоциональной сферы в жизни человека, акцентирует чувство. Но при этом Гете не перестает быть реалистом. Любовь выступает у него не в иллюзорном облике, форма ее обусловлена конкретной обстановкой, бытовой и общественной, специфическими особенностями характера. Чувство дается конкретно.

Этическая проблематика пьесы решается Гете тоже в духе реализма. Гете не дает общеобязательного решения

вопроса. Стороны, между которыми колеблется Клавиго, — обе правы, каждая по-своему. Ответственность перед покинутой девушкой неоспорима, она усилена тем, что Мария опекала первые шаги Клавиго в столице, помогла ему стать на ноги. Любовь к Марии не окончательно иссякла в сердце Клавиго. Разрыв с нею обрекает покинутую невесту на „позор“, более того, больная Мария наверно не перенесет этого „позора“. С другой стороны, доводы Карлоса об ответственности Клавиго перед самим собою, перед обществом, на которое Клавиго мог бы оказать благотворное влияние как просвещенный журналист, как истинный ценитель науки и искусства, — не менее, если не более, убедительны.¹ Приватные чувства, приватная ответственность вступают в конфликт с ответственностью общественной. Гете изымает проблему из сферы филистерской абстрактно-моральной юрисдикции порядка: се добро, а се зло. Конкретная жизнь с ее сложными взаимоотношениями не может быть осмыслена при помощи моральных категорий. Гете прежде всего снимает мещанское решение проблемы в пользу приватных обязанностей, в пользу святости любви, преданности и т. п. Абсолютная ценность этих понятий подвергается решительному сомнению. Для „проблематической“, колеблющейся, пассивной натуры Клавиго, этого родного брата Вертера, вообще не может быть выхода из подобных противоречий, он должен погибнуть, — но это не общее решение вопроса. В несколько иных обстоятельствах, при более общей философской обстановке, при других человеческих данных вопрос этот решается в обратном смысле. Фауст уже в первоначальной редакции величайшей трагедии Гете, „законченной“ только годом позже „Клавиго“, смело порывает аналогичные узы, связывающие его с мещанским миром Гретхен. Фауст остается верным своему призванию скитальца, ищущего познать в личном опыте все многообразие человеческой жизни. Но и тут проблема решается, в основном, не в плоскости дилеммы добра и зла, а в более высоком плане неизбежного противоречия жизненной необходимости и личных склонностей. Этическая правота далеко не целиком на стороне Фауста. Гретхен не рядовая пошленькая мещаночка, от которой Фаусту следовало бы чем скорее, тем лучше избавиться (как полагают социологи-упрощенцы). Гете поэтизирует Гретхен, поэтизирует ее смерть, усугубляя этим вину Фауста, трагизм его конфликта. Известная высокая оценка образа Гретхен у Маркса в полушуточной анкете похожа на истинное мнение Маркса.

¹ Гете сознательно оправдал Карлоса, снял с него всякое „злодейство“. См. об этом „Dichtung und Wahrheit“, XV. Goethes Werke. Jubil.-Ausg. Cotta. B 24. S. 260.

Гете переоценивает филистерский морализм, неотъемлемую черту немецкой буржуазной драмы XVIII в., освобождается от него. Но это не означает провозглашения свободы творить свою волю наперекор всем людским страданиям. Это показательно не только для Гете, но и для его героев, страдающих, трагически переживающих причиненное ими другим людям несчастье. Гете не скатывается к индивидуалистическому имморализму Клингера („*Samsone Grinaldo*“) и других штюрмеров. „Клавиго“ означает продвижение в область частной, реальнобытовой проблематики, в сферу „буржуазной драмы“, того принципа, который Гете считал наиболее показательным для шекспировского театра. Гете применил его уже раньше в „Геце“. Драма строится на „столкновении дерзновенной свободы нашей воли с неизбежным ходом целого“. В этом смысле можно говорить о родстве „Клавиго“ и „Геца“.

Одним из существенных достижений реалистического метода необходимо признать усложнение характера центрального героя драмы, преодоление логического схематизма современной литературы. Внутренняя структура образа Клавиго гораздо сложнее Геца, сложнее и Вейслингена, непосредственного предшественника Клавиго, она противоречивее, более подвержена колебаниям, переходам, менее поддается учету. Но это достижение таит в себе и серьезную опасность. Опасность двоякая: она может выразиться, во-первых, в некоторой абсолютизации показа сложных характеров, в отрыве процессов сознания от общественной практики, во-вторых, борьба с рационалистическими схемами людей может привести к обратной крайности, к абсолютному иррационализму, к созданию человеческих образов с алогическими поступками и немотивированными произвольными эмоциями. Для Гете эта опасность весьма реальна. В связи с общими условиями развития Германии, о которых речь была выше, Гете акцентирует проблему воспитания яркой индивидуальности, сильной, богатой внутренним содержанием личности. Индивидуалистические тенденции у раннего Гете неоспоримы. И интерес к личности, к сложному развороту процессов внутреннего сознания не всегда уравновешен у Гете столь же тщательной демонстрацией общественной практики героя. Вообще, что касается реалистического изображения конкретной общественной действительности, то гетевский реализм ограничен резко критическими, сатирическими тонами. Гете не видит конкретных положительных путей изменения общественной действительности, и проблематика позитивного жизнестроительства всегда переносится им из сферы конкретно-практической в возвышенно-философский план.

Однако если у Гете и перевешивает демонстрация процес-

сов сознания над демонстрацией общественной практики, то эти процессы всегда, иногда более конкретно, в иных случаях более обще, соотнесены с явлениями общественной жизни. Разрыва тут нет.

Характеры раннего Гете, при всей их насыщенности эмоциями, невзирая ни на какие бросаемые ими лозунги, логически продуманы, художественно цельны. У Клингера и даже у Ленца персонажи подвержены внезапным, немотивированным настроениям, наитиям чувства, толкающим их на самые удивительные поступки. У Клингера герой буквально ни с того, ни с сего влезает на крышу дома, такой уж он чувствительный („Das leidende Weib“), у Ленца, в „Домашнем учителе“ (V, 3) Лейфер под влиянием мгновенного наития производит над собственным телом нескромную хирургическую операцию и т. д. У Гете ничего подобного нет. Иррационалистическая тенденция, очень сильная у Гете, подвергается реалистической переработке.

Более всего показателен в этом смысле роман „Страдания молодого Вертера“ (1774), бесспорно художественно самый совершенный сентиментальный роман европейской литературы. Гете демонстрирует в этом произведении значение сильного чувства в жизни человека. В острой полемике с рационалистами-просветителями он создает образ человека, принципиально руководствующегося в своей жизни велениями сердца. „Вертер“—история большого чувства, „великой благородной страсти“, которая, не находя себе удовлетворения, становится разрушительной силой, уничтожает физическое существование героя. Осуждать Вертера так же нелепо, как осуждать больного, одержимого тяжким физическим недугом,—такова мысль автора. Рассудок бессилен справиться с этим недугом.

Вертер бесспорно сродни бурным гениям. Это одна из разновидностей бунтарей. Вертер бунтарь не только потому, что чувство его бурно освобождается из-под опеки рассудка, но и тем, что он решительно переоценивает все традиционные воззрения, все признанные ценности. Вертер носитель цельного, развернутого мировоззрения, мировоззрения „естественности“, в непогрешимости которого он твердо убежден. Он реализует это мировоззрение теоретически и практически — всем своим жизненным поведением.

Вертер — бунтарь пассивный, признавший свое бессилие в борьбе с мизерностью окружающей действительности, спасающий от этой мизерности свое „я“, свою богатую „человечность“, свои живые чувства. „Активность“ Вертера — в сопротивлении наплыву окружающей пошлости.

Вертер как пассивный бунтарь несомненно одна из типичнейших, жизненнейших фигур гетевского окружения.

Недостаточная активность Вертера, неумение его реализовать свои богатые данные во-вне, в общественно-полезной деятельности, на практической перестройке окружающей жизни — болезнь большинства штюрмеров, результат незрелости классовых отношений, незрелости третьесословной идеологии. Показать активного борца было легче на историческом полотне XVI в., критической эпохи резкого столкновения двух этапов человеческой истории; было легче создавать образы бунтарей в приподнятом над конкретной действительностью обобщенно-эмблемном плане—„Прометей“, „Магомет“. В реальной современной ему действительности Гете не умеет показать образа борца-практика. Тут вина и в объективных условиях времени и в односторонности порожденного этими условиями штюрмерского движения, выдвинувшего индивидуалистическое бунтарство как метод переделки мира. Гетевский реализм обнаруживает здесь свою ограниченность. Но как бы то ни было, образ Вертера, взятый из действительности, типичен и в этом смысле реален. Вертер „естественный“ человек, погибающий в столкновении с миром „неестественных“ отношений. Но естественный человек у Гете неизбежно (Гец, Вертер) дается как реальный человек. Реалистическое перевоплощение схемы „естественности“—одно из главных достижений раннего гетевского реализма.

Реализм гетевского метода сказался тут прежде всего в показе обусловленности образа героя объективной действительностью, в которой не находится места для богато организованной человеческой природы, с ее глубокими и серьезными запросами. Дело не только в том, что образованный и способный представитель третьего сословия не может мириться с тем приниженным, оскорбляющим его достоинство положением, которое принужден занимать в обществе, не может примириться с тем, что дворянское общество, пусто и чванное, третирует бюргера как неполноценного члена общества: эпизод у графа С., прерывающий служебную карьеру Вертера. Дело в том, что общественно-полезная деятельность при существующем положении вещей—блеф, иллюзия, маска, прикрывающая мышиную возню мелких самолюбив, пустую погоню за титулом, званием, местничеством, жалкое сребролюбие. Подлинно полезная деятельность, подлинное влияние на общество, которое могло бы удовлетворить Вертера (см. письма от 9 января и от 17 февраля 1772 г.),—невозможно в этом дворянско-филистерском мире, который именуется немецкой государственностью. Это жестокий удар по филистерскому укладу немецкой жизни, объективно правильная критика действительности. Зло не только в одном дворянстве, ничтожен и жалок

и третьесословный круг, мизерен весь уклад немецкой общественной жизни. Вот почему Вертер удаляется в частный мир, замыкается в своем „я“, оберегает свои способности, свои чувства, направляя их на природу, на немногочисленные, не захваченные этой филистерской волной категории человеческого рода, на крестьян, на детей, на отдельных „естественных“ людей, на единомышленников вроде Лотты. Можно спорить о том, достаточно ли конкретно и развернуто показан этот противостоящий Вертеру мир филистерской пошлости. Экономия чувствительного „Ich-романа“ не располагает к странной эпической фиксации мира внешних отношений. Но совершенно неправильно считать, что эта критика действительности ограничена отдельными эпизодами. Она пронизывает весь роман и разворачивается по мере конкретизации мировоззрительной позиции Вертера. Она дана в обобщенном философическом плане, в плане все той же дилеммы „своеобразия нашего „я“, дерзновенной свободы нашей воли“ и необходимого „хода целого“.

Вертер, подобно Гецу, видит мир „общественных дел“ в его подлинном конкретном историческом облике, разрушает ходячие иллюзии, представляющие этот мир в розовом благородном освещении. В этом смысле правота на его стороне.

Но Вертер, разумеется, не идеал Гете: практический вывод Вертера, отказ от этого мира—есть одностороннее решение, продукт болезненной чувствительности, ослабление воли к жизни. И Гете не перестает настаивать на том, что Вертер—больной человек. Таковым считает себя сам герой, так же относятся к нему и все окружающие, в том числе и Лотта, этот „здоровый“ естественный человек, нашедший свое общественное призвание в уходе за младшими братьями и сестрами, в том, чтобы заменить им рано умершую мать. Лотта—естественный человек без вертеровского „надрыва“ и „нытья“. Сочувствуя Вертеру и понимая его, будучи его единомышленницей, она знает свой долг жены и „матери“, умеет подавлять свое чувство к Вертеру даже тогда, когда после женитьбы ей приходится частично разочароваться в своем муже—Альберте. В отношениях Вертера и Лотты автор держит сторону последней, сторону „необходимого хода целого“ против „дерзновенной свободы нашего „я“.

Лотта—родная сестра Жюли из „Новой Элоизы“, но Лотта не ходячий принцип, не рупор авторских воззрений, а живой человек. Гете сумел преодолеть опасность схематизации, несмотря на остро-полемический характер своего романа, сумел и для образа Альберта, антагониста своего героя, сохранить объективный тон.

Руссо в „Новой Элоизе“ обнаруживает гораздо больше

практические социальные наклонности, чем Гете, он развернуто показывает преодоление окружающей скверны, победу долга над чувством, практический выход из положения, создает во втором томе своего романа идиллию блаженной семейной и хозяйственно-трудовой жизни на лоне природы, вдали от порочного „света“ и городов, идиллию, в которой смиряются все страсти. Но сопоставление романа Руссо с романом Гете показательно не только для большей зрелости и практической ориентации идеолога французского третьего сословия, но, с другой стороны, и для того, что для реалиста Гете идиллическая схема „естественного состояния“ практически, художественно невозможна. Он может ее прокламировать, но показать, творчески реализовать ее он органически не способен, ибо это противоречит основному смыслу его искусства.

Быть может, самым показательным для „Страданий молодого Вертера“ моментом является широко развернутое изображение интимных переживаний героя. Конечно, родственную тенденцию можно усмотреть и в ряде других произведений молодого Гете. Но ни до, ни позже „Вертера“ Гете не предоставлял такого широкого простора показу сложных эмоций. Роман можно рассматривать как своеобразный учебный эксперимент, как упражнение в определенном роде.

Для реалиста-Гете показательно, что чувство демонстрируется в сложном единстве со всем мировоззрением героя, что развитие его сопровождается переходом от оптимистического пантеизма к глубочайшему пессимизму. Характерно далее, что чувства даны не методом рассказа о них, не через описание, но пластически показаны через восприятие Вертером разнообразных предметов внешнего мира, от мельчайших явлений жизни природы до сложных фактов общественной жизни. Та же природа, те же мелкие и мельчайшие вещи предстают в различной эмоциональной окрашенности, в зависимости от изменения общего отношения героя к миру. Сами по себе незначительные происшествия приобретают весомость, воспринимаются как показательные, типичные, сохраняя в то же время свои индивидуальные живые черты. Роман соткан из мелких разрозненных наблюдений и реакций Вертера на внешний мир, но все они слиты в органическое, крепкое единство, так как впадают в единый, общий поток меняющегося настроения.

При всех разительных отличиях метод Гете имеет много общего с чувствительным реализмом Стерна. Как и у Стерна, у Гете ткань мелких фактов существует не сама по себе, не в натуралистическом хаосе, а как проекция определенного мировоззрения. Гете слагает из этих мелочей целостный процесс, развивающийся по законам железной необходи-

мости, поражающей своей рациональной продуманностью.

Лирическая стихия гетевского романа перекликается с интимной лирикой молодого Гете. И в этом последнем жанре реалистическая тенденция проявляется прежде всего в преодолении схематически отвлеченной трактовки человеческих чувств. Обобщенные выражения радости, горести, восхищения, любовного томления и т. д. уступают место объективации конкретного, индивидуального переживания, фиксации его эмпирического состава. От единой и неделимой эмоции первых своих лирических стихотворений эпохи бурных стремлений, от эмоциональных эрупций типа „Wie herrlich leuchtet Mir die Natur“ („Mailed“, первоначально „Mayfest“ 1771) Гете вскоре же переходит к выражению усложненных интимных переживаний, протекающих в конкретной эмпирической ситуации. Эмоция обусловлена этой внешней ситуацией, сложным, часто противоречивым отношением поэта к окружающим людям и предметам. В этом смысле особенно показателен цикл, в котором Гете объективирует свое отношение к невесте, Лили Шёнemann—стихотворения „Новая любовь, новая жизнь“, „К Белинде“ и „На озере“ (1774—1775). Все они строятся, как выражения сложной противоречивой эмоции. Поэт и любит девушку и в то же время не может преодолеть ощущения отчужденности. Девушка мила, но сближение с ней выводит поэта из круга привычных и дорогих ему мыслей и чувств; он чувствует, как внутренне меняется, становится другим человеком, он хочет сохранить свою простоту и естественность, уберечь себя от влияния ненавистного светского круга. Отдельные стихотворения цикла фиксируют разные стадии этого конфликта: поэт то уступает любви, то, напротив, в нем перевешивают эмоции сопротивления. Конкретно портретен психологический облик девушки, конкретно очерчено окружающее ее общество, та специфическая реальная ситуация, на почве которой вырастает конкретная форма переживаний. Конкретно содержателен каждый эпитет, каждое слово.

Как и в „Вертере“, лирическое чувство по преимуществу объективируется через пластически-эмоциональные картинки внешнего мира: поэт в своей каморке, погруженный в любовные мечты, поэт за карточным столом, лицом к лицу с ненавистными ему представителями золотой молодежи, поэт в челноке на швейцарском озере, как ребенок на груди природы матери, он всасывает живительные соки материнского тела, возрождаясь после глубоких внутренних потрясений к новой бодрой жизни и т. д.

Тенденция к конкретно индивидуальной трактовке жизненных явлений распространяется и на форму интимных стихотворений Гете. Как известно, Гете ищет для каждого

оттенка содержания индивидуальное художественное воплощение. Классическим примером этого может служить построение стихотворения „На озере“, с его богатым ритмическим рисунком, отражающим колебания эмоции.

Интимная лирика Гете потому и называется интимной, что не в ней Гете выразил свои общественно-гражданственные настроения. Она уводит в мир частного, частного чувства, является по преимуществу лирикой природы и любви. Гете впервые вводит в немецкую литературу жанр интимно-лирической песни. Утверждение этого жанра — одно из проявлений общей тенденции к художественной разработке сферы частного существования. Общественный смысл гетевской интимной лирики состоит, в основном, в том, что она утверждает художественную значимость и полноценность частных чувств частного третьесловного человека. И еще в том, что дело идет об „естественных“ эмоциях, во всем общественном значении этого термина.

Пройдя школу народной песенной лирики, Гете утверждает новый „низовой“ жанр в борьбе с дворянской одической поэзией „высокого“ содержания и формы.

Интимная лирика — один из полюсов гетевского творчества. Здесь в наиболее неприкрытом виде выражен интерес к миру частных, частных дел и эмоций — одна из основных тенденций раннего творчества Гете. Но это только одно из направлений его творчества. Параллельно с ним, перерастая его в последующие годы, идет нащупывание путей к высокому, общезначимому, героическому искусству. Гете пишет оды и гимны, обдумывает грандиозные, универсального охвата героические драмы: „Цезаря“, „Прометей“, „Магомета“. Судить о творчестве молодого Гете можно только в целом, учитывая всю совокупность его творческих исканий первых пяти лет 70-х годов. Если же взять раннее творчество Гете в целом, то станет ясно, что основная линия протягивается не от „Геца“ к „Вертеру“, а от „Геца“ к „Фаусту“, и „Вертер“ только промежуточный этап. В высокой героической своей линии Гете поднимается на уровень больших философских обобщений, на уровень вопросов о смысле жизни, назначении человека, о смысле творчества, о положении художника в обществе („Земной путь художника“). На вершинных точках этого пути Гете обобщенно ставит вопрос о положительном изменении действительности, создает образы активных борцов и строителей жизни. Пускай все эти вопросы получают половинчатое разрешение в духе раннего гетевского оптимистического пантеизма: сквозь идеалистические покровы ясно прощупывается устремление к реализму.

Высокий план гетевского искусства решительно отличен от высокого стиля дворянской литературы и от „больших иллюзий“ немецких филистеров. Он не имеет ничего общего ни с превыспренними лирическими религиозными парениями поэтов, связанных с пиетизмом (Клопшток, Бодмер), ни с ходульной морализацией бюргерских классицистов (Готтшед, Кронегк, Браве), с их любованием стоической добродетелью. При всей своей сублимированности, приподнятости над миром конкретных вещей, это всего менее романтическое бегство в царство мечты. „Прометей“ не мечта, а эмблема, не призыв к замене действительности иллюзией, а призыв к активности, к действию, к борьбе, к переделке мира. Но это призыв в чрезвычайно обобщенной, так сказать, над-практической форме, без указания конкретных форм и путей борьбы. Земной мир, который создает „Прометей“, руководя работой созданных им людей, не граничит с раем, как это имеет место в написанном через полстолетия „Раскованном Прометее“ романтика Шелли. Гете своеобразно переосмысляет картину жизни первобытных людей, нарисованную Руссо в его „Рассуждении о начале и причинах неравенства среди людей“. Общественно-политическая острота зрения у Гете несравненно ниже, чем у Руссо. Гете не объявляет возникновение частной собственности причиной общественных зол. Частная собственность им приемлется. В мире „Прометее“ противоречия не сняты. „Предчувствует сердце: много и радостей и горестей Досель безвестных Ждет впереди“ (II акт, сцена 2). Люди „Прометее“ тоже не ангелы: „Вам любы труд и лень Жестоки, милосердны, Щедры, скупы, — Во всем собратьям вашей доли Подобны вы — зверям и божествам“ (там же). Но Гете решительно отвергает пессимистический взгляд на развитие культуры, характерный для „Рассуждения“ Руссо. Гете приемлет мир, несмотря на эти противоречия, во всей его реальной полноте.

В борьбе с Юпитером, бездушно взирающим на человеческие страдания, Прометей создает свой земной мир счастливых тружеников-людей, презирающих деспота Юпитера. Прометей руководит их работами, учит их строить, не боится ни гнева Юпитера, ни неизбежных горестей. Это образ строителя-человеколюбца, реалиста, не смущающегося неудачами, тем, что „не стали грез цветы плодами“ (ода „Прометей“), презирающего „глупцов, богатых надеждой“: Прометей — реальный, сложный образ, но образ, данный в порядке эмблемном, вознесенный над живой конкретностью.

Магомет тоже ведет людей к счастью, к светлому бытию. Это тоже активный строитель жизни, объединяющий все народы в единый поток счастливого человечества. Несущее

ственно, по крайней мере в данном контексте, что это объединение носит пантеистическое обличье конечного слияния с природой-богом. „Религиозное“ оформление отчасти подсказано обликом исторического Магомета. Магомет тоже создатель материальных ценностей, строитель цивилизации: под его стопой вырастают города, башни, мраморные палаты. На его пути зацветает кипучая жизнь. Магомет — поток... „На спине крутой Атланта Он несет из кедра дома, Над главой со свистом веют Сотни выпелов воздушных Знак могущества реки“.¹

Высокая, героическая линия гетевской поэзии начала 70-х годов есть философски-обобщенное, эмблемное выражение позитивных чаяний лучших представителей немецкого третьего сословия XVIII в. Это не уход в иллюзию, это эмблематический призыв к практической переделке мира.

Но показательно, что этот призыв только и может быть выражен эмблемно, в порядке „вознесения“ над миром мизерной практической действительности, не в недрах ее и не через конкретное решение конкретных задач.

Самая художественная структура од и гимнов молодого Гете, вырвавшихся в школе Клопштока и Пиндара, обнаруживает тенденцию к преодолению бесформенной лирической риторики Клопштока. Отдав ей дань в ранней „Песне странника в бурю“ (1771 или начало 1772 г.), Гете вскоре же переходит к более сдержанным формам лиризма, укрепляет стержневую сюжетную ситуацию, вносит элементы драматического действия (обращение к незримому собеседнику в одах „Прометей“, „Ганимед“ и т. д.), заменяет античную строфику и ритмику Клопштока свободным ритмом, близким к прозе, делает одическую форму более крепкой и вместе гибкой, т. е. приспособляет ее к задаче выражения значительного идейно-смыслового содержания.

Упорные попытки Гете дать в стиле чисто эмблемного реализма высокую драму большого содержания оканчиваются неудачей. Начатые произведения вскоре же, как только исчерпан первоначальный лирический заряд, как только объективирован в предварительной форме основной философский замысел, обрываются, навсегда остаются фрагментами. Из всех грандиозных драматических замыслов, занимавших Гете в 1773—1775 гг., успешно подвигается вперед только работа над „Фаустом“. В первоначальной редакции он получает к 1775 г. хотя и предварительные, но все же осязаемые контуры. Гете просто указывает на то, что увлекся Фаустом больше, чем другими своими произведениями. Но трудно сомневаться в том, что одной из решаю-

¹ „Магометова песнь“ (третий акт „Магомета“). Пер. Д. Недовича. Гете. Собр. соч., ГИХЛ, т. I, стр. 95—96.

щих причин предпочтения „Фауста“ другим, весьма родственным по замыслу, начинаниям явилось ощущение тупика, в котором очутились эксперименты эмблемного характера. В плане эмблемном можно было создавать оды и гимны, объективировать вкратце программу произведения, но не дать широкие всеобъемлющие полотна, как к тому стремился Гете не только в „Фаусте“, но и в „Прометее“ и в „Магомете“.¹ Неизбежным спутником эмблемного стиля, приподнятого над миром конкретных реальных вещей, над их индивидуальными признаками, является схематизм, крайняя степень обобщения. Это было совершенно невозможно для молодого Гете, с его сильнейшим тяготением к конкретному воплощению вещей. Герой должен был приобрести конкретные индивидуальные признаки, люди и вещи — обрасти плотью и кровью, фон — приобрести яркую выразительность.

К крепкому синтезу типического и индивидуального на базе высокого искусства большого универсального мировоззренческого содержания Гете пришел не сразу. Понадобился сложный ряд художественных экспериментов, разрабатывавших порознь отдельные частные стороны этой проблемы. Понадобился большой арсенал средств, который был собран не вдруг. Поражает интенсивность гетевских поисков, занявших всего какие-нибудь пять лет.

„Фауст“ уже в первоначальной своей редакции („Пра-Фауст“, 1775) является таким грандиозным синтезом искусства одновременно характерного и мировоззренческого, индивидуально-конкретного и вместе высокого. В „Пра-Фаусте“ нашли свое место все направления гетевских исканий: образ Фауста сугубо выразителен, индивидуален и вместе эмблемен; Мефистофель и Маргарита уже в „Пра-Фаусте“ — одновременно широчайшие обобщения и индивидуально-конкретные образы. Мефистофель — стихия скептического цинизма и вместе живой человек, Гретхен — один из аспектов патриархального мещанского мира и вместе сугубо индивидуальный, живой человеческий образ. В „Пра-Фаусте“ нашли себе место и грубоватый комический жанризм в духе Ганс-Сакса (сцена посольства Мефистофеля к Марте, отдельные мотивы сцены „Мефистофель-ученик“), и сложный, глубинный показ эмоциональных вибраций во вкусе „Вертера“, и острая сатирическая струя (критика наук, студенческого быта, ученых педантов à la Вагнер), и проблематика частного быта — буржуазная драма глубочайшей трагической напряженности с резким обличением морали, толкающей девушку на преступление, чтобы затем

¹ См. „Dichtung u. Wahrheit“, XV, о „Prometee“. Der titanisch-gigantische himmelstürmende Sinn jedoch verlieh meiner Dichtungsart wenig Stoff. Goethes Werke. Jubil.-Ausg. Cotta, B. 24, S. 234.

покарать ее на эшафоте (трагедия Гретхен), и интимная любовная лирика (баллады и песни Гретхен) и т. д. Разумеется, эти моменты в большинстве представлены в „Пра-Фаусте“ ярче, даны в более развернутом, глубоком и живом аспекте. Эмблематична в прометеевском смысле важнейшая начальная сцена монолога Фауста и вызова духа Земли, предвосхищающая в сублимированном плане последующую развернутую трактовку странствия сквозь жизнь. При всей живой конкретности, при всей индивидуальной трактовке каждого эпизода, драма в целом имеет философский стержень, тему выхода в жизнь, познания всей совокупности живой действительности в личном опыте.

Конечные мировоззрительные позиции Гете в период написания „Пра-Фауста“ еще далеки от зрелого реализма. Фауст в дальнейшем сбросит груз штюрмеровского индивидуализма, тема познания жизни будет прочно увязана с темой практического общественного служения, но, во всяком случае, даже в „Пра-Фаусте“, в абстрактной своей редакции, тема опытного познания жизни означает поиски реалистического мировоззрения, а главное, дает широчайший простор реалистическому методу показа людей и явлений.

Задача создания литературы реального и вместе высокого общезначимого содержания, проблема уровня, особенно жгучая в немецкой литературе, не могли быть разрешены в условиях Германии на путях шекспировского историко-гражданственного реализма. В соответствии с общим „теоретическим“ характером, отличающим развитие немецкой третьесословной культуры XVIII и начала XIX в., эта задача получает специфическое разрешение. Показателен высокий, философский, универсальный угол зрения. В этом и специфическая сила и одновременно специфическая слабость гетевского реализма. Реализм Гете есть синтез характерно-бытового и эмблемно-мировоззренческого искусства, причем именно „высокий угол зрения“ в известной мере ограничивает возможность конкретного исторического реализма. Фауст уже в первой редакции трагедии — образ живого человека, богато оснащенный конкретными выразительными признаками. Но это отнюдь не типичский ученый XVI или XVIII вв., Фауст перерастает рамки исторической, социальной, национальной конкретности, вырастает в грандиозный эмблемный образ „познавателя“ жизни, в образ человека, пытающегося преодолеть ограниченность человеческих возможностей.

Фауст с художественной точки зрения — синтез конкретного Вертера и эмблемного Прометея. Здесь дано преодоление двойкой односторонности тех путей, которыми Гете шел к реализму. Фауст — это характернейшее создание гетевского реализма, одной стороной

своего существа сродни высоким эмблемным героям Байрона и Шелли (Манфред, Каин, Прометей). Недаром Гете так высоко ценил Байрона, не случайно он поставил ему памятник во второй части Фауста (Евфорион). Но образ Фауста, кроме многих прочих отличий, решительно отличается от байроновских героев своей земной конкретностью, богатством конкретно-индивидуальных земных связей. „Высокое“ и „земное“ начало принципиально, сознательно совмещены в Фаусте, неотделимы друг от друга, отрыв означал бы разрушение образа.

Синтез конкретно-бытового и эмблемно-мировоззренческого начал мы считаем наиболее характерной чертой реализма раннего Гете. Этот синтез получил дальнейшее развитие, углубление в последующем творчестве Гете, полнее всего он представлен в законченной первой части Фауста (1808). Но уже в творчестве периода итальянского путешествия (1786—1788) и чем дальше, тем больше, характерное все более уступает место началу „высокого“ обобщения, стирающего конкретную предметность, индивидуальный вещественный облик явлений. Эмблемность становится ведущим началом. Реалистическое мировоззрение старого Гете, бесконечно более зрелое, чем у юноши Гете, объективируется по преимуществу на языке эмблем, символов и даже аллегорий. Здесь „теоретический“ характер немецкой культуры сказывается в наибольшей полноте и законченности. В этом именно смысле развитие гетевского реализма, реализма немецкой литературы XVIII и начала XIX вв., идет по иному художественному пути, чем развитие буржуазного реализма в передовых странах Европы, имеющее свои вершинные точки в творчестве Стендаля и Бальзака, с одной, Диккенса и Теккерея, с другой стороны.

Великий исторический перелом конца XVIII в. расширяет диапазон гетевского реализма. Частное уступает местовсемирно-исторической перспективе (ср. „Фауст“ I и „Фауст“ II), но эта перспектива творчески осуществляется в аспекте той „теоретичности“, которая является уделом немецкой культуры на данном историческом этапе.

Впрочем, эпоха конкретного критического реализма и в других европейских литературах наступает только ко времени смерти Гете, когда капиталистические отношения стабилизируются. Великая историческая перестройка выдвигает необходимость предварительного решения наиболее основных мировоззрительных вопросов в плане „всеобщности“. Эмблемный стиль возникает и за пределами отсталой Германии.

На путях изучения Мольера

(О работах С. С. Мокульского)

За последнее время творчество французских классиков XVII в. почти не привлекало внимания наших литературоведов. Промелькнувшие несколько лет тому назад в научно-исследовательских кругах споры о классовой природе классицизма (в связи с пересмотром взглядов на этот вопрос Плеханова, Луначарского, Фриче) имели настолько общий и абстрактный характер, что очень мало содействовали выяснению подлинного художественного содержания и специфики этого крупного литературного направления, имевшего огромный общеевропейский резонанс. В частности, осталось совершенно незатронутым творчество величайшего из представителей этого течения, находящееся на периферии его и как раз поэтому отличающееся особенной сложностью,—творчество Мольера. Между тем, оно должно представлять для нас специальный интерес в силу не только своего непосредственного художественного значения, но и колоссального влияния, которое оно оказало на всю европейскую комедиографию XVIII и XIX вв. и в том числе (далеко не на последнем месте) на русскую.

Надо поэтому приветствовать выход в свет нового русского труда о Мольере, принадлежащего С. С. Мокульскому, который уже много лет занимается исследованием мольеровского творчества.

Работа эта появилась почти одновременно в двух вариантах,¹ которые в значительной мере покрывают друг друга.

Однако между ними есть существенная разница. Первая книга в основном—очень живо и популярно написанная биография Мольера, на фоне которой дается анализ его пьес. Вторая посвящена непосредственно творчеству Мольера, и хотя оно и здесь рассматривается в хронологической последовательности, будучи увязано с биографическими данными, эти последние сильно сокращены и играют чисто вспомо-

¹ С. Мокульский. Мольер (в серии „Жизнь замечательных людей“). Изд. „Журнально-газетное объединение“, М., 1936; С. Мокульский. Мольер. Проблемы творчества. Гос. изд. „Художественная литература“, Л., 1936.

гательную роль. Зато прибавлен ряд обобщающих глав теоретического характера (гл. 10—13). Все же в отношении общей концепции мольеровского творчества и главнейших формулировок эта книга с небольшими отклонениями повторяет первую, которую мы и положим в основу нашего рассмотрения.

Работа эта представляет значительный интерес во многих отношениях. Прежде всего, очень тщательно документированная, она дает в соответствии с новейшими научными данными точную картину жизни Мольера и той обстановки, в которой протекала его деятельность.

До недавнего времени биография Мольера была перегружена всякого рода легендами, созданными той частью западноевропейской критики, которая, слишком доверяя сомнительным анекдотам современников и злоупотребляя „биографическим методом“ в понимании Брандеса, прямолинейно пыталась из образов и мотивов мольеровских пьес заключить о фактах жизни или чертах характера их автора. Сюда относятся домыслы о скарелности отца Мольера (отсюда будто бы „Скупой“), о препятствиях, чинимых им сыну при выборе последним театральной карьеры, об изменах жены Мольера, которая в довершение всего была будто бы его родной дочерью, и т. п. Хотя все эти басни были уже довольно давно дискредитированы наиболее серьезными западными критиками, а затем окончательно разоблачены французским мольероведом Мишо,¹ они все же проникли в нашу популярную литературу и отчасти даже в учебники, порождая самые превратные представления.

В книге С. Мокульского биография Мольера очищена от всей этой дурной примеси.² А наряду с этим в ней отлично освещена эпоха: расстановка классовых сил, бытовые условия французского театра, театральная политика Людовика XIV, деятельность состоявшего из аристократов-ханжей и мракобесов „Общества святых даров“, против которого направлен „Тартюф“, борьба между главнейшими философскими направлениями эпохи—школой Декарта и школой Гассенди, две линии вольнодумства („либертенства“) XVIII в.—феодално-аристократическая (нигилистическая) и прогрессивная (гуманистическая), которые необходимо различать для правильного истолкования „Дон-Жуана“ и мн. др. Все эти моменты, на фоне которых творчество Мольера предстает перед нами как страстная и непрерывная борьба, изображены

¹ G. Michaut. La jeunesse de Molière, 2-e éd., 1923; его же, Les débuts de Molière à Paris, 1923; его же, Les luttes de Molière, 1925.

² Уже в этом немалая польза работы С. Мокульского. Надо думать, что если бы М. Булгаков успел с нею ознакомиться, он не подверг бы образ Мольера такому снижающему искажению, как он это сделал в своей недавней пьесе.

гораздо ярче, чем во многих работах западных буржуазных мольероведов, среди которых чрезвычайно усилилась за последнее время тенденция затушевывать эти моменты и рассматривать Мольера как чистейшего виртуоза-комика, произведения которого лишены какого бы то ни было идейного содержания.¹

Но, конечно, гораздо важнее всего этого анализ самого творчества Мольера, классовую природу которого С. Мокульский стремится раскрыть и проследить вплоть до малейших деталей. В этом вопросе советское литературоведение унаследовало от западной науки тезис о „буржуазности“ Мольера. Досадное наследство, ибо, при всей его общей справедливости, положение это в такой абстрактной форме ровно ничего не дает. А между тем, именно в таком виде оно воспроизводится во всех наших учебниках (Фриче, Когана, Луначарского, вплоть до недавно вышедшего курса Ф. П. Шиллера). Но чем же, при таком его понимании, творчество Мольера отличается от творчества Гольдони, Бен Джонсона, Шиллера (первого периода), всех тех идеологов буржуазии, без различия веков и национальностей, которые боролись с отживающим феодальным миром? В чем его специфика?

С. Мокульский уточняет это понятие „буржуазности“, раскрывая сущность французской буржуазии XVII в. на тогдашнем этапе ее развития в конкретных исторических условиях. „При всей своей классовой сознательности и независимости,—указывает он,—Мольер был связан теми идеологическими установками, которые были объективно возможны для французской буржуазии XVII в. Но эта буржуазия стояла, как мы знаем, еще на феодальной почве, развивалась в феодальном окружении, под опекой дворянской монархии. Поэтому-то ее идеолог Мольер не мог еще стать на последовательно революционную позицию. Он мог критиковать только отдельные стороны дворянско-монархической Франции и, ставя вопрос об общественной справедливости, неизбежно должен был переносить его из политической сферы в сферу моральную, мечтая разрешить его в пределах существующего строя путем проповеди и обличения“ (стр. 256).

Отсюда понятна ограниченность кругозора Мольера, известное его примиренчество, неумение или нежелание осветить многие из самых острых проблем и противоречий эпохи. Отсюда же, конечно, и ограниченность художественного метода Мольера—неполнота его реализма, схематизм и односторонность в изображении характеров, известное резонерство, традиционная условность большинства комедийных

¹ До крайнего предела эта тенденция, ведущая начало от Фаге, доведена в книге W. Kuchler'a, Molière, 1929.

положений, связанность его техники канонами дворянского (в основном) классицизма.

С точки зрения „буржуазности“ Мольера в таком ее понимании С. Мокульский анализирует все пьесы Мольера, во многих случаях вскрывая очень важные, недооценивавшиеся раньше моменты. Наиболее интересно здесь констатирование им в наиболее аристократическом драматургическом жанре эпохи, в „комедиях-балетах“ Мольера („Докучные“, „Блистательные любовники“ и т. п.), мотивов борьбы с дворянско-аристократическими предрассудками, как, например, с прерогативами благородного происхождения, с верой в астрологию и т. п. (стр. 136, 290 и т. д.).

Все это очень правильно. Тем не менее, С. Мокульский слишком далеко заходит на этом пути, чрезмерно увлекаясь своим представлением о том, каким должен был быть Мольер, и тем самым впадая в известный схематизм. В его изображении все творчество Мольера сводится к апологии буржуазных добродетелей и обличению дворянских пороков. С этим никак нельзя согласиться. Прежде всего, это не было так в представлении самого Мольера, в категориях его мышления. У него отнюдь нет резкого противопоставления этих двух классов. Он относится почти одинаково к ним обоим, мысля их как два с л о в и я, которые отлично могут сосуществовать и сотрудничать между собою. Но внутри этой огромной двойственной общественной группы Мольер производит разделение на людей „порядочных“ и на „извратителей“ человеческой природы—хищников, скряг, лицемеров, вздорных щеголей, пустозвонов, насильников всякого рода, т. е. носителей как типически-дворянских, так и типически-буржуазных пороков. Не раз выразителем своих собственных мнений Мольер делает „порядочного“ дворянина: таков дон-Луис, отец дон-Жуана, этот, по выражению С. Мокульского, „старый и честный дворянин“ (стр. 232), устами которого в пьесе явно говорит сам Мольер. Сплошь и рядом Мольер словно нарочно не дает никаких указаний для определения классово-принадлежности своих „положительных“ персонажей. Кто такой Альсест—добрый буржуа или честный дворянин, негодующий на развращенность окружающего его общества? Мольер обходит эти сословные различия, которые для него не важны, ибо он—не за буржуазию против дворянства, а за здоровую человеческую природу против всякой фальши, пошлости и насилия.¹

¹ Во второй своей работе С. Мокульский вскользь отмечает, что Мольер „часто растворяет дворян и буржуа в неопределенной социальной категории gens de bien, т. е. просвещенных светских людей, к которым принадлежит большинство положительных героев-резонеров его комедий“ (стр. 164). Только ли резонеров?

Это верно в применении к Мольеру не только субъективно, но и объективно, т. е. в категориях нашего исторического анализа. Напрасно С. Мокульский все здоровые и прогрессивные идеи эпохи относит исключительно за счет буржуазии. Мольер стоит за прочный брак, основанный на свободном выборе любящих. Но мы знаем, что в практике буржуазии того времени брак, как общее правило,—и не в меньшей мере, чем среди аристократии,—был сделкой, предопределявшейся родителями жениха и невесты. Мольер стоит за свободное воспитание детей, дающее простор для их самоопределения. Но мы знаем, что в патриархальной буржуазной семье XVIII в. дети, как общее правило, были крепко зажаты в родительском кулаке. Мольер—враг всякой мистики, суеверия, религиозного ханжества. Но французская буржуазия той эпохи была в массе чрезвычайно религиозна, а по части суеверий безусловно превосходила аристократию, в общем значительно более просвещенную.

Такова была практика класса, к которому принадлежал Мольер. Но мы знаем, что идеологи этого класса выдвигали совсем иную программу, требуя освобождения человеческой личности от всякого насилия—во имя суверенитета разума и естественных прав человека. Однако это было возможно для них лишь в той мере, в какой они были гуманистами, т. е. людьми, преодолевающими свою классовую ограниченность и выступающими от лица всего человечества. И, конечно, Мольер—обстоятельство, которого С. Мокульский в первой своей книге не учитывает,—был в конечном итоге преемником и продолжателем тех великих гуманистов Ренессанса, которые возвышались над общим сознанием своего класса и видели гораздо дальше его.

Отсюда—наличие в мольеровском творчестве, на ряду с критикой феодализма, быть может, менее обильной и наглядной, но столь же острой и глубокой, критики и буржуазии. С. Мокульский, правда, устанавливает особую группу „самокритических“ комедий Мольера. Важнейшие из них—„Жорж Данден“, „Мещанин во дворянстве“ и „Скупой“. Но он усматривает в них осуждение лишь некоторых смешных слабостей (в первых двух—стремление аристократизироваться) или пороков, присущих отдельным представителям или известным группировкам буржуазии. Он упускает при этом из виду, что, иронически сострадая злополучному Дандену, Мольер в то же время указывает, как на причину его бед, не только на его желание породниться со знатью, но и на то, что этот разбогатевший крестьянин-буржуа „купил“ за свои денежки жену-дворянку, не подумав осведомиться о ее чувствах к нему, и что, карикатурируя ее аристократических родителей, напыщенных и чванлых глупцов де-Сотанвилей, Мольер с явным сочувствием

изображает любовную интригу жены Дандена с дворянином Клитандром. Он упускает из виду, что, издеваясь над г-ном Журденом, лезущим в аристократы и отрывающимся от „здоровой“ практики своего класса, Мольер в лице г-жи Журден изображает эту самую практику далеко не в идеальных, а скорее в комических тонах, и что истинное свое сочувствие он дарит лишь представителям молодого поколения,—дочери г-на Журдена и ее жениху, мысли и чувства которых весьма далеки от всякого мешанства.

Наиболее натянутым в этом отношении является у С. Мокульского объяснение „Скупого.“ Здесь критика Мольера направлена не против каких-либо частных, а против краеугольного камня всей буржуазной практики—против духа наживы и той власти золота, которая „превращает все человеческие и природные качества в их противоположность“ (из замечаний Маркса по поводу „Тимона Афинского“). Здесь до конца разоблачается эта тлетворная сила, заставляющая прекрасную юную девушку почти соглашаться на брак с гнусным стариком, делающая отца врагом сына, а сына принуждающая, ради спасения собственного счастья, обворовывать скрягу-отца. И явно несостоятельна попытка С. Мокульского обойти эту центральную мысль пьесы ссылкой на то, что Гарпагон—не буржуа вообще, а именно ростовщик, и что „преувеличенное стяжательство, ради стяжательства, при котором деньги превращаются в некий фетиш, в самоцель, присуще не столько нарождающейся капиталистической буржуазии... сколько феодалам, не умеющим использовать деньги по прямому назначению и потому зарывающим их в землю“ (стр. 280). Мольер будто бы даже наделяет своего Гарпагона рядом чисто феодальных черт. Этот скряга „держит целый штат прислуги, имеет экипаж и лошадей, носит на пальце бриллиантовый перстень“ (стр. 281). Все это сплошная натяжка. Достаточно хорошо известно, что как раз феодалы были склонны к расточительности, которая все же является более „прямым“ назначением денег, нежели зарывание их в землю (чего Гарпагон, впрочем, не делает, ибо он отдает деньги в рост,—шкатулка же является для него только кассой) и что фетишизация денег типична именно для буржуазии (вспомним хотя бы пуританство). И можно ли случайное упоминание о представительном обиходе Гарпагона (более чем естественном для столичного буржуа-дельца) относить за счет „феодальных“ черт в его характере?¹

Можно назвать ряд других еще пьес Мольера из того же позднего периода, в которых критика буржуазии дана не в столь острой, но все же в достаточно отчетливой форме.

¹ Во второй книге С. Мокульского объяснение этой пьесы существенно изменено.

Сюда относится комедия-балет „Мнимый больной“, где сатира на врачей-шарлатанов является лишь занимательной внешней оболочкой для более глубокого содержания: забота Аргана о своем здоровье—отличное выражение той преувеличенной оценки своей физической личности, той жадной привязанности к плотским, материальным благам, которая вместе с сопутствующей ей, с одной стороны—мнительностью, с другой стороны—легковерием, является дополнением к страсти стяжательства, типичной для буржуазии. Сюда же относится отчасти комедия „Господин де-Пурсоньяк“, которая, несмотря на принадлежность ее главного героя к дворянству, бьет не по дворянским, а определенно по буржуазным чертам.¹ В ней выведен ограниченный и пошлый провинциал, по ошибке вырядившийся по моде предшествующего царствования (вспомним господина Журдена, портной которого поставил верхом вниз рисунок материи на его костюме, уверив его, что такова последняя мода) и отправившийся в Париж, чтобы жениться по заочной договоренности с отцом, соблазненным его деньгами, на прелестной девушке, которая любит другого (мотив, роднящий эту пьесу с „Жоржем Данденом“).

В итоге получается небезинтересный вывод: в последний период творчества Мольера социальная сатира его вовсе не ослабевает, как полагает С. Мокульский, а меняется только ее объект: раньше это была по преимуществу аристократия, теперь это по преимуществу буржуазия. Но, как показывает ряд приведенных выше примеров, Мольер не видел непреодолимой грани между обеими этими группами, как не видел такой грани и между некоторыми из их пороков. И он был в этом глубоко прав, ибо в его эпоху происходил интенсивный процесс усвоения каждой из этих групп целого ряда свойств и черт, присущих другой группе, процесс, который как раз нашел отражение в серии мольеровских образов: Журден, Жорж Данден, „смешные жеманницы“, господин де-Пурсоньяк, графиня д'Эскарбаньяс и т. п.

Стоя в основном на определенно буржуазных позициях, Мольер однако проявил достаточную „гуманистическую“ зоркость и чуткость, чтобы, возвысившись над своей классовой точкой зрения, различить за антагонизмом между буржуазией и дворянством другой, более общий и глубокий

¹ С. Мокульский сам замечает вполне справедливо по поводу другой пьесы, „Графиня д'Эскарбаньяс“, принадлежащей по существу к той же группе: „Хотя героиня этой пьесы именуется графиней, однако ведет она себя как мешанка, купившая этот титул (на это есть ясные указания и в тексте комедии). О том же свидетельствует и все ее окружение...“ Мольер. Проблемы творчества (стр. 137).

антагонизм (отмеченный Энгельсом) между всеми эксплуататорами и всеми эксплуатируемыми.

Те идеалы свободы от всякого принуждения, справедливости, человечности, здравого смысла, полнейшей естественности чувств, которые Мольер выразил в своем творчестве с такой силой, он мог найти не в практике своего класса, а только в народе. Только здесь, среди эксплуатируемых классов, существовал, как массовое явление, брак по любви, естественные отношения между детьми и родителями, свобода от всяких классовых и кастовых предрасудков.

Для каждого объективного исследователя должна быть очевидна сильнейшая струя народности в творчестве Мольера.¹ Правда, отдельные указания на народные мотивы в пьесах Мольера кое-где имеются и у С. Мокульского (особенно во второй его книге), но они нигде им не собраны и никак не акцентированы. Между тем, само изучение источников и литературных предшественников Мольера должно было бы привлечь внимание исследователя к этому важнейшему моменту. Здесь на первом месте должен быть поставлен фарс—жанр, получивший свое литературное оформление (в дошедшем до нас виде) в буржуазно-городской среде, но имеющий глубокие народные корни. Вспоминается также и Рабле, у которого Мольер не раз заимствовал сюжеты или отдельные мотивы для своих пьес. Вся мораль Мольера, его культ „природы“, характер его юмора и отношения к жизни чрезвычайно роднят его с автором „Гаргантюа и Пантагрюэля“, народные корни которого очевидны.

Исходя из своего тезиса о сплошной „буржуазности“ Мольера, С. Мокульский искусственно подводит под этот знаменатель целый ряд мольеровских образов и характеров. Почему дровосек Сганарель в „Лекаре по неволе“ является „типичным выразителем той сметки, ловкости и предприимчивости, которые были присущи всем героям ранней буржуазной литературы“ (стр. 260)? Почему „презрительное отношение“ Созия из „Амфитриона“ к своему господину, его „плебейская непочтительность“ и „ирония“ выражают непременно „буржуазное отношение к аристократическому быту и придворным нравам“ (стр. 273)? К чему менять ясно указанную самим Мольером социальную принадлежность этих персонажей, с которой превосходно согласуются их характеры?

¹ Тезис о народной основе мольеровского творчества был выдвинут очень энергично, хотя и в несколько парадоксальной форме, А. А. Гвоздевым в докладе, читанном им в марте 1936 г. в Институте искусствознания в Ленинграде.

В других случаях С. Мокульский просто обходит вопрос о классовой принадлежности подобных персонажей, не замечая ярко выраженной народной их сущности. Сюда относятся: замечательный образ Скапена („Плутни Скапена“), который отнюдь не есть лишь всего-на-всего—как уверяли старые критики—„предшественник Фигаро“, а является истинным представителем народа, одинаково свободным как от дворянских, так и от буржуазных предубеждений; придворный шут Клитидас в „Блестящих жемчужинах“, разоблачающий махинации астролога Анаксарха; другой такой же шут, Морон в „Принцессе Элиды“—единственный поистине умный и подлинно живой персонаж пьесы.¹

Объективность Мольера сказывается в целом ряде мотивов и ситуаций, в которых он вскрывает бесправное положение народа, униженного и эксплуатируемого господствующим классом, например, в „Дон Жуане“, где группа крестьян (Шарлотта, Матюрина, Пьеро)—уже не условные „пейзаны“ французского классического театра, а живые, вполне реальные существа, оскорбляемые в своих человеческих правах и достоинстве. Это же самое начало сказывается и в характере юмора мольеровских персонажей из народа, в отношении Мольера к народной поэзии, которую он ставит бесконечно выше салонного стихотворства (в „Мизантропе“, в „Мещанине во дворянстве“ и т. п.), в целом ряде черт его искусства, выпадающих из классического канона.

Все эти важные моменты недостаточно учтены С. Мокульским. Но значит ли это, что основной его тезис о буржуазности Мольера и его буржуазной ограниченности неверен? Нет, потому что моменты эти—лишь дополнительные у Мольера, который представляет собою лишь ослабленное издание великих художников и мыслителей-гуманистов XVI в. (Рабле, Эразм Роттердамский, Томас Мор и др.). Мольеру далеко до той степени объективности, какую обладал, например, Шекспир. У него это лишь просветы, смутные, спорадические, нерешительные. За такую половинчатость и робость мысли Мольера его резко осуждал непримиримый „якобинец“ Стендаль, находивший, что комедии Мольера „не смешны“; а Руссо негодовал на то, что единственного „честного“ персонажа в „Мизантропе“ (т. е. Альсеста) Мольер отдал на посмеяние великосветским негодьям. Действительно, нигде безысходная противоречивость, нерешительность и компромиссность Мольера не проявляются

¹ Во второй книге С. Мокульского некоторые характеристики, которые он дает, вернее. Он отмечает „народное остроумие“ Созия (стр. 117), не пытаясь делать из него буржуа, признает „яркий народный отпечаток“ в „Плутнях Скапена“ (стр. 127, также 231) и т. д.

так отчетливо, как в этой пьесе, где он противопоставляет друг другу, не давая никакого решительного вывода, пылкого борца за правдивость и естественность Альсеста и благоразумного „приспособленца“ Филинта. Эту пьесу можно считать мерилom „свободы“ Мольера и критерием его „ограниченности“.¹

Сам С. Мокульский, как показывают некоторые цитированные нами изменения его формулировок во второй работе, уже стал отчасти на путь критического пересмотра своей концепции. Но сделанных им оговорок совершенно еще недостаточно. Если в настоящем своем виде его работа, при всех ее недочетах, содержит много ценного материала для разрешения „мольеровской проблемы“, то все же она не дает еще вполне объективного и всестороннего истолкования мольеровского творчества со всей его сложностью и противоречивостью, а разрешение этой задачи представляет для советской науки особенный интерес, если учесть хорошо показанную С. Мокульским чрезвычайную бедность и односторонность научной мысли в современном западном мольероведении.

¹ Верность Мольера, в основном, его буржуазным установкам известна, и вытекающая отсюда ограниченность очень убедительно подтверждается материалом, собранным С. Мокульским в последних главах его второй книги: „Политическая физиономия Мольера“, „Мольер как мыслитель“, „Социально-этические воззрения Мольера“ и „Художественный метод Мольера“. Но и здесь нередко сказывается отмеченный нами выше перегиб, например, когда С. Мокульский безоговорочно определяет французских мыслителей-вольнодумцев XVII в. Шапелля, Бернье и Сирано де-Бержерака как „выразителей идеологии нарождающейся промышленной буржуазии“ (стр. 179).

Следует отметить, что в этих главах содержится большое количество вполне оригинальных наблюдений, а в других случаях моменты, уже известные раньше, чрезвычайно уточнены и раскрыты с большой полнотой. Это особенно относится к выяснению связи Мольера с философскими течениями его эпохи, например, по вопросу об отношении мольеровской характеристики к учению Гассенди о характере и страстях человека (стр. 188), или об отношении морали Мольера к учению того же Гассенди о добродетели как о „золотой середине“ (стр. 187, 194, 195); также касательно подчеркнутой уже у Шаррона необходимости конкретного изучения человеческой психики (стр. 191—192) и т. д.

II
ЧАСТЬ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ
ЗАПАДА И РОССИИ
XVIII—XIX вв.

Тредиаковский и немецкая школа разума

1. СПИСОК ТРЕДИАКОВСКОГО

В „Эпистоле от российския поэзии к Аполлину“, включенной в „Краткий и новый способ“ (1735), длинный список поэтов разных стран представляет программный манифест, анализ которого может много дать для понимания литературной ориентации автора.

Из греческой поэзии бегло названы только „Илиада“ и „Одиссея“. Но отсюда никак нельзя делать принципиальных выводов; нельзя, например, заключать, что Тредиаковский был не в курсе гомеровских споров эпохи *Querelle des anciens et des modernes*, или не знал об „Илиаде“ Удар де-ля-Мотта (1714) или не читал работ *M-me Dacier*. Ниже мы увидим из той же „Эпистолы“, что *Querelle* не прошла для него даром. Тредиаковский стал еще в Париже сторонником партии *modernes*, в чем, впрочем, он следовал победившему направлению умов. Здесь же дело проще: Тредиаковский торопится к обзору новых поэтов. Этим же объясняется беглость в перечне римлян, которые уместились в 14 стихах, банально упоминающих десятку знаменитых имен (нет даже Лукреция и Лукана).

Другое дело французская часть перечня. Порядок в ней выбран не хронологический, а жанровый (Ренье после Расина, Лафонтэн после Вольтера, Вуатюр после Фонтенеля, зато оба Корнеля в одном стихе с Расином, а Ренье с Буало). Эта часть списка поражает знанием дела.

Ст. 46. Больше чрез псалмы Руссо, хоть чрез все он знатен.

Это⁴ первое русское упоминание Руссо отражает официально-академический взгляд на него, усвоенный Тредиаковским в Сорбонне: Руссо считается классиком в *ode sacrée*, а уже затем думают о его светских одах, кантатах, посланиях и, тем более, эпиграммах. Когда Тредиаковский был студентом в Париже, как раз эти эпиграммы он, вероятно, знал лучше всего, но сейчас он не парижский студент, а секретарь Петербургской Академии Наук.

Ст. 41. Молодой хоть в них Вольтер, но весьма чист в слогe

Тоже нейтрально-сорбоннская характеристика, старающаяся связать Вольтера с великим веком. Из современников назван еще Фонтенель, но, согласно характеру перечня, только как поэт. Однако Третьяковский знает не только тех, кого он называет.

Ст. 47. Про других упоминать, право, нет им счету,
 Особливу всяк в стихе показал доброту.
 Эпиграммы тот писал, ин же филиппики,
 Славны оперы другой сладкой для музыки [Кино],
 В элегиях плакал ин жалостно, умильно,
 Тот сонет, тот мадригал, тот балад клал сильно.

Очевидно, Третьяковский (как и немецкие поэты того времени) поражен обилием французских талантов, особенно в эпоху регентства и в первые годы царствования Людовика XV, на которые и пало его пребывание в Париже (1727—1730). Интересен еще не поставленный в науку вопрос: как он ориентировался в направлениях этой эпохи, хотя бы побочных и второстепенных? Его французские баллады, рондо и мадригалы, конечно, не нейтральны, а принадлежат определенным парижским школам 1720-х гг. Но вопрос, который надо назвать „Trédiakowsky poète français“, сейчас не наш вопрос.¹ Нам же надо подчеркнуть следующее.

1. Буалоизм. Малерб (ст. 43) для него хронологически первое значащее имя. Ронсар для него не существует. Весь перечень с точки зрения „Art poétique“ Буало вполне ортодоксален.

2. Уклонение от буалоизма в жгучем вопросе о равнодо-стоинстве древним. Что Третьяковский, в противоположность самому Буало, признает, вместе с Перро, Фонтенелем и др., французскую поэзию равной древним, видно из очень важного места:

Песен их [французских поэтов] что может быть лучше
 и складнее?

Ей! ни Греция, ни в том мог быть Рим умнее.
 Галлия имеет в том, ей! толику славу,
 Что за средню дочь твою можно чтить по праву.

Это отнюдь не нейтральная похвала, а определенная партийная позиция, именно позиция *modernes*, окончательно победившая в знаменитом споре, тянувшемся с 1687 г. и оживившемся совсем незадолго до парижского студенчества Третьяковского. А так как *modernes* исходили, в сущности, из картезианской идеи прогресса (возможность со-

¹ Заметим, что только в этой связи выяснились бы до конца причины, по которым его выбор остановился на Таллемане, а, позднее, на Фенелове.

вершенствования всего, что создано разумом), то Тредиаковский оказывается не только хронологическим, но и идейным современником ранневольтеровой эпохи.

3. Уклонение от Буало заметно и в широком литературном гостеприимстве. „Жиль Блаза“ (1715—1735), „Французского Зрителя“ (1722—1723) и „Неимущего философа“ (1728) он, быть может, не понял или не заметил, но бросается в глаза, что „великий век“ уже отходит для него в импозантное прошлое. Ему милее эпигоны или малые жанры и пуантированные мелочи или побочные и переходные линии развития, например, беллетризованная поэма (которой принадлежат все три его главных переводных произведения: уже в 1730 г. напечатанная „Езда на остров любви“, будущая „Аргенида“ и будущий „Телемак“). Французские вкусы Тредиаковского сполна принадлежат процессу разложения „великого вкуса“ (*le grand goût*) и „великого века“. Буалоизм является, скорее, формой, рамками его литературного мировоззрения, чем-то вынесенным за скобки, предположенным как саморазумеющееся, но, практически, менее живым, чем поэзия эпигонов или либертинов регента.

Однако рамки эти есть. Поэтому, например, прециозность отвергнута безмолвно и *a limine*.

За французами Тредиаковский упоминает итальянскую поэзию. Упоминание поразительно краткое, всего в два стиха:

В сытость напился воды так же Касталийски,
Что писал разумно Тасс и по-Италийски.

Итак, Ариосто и ариостизм (не говоря уже о более раннем) недостойны упоминания в аполлоновом перечне. Это был блестящий каприз. Настоящая итальянская поэзия начинается с победы „разумного“ (т. е. монументально-классического) направления. О последующем — ни слова: пришлось бы оплакивать порчу вкуса (Гварини, Марино). Умолчание о всех итальянцах, кроме Тассо, является, на деле, антиариостизмом и, в особенности, антимаринизмом.

Далее следует длинный, в 20 с лишним стихов, обзор немецкой поэзии, для нас особенно важный, потому что здесь мы подходим к непосредственным образцам петербургских новаторов 1730-х гг. Как ничтожное угловое отклонение радиуса приводит к громадным линейным смещениям на окружности, так каждый шаг, совершенный Тредиаковским и Ломоносовым в эти решающие годы, привел к неисчислимо важным последствиям и потому должен быть тщательно понят во всех своих деталях. Германские влияния на метрический и литературный переворот 1730-х гг. общеизвестны и несомненны, но речь идет об уточнении: какие именно направления немецкой поэзии были в этом процессе ориентиром.

Начинается эта часть обзора с общей констатации:

Правильно Германска уж слух толь услаждает, т. е. в прозаическом переводе: уже и германская муза научилась теперь правильно петь. Иначе говоря: 1) долгое время немецкая поэзия не знала правильного пути, 2) поворот к правильному совершился недавно. Далее, у Тредиаковского названы Юнкер, Кениг, Каниц, Бессер, Неймейстер, Шмольк, Броккес, Триллер, Гюнтер, Нейкирх и отдельно, как напоминание о зачинателе, Опиц; но и до анализа вопроса об отношении Тредиаковского к этим поэтам ясно, что он присоединяется к так называемой „школе разума“, которая еще в конце XVII в. вступила в борьбу с силезским „маринизмом“, а в настоящее время образовала признанное, господствующее направление.

2. МАРИНИЗМ В ГЕРМАНИИ

Для прециозного направления в немецкой поэзии XVII в. общепринятого и бесспорного названия нет. Следуя давней традиции, немецкие учебники, компендиумы и даже монографии в XIX в. употребляли явно несостоятельное обозначение „вторая силезская школа“. Потом стали говорить Spätbarock (а бывшая „первая силезская школа“, т. е. Опиц и его ученики, стала называться Frühbarock). Но понятие барокко включает широкие признаки: монументальность, взгляд на произведение, как на словесное здание, декоративность; кантата Руссо, „Водопад“ Державина, поэма Тассо — это тоже барокко; как раз отличительные приметы поэзии Гофмансвальдау стираются в таком слишком широком термине. Слово „прециозность“ 1) для нас неразрывно связано с парижскими литературными делами XVII в., 2) мало подходит к поэзии силезцев, потому что ни перифрастический ребус, ни обортональная метафора для них не характерны. „Юфуизм“ закреплен практикой за английским направлением XVI в., с которым силезцы, конечно, не были связаны. Schwulst и Manier включают неодобрительную оценку, колыбель которой — в Берлине времен Каница и в прусской профессорской среде около 1700 и следующих годов, а дальнейшая история проходит через Готтшеда, Николаи и либерально-буржуазную историографию XIX в., просветительскую без просветительского пафоса, лженаследницу Лессинга, и Добролюбова. Всех предпочтительнее термин немецкий маринизм, потому что 1) именно Марино (а также Гварини и Гонгора) был реальным образцом для силезцев, 2) с Марино связывали это направление все его современные и близкие по времени враги. Еще Готтшед в большой программной оде „Die

deutsche Poësie“,¹ именно с Италией и с Марино связывает то, что ему кажется злом в отечественной литературе:

Seit dich W e l s c h l a n d s Schwulst bestrickt
Und dir Witz und Sinn verrückt . . .

. . .
Bloss die Tiber und der Po
Blenden unsre Deutschen so,
Wenn sie sich um den Marin
Mehr als den Vergil bemühn . . .

. . .
Folgt der alten Römer Tönen,
Nicht Italiens Sirenen . . .
. . .

Излагать или даже напоминать историю немецкого маринизма было бы здесь неуместно. Выделим только несколько опорных фактов, необходимых для понимания позиции Третьяковского и Ломоносова в немецких вопросах.

Несмотря на подавляющий успех Опица, направление его никогда не было единственным. Нюрнбергцы систематически боролись с опицианством, противопоставляя его голландско-французской ориентации (Гейнзиус и Ронсар) итальянскую. Опиц, как и Пляда, исходил из отчетливого разделения искусств; Гарсдерфер же говорит, что все художники — поэты, и поэт должен заимствовать методы соседних искусств, живописи и музыки (нюрнбергцы постоянно цитируют из Бухнера: *poëta est loquens pictura, pictura est tacitum poëta*. И. Клай: *Was der Maler mit Farben tut, das tut der Poët mit Worten*). Язык Гарсдерфер хочет сблизить, насколько возможно, с музыкой, устранить твердые согласные, предпочтительно употреблять мягкие. Надо доказать, что немецкий язык есть не только *die tapfere teutsche Heldensprache* (на чем когда-то настаивала *Fruchtbringende Gesellschaft*), но не хуже романских языков способен к нежному благозвучию: *so anmutige, so holdselige, so liebreiche lustreizende Reden haben wir auch hingegen, und ist unsere Sprache nicht weniger zur Tapferkeit als zur Sanftmut geschickt*.² Естественно, что Гарсдерфер воспроизводил разнообразные южные строфические формы (за что его впоследствии хвалил Шлегель), культивировал богатую рифму, эхо, внутреннюю рифму и, под именем ономатопэи, создал целую теорию акустизма: *dass sich der Poët bemühet die Stimmen der Tiere oder den Ton eines Falls, Schlages, Schusses, Sprunges, Stosses oder*

¹ Oden der deutschen Gesellschaft in Leipzig, Lpz., 1728 (IV, 16).

² A. Krapp. *Die aesthetischen Tendenzen Harsdörffers*, В. 1903 (Berl. Beitr. z. germ. u. rom. Ph., XXV, Germ. Abt. N 12).

andern... auf das vornehmlichste auszudrücken. Пример его онома топэи, с внутренними рифмами:

Es trabet und trappet und klappet das Pferd,
Es schüttert erbittert und zittert die Erd.

(заодно пример трехсложной стопы: тоже противоположность скромной метрике Опица).

В 1631 г. Гарсдерфер возвратился в Нюрнберг после путешествия по Франции, Англии, Голландии и Италии. Привез он с собой мысль о литературном обществе вроде тех, которые он видел в каждом итальянском городе, обществе литературном, а не языковом: когда, через несколько лет будет основана Académie Française, он оставит парижский образец без внимания. В 1644 г., вместе с талантливым А. Клайем, Гарсдерфер основывает пегнезийский „Цветочный или пастушеский орден“, в произведениях которого разрабатывается пасторально-колористический стиль:

Hellglänzendes Silber, mit welchem sich gatten
Der astigen Linden weitstreichende Schatten,
Deine sanftkühlend-geruhige Lust
Ist jedem bewusst,

—из первой пасторали (Pegnesisches Schäfergedicht, 1644), авторами которой были Гарсдерфер и Клай. В дальнейших произведениях Клайя колоризм превращается в всеобъемлющее и непрерывно применяемое средство. Приводим несколько цитат из стихов разных лет:

Morgenrot kömmt bunt gefahren—Lilien gleich und Rosenblut—aufgekräust mit Safranhaaren — schmuzelt mit rotgelber Glut... Die feuerrote Sonn' mit aufgeflamnten Haaren — die goldbestrahlte Luft und alle Welt erweckt... Der silberweisse Mond gehornet überwacht... Die Fackel dieser Welt, das flammenschöne Licht — das mit vergöldtem Haupt die braune Nacht zerbricht... Man sah kein Wölklein nicht in dem gewölbten Bogen—es war das Himmelblau mit Goldflor überzogen...

Пурпур, золото, шафран, лазурь, но и поиски более тонких оттенков смешанных красок (rotgelb, gelblich rot, goldgestrahlt), в связи с чем систематическая культура составных колористических прилагательных:

Wie die weissbetauten Hügel
Die beflammte Sonne malt

—вот типичные стихи Клайя.¹

¹ А. Franz. Johann Klaj, Marb., 1908 (Beitr. z. deutschen Literaturwiss. hrsg. v. Prof. Elster, № 6).

Параллельно нюрнбергцы работают над акустическим стихом. И здесь у Клайя десятки талантливых примеров:

Das laute Trarara der Felddrommeten schallt.

Приведенного достаточно, чтобы понять, какими путями к концу 30-летней войны идет поэзия юго-западного немецкого патрициата. Конечно, у нюрнбергцев есть общая с опицианцами социальная родина: рефеодализация Германии, осложненная крайним экономическим и политическим упадком страны да еще военным разорением. Поэтому импортированность культуры, литературная отраженность, отсутствие крупных творящих деятелей, формалистичность задач свойственны обеим школам. Но импорт идет из разных стран, причем, конечно, ронсардист Опиц ближе, чем нюрнбергцы, к главному руслу развития классицизма. На стихи Клайя:

Es kommen die silberkrystallinen Wellen
Durch Wälder und Felder mit Lispeln gerunnen

Опиц взглянул бы как на декадентски-формалистическую игру, недостойную высоких идеалов Плеяды.

К 1650 г. пегнезийский орден переживает себя,¹ но число членов его и сторонников как раз растет в эти годы творческого упадка. Вообще, во вторую половину века решительно побеждают все виды маньеризма: *sugre sandi* Цезена, тяжелое величие словесных масс, нагромождаемых Грифиусом, приторная сладость саксонского придворного поэта Ширмера, рафинированная изобретательность религиозного декадента Ангела Силезского. Чем глубже безнадежный экономический упадок Германии и чем мизернее реальное положение буржуазии в княжески-дворянской Германии, тем иллюзионно-декоративнее становится работа поэтических школ, ярче краски, изысканнее слова и формалистически-отрешеннее задачи. Патологический предел достигнут был в Бреславле в последние десятилетия XVII в.

Хр. Гофман фон-Гофмансвальдау родился в 1617 г. в патрицианско-бюргерской бреславльской семье, в 1612 г. возведенной в дворянство. В доме отца собираются патриции, магистраты, местные ученые. Обязательное для образованного молодого патриция путешествие: 1638—Лейденский университет, 1639—Париж (о вероятных отношениях к литераторам *Hôtel de Rambouillet* сведений не дошло), потом Италия и Вена. После возвращения в 1641 г.—муниципальная служба, приводящая его к первым в городе постам. В 1677 г. он *Ratspräses*. Смерть в 1679 г. Круг друзей—все бреславльские магнаты. На литераторство свое он смотрит

¹ Die wichtige Epoche endet eigentlich mit dem J. 1650 (A. Krapp, op. cit.).

как на занятия, заполняющие досуг служащего патриция. Литературная переписка с Гарсдерфером и итальянским маринистом Лоредано.

Писать он начал вскоре после возвращения из-за границы. Из ранних его переводов отметим *Pastor fido* Гварини. Из самого Марино впоследствии он перелагал целые стихотворения и куски его поэм, а эстетика его может быть хорошо сформулирована знаменитым стихом Марино:

È del poeta il fin'la meraviglia.

Страстный его итальянизм засвидетельствован десятками отзывов современников. Он сам пишет однажды Гарсдерферу: „Музы, по изгнании из Греции, ныне, повидимому, прочно привязаны к Апеннинам и Сене и теряют силу там, где не цветут померанцы“. „Я советую нашим поэтам попробовать, действительно ли запретно нам то, чего достигли у итальянцев Ариосто, Тассо и Марино“. ¹

В траурной оде на его смерть Грифиус младший писал:

*Marin vermochte nicht sich gegen uns zu schwingen,
Wie höhnisch er vorhin ein teutsches Lied verlacht.*

Из другой траурной оды:

*Dein Kiel, berühmter Mann, so nur von Honig rinnt
Und Amber-Tropfen führt, hat nirgends seines gleichen;
Es muss Marino dir die Siegeskrone reichen,
Weil deine Lieblichkeit der seinen abgewinnt.*

Южная сладость, бальзамическое растворение медовой речи—вот что выделяется, как главная примета его поэзии, из всех отзывов современников. *Die liebliche Schreibart, welche nunmehr in Schlesien herrscht*, говорит один поклонник, а еще лучше сказал однажды сам Гофмансвальдау:

Ein jede Silbe will nach Mosc und Ambra riechen.

К колоризму нюрнбергцев прибавляется расточительная литературная парфюмерия (бальзам, мускус, амбра) и кондитерская:

*Ich ass aus seiner Hand ambrierte Mandel-Kuchen,
Er tränkte mich mit nichts als Moskateller-Most.*

Есть еще, в сотнях примеров, *Zucker, Zibeth, Julep, Alicant* и т. д., а у последователей (бреславльского юриста, педанта Лоэнштейна, бреславльца Мюльпорта) справляются настоящие парфюмерно-кондитерские оргии. Пряности, сладости и благовония стали прямой сигнатурой силезского маринизма.

¹ 1. Ettlinger. Chr. H. v. Hofmanswaldau, Halle a. S., 1891, стр. 41.

Наконец, еще одна особенность, которую условно, за незнанием лучшего термина, мы назовем „бриллиантизмом“, должна быть отмечена отдельно, потому что она входит составной частью в совершенно темный еще вопрос о происхождении стиля Державина. Силезцы, бестактно преувеличивая любовь Марино к топазам и аметистам, выстраивают длинные серии драгоценных камней, эксплуатируя грубономинальную любовь к красивым названиям красивых вещей. Позднее, прусские поэты-буалоисты в борьбе с силезцами отмечали бриллиантизм как особо характерную черту школы. У Кенига в одной свадебной оде есть эпизодическое видение подземных копей; естественно упомянуть добычу драгоценных камней:

Hier spielt ein Chrysolith und ein Topas zusammen,
Dort brennt ein Hyacinth in gelblich-hellen Flammen,

что дает повод для интересной полемики с силезцами:

Nichts ist was diesen Schmuck an Schönheit übergeht.
Daher auch insgemein ein schwülstiger Poët,
Sobald er sich versteigt und in den Wahnsinn drücket
Die Namen dieser Stein'in seine Verse flicket.

Рубины были, следовательно, приметой школы, как амбра, миндаль и мускат.

Гофмансвальдау был трагикомической фигурой, но поэзия его выражала трагикомедию немецкого бюргерства; это был стиль, и стиль необыкновенно влиятельный. Еще Готтшед, еще швейцарцы считают нужным длительно бороться с наследием силезцев; отдаленно считается с ним даже Лессинг в „Лаокооне“. Еще отчетливее значение маринистов видно из жизнеспособности их наследия в XVIII в.; не говоря уже о колористе Броккесе, через силезскую школу прошел Галлер, а отдаленное влияние их заметно даже в патетическом стиле Sturm und Drang'a и особенно в лирике раннего Шиллера.¹ Не говорим уже об огромном значении немецкого маринизма всех трех стадий: нюрнбергской, бреславльской и гамбургской (Броккес) в истории сложения поэзии Державина. Направление, существовавшее около 100 лет (от 1630-х до 1730-х гг.) нельзя считать капризом. Патологичность некоторых его форм несомненна,² но и она адекватно

¹ Это отметил еще Лемке в своей добросовестной, богатой фактами и мыслями, донныне не устаревшей книге: Dr. C. Lemcke. Geschichte d. deutschen Dichtung neuer Zeit, B. I. Von Opitz bis Klopstock, Lpz., 1871.

² Die absolute brutale Souveränität des blossen Wortes, der poetische Nominalismus, хорошо говорит Этлингер в работе о Гофмансвальдау, на которую мы ссылались выше.

выражает, так сказать, патологичность исторической биографии немецкого бюргерства. Отсюда эпидемический успех, особенно в 1670—1680 годы.

Рождается естественный вопрос: знали ли силезцев современные им московские силлабики? Не надо забывать географию: Силезия граничит с Польшей. До завоевания Пруссией (1742) она была сама настолько полонизована, что в Германии на нее смотрели, как на полупольскую провинцию. Так, страсбургский поэт Румплер, недовольный тем, что литературной столицей, благодаря Опицу и его ученикам, стал Бреславль, назвал силезских новаторов *halb Fremdlinge*. Естественно предположить, что силезская литература, в том числе и маринисты 1670-х гг., могла влиять на польскую и, следовательно, через польскую (а возможно и непосредственно) на московскую силлабическую поэзию. Симеон Полоцкий (ум. 1680) был точным современником Гофмансвальдау (ум. 1679). Из учеников его Медведев знал немецкий язык. Исследование не дало нам, однако, ни одного бесспорного факта. В „Приветстве брачном“ Медведева (1682) целая часть (VIII), „Вручение креста“, написана сапфическими строфами, из которых некоторые напоминают силезский стиль.

Кто может носи бисер драгоценный,
Под нозе стели виссон убеленный,
Адамант, сапфир, топазий несите,
В дары дадите.
Злата ткания ценны багряницы
Провоссиявшей несите денницы,
Сребро и злато несите без меры
Во знамя веры...

Возможно, однако, что краски и камни здесь взяты непосредственно из библии, и поэт хочет воссоздать церковный декоративный стиль. Другие известные нам примеры обладают не большей доказательностью. Весь вопрос нуждается в серьезном обследовании. За полтора столетия развития виршевая поэзия знала борьбу и смену многих направлений и перебои различных влияний; если мы их плохо различаем и если виршеписцы, кроме Кантемира, для нас более или менее на одно лицо, то это объясняется только нашим незнанием.

Одного представителя силезского маринизма в Москве мы зато знаем точно, но он не русский. Это известный Квирин Кульман, теософ, сожженный в Москве в 1689 г. Он родился в Бреславле в 1651 г., учился там же в гимназии, в 1670 г. издал свой сборник стихов „*Entsprlossene deutsche Palmen*“, заглавие, намекающее на маринистский *Palmen-*

Orden, членом которого был его руководитель бреславльский профессор Венде. Другие его книги называются „Himmliche Liebesküsse“ (1671), „Hundert spielerinnliche Grabschriften“ (маньеристскими Grabschriften славился, между прочим, Гофмансвальдау). Довольно даже немногих цитат, приводимых Тихонравовым в его известной работе,¹ чтобы убедиться, что Кульман пишет не на немецком языке, а на лознштейновом наречии. Например: в „Бреславле вкусил я миндального напитка всех наук... мои губы сосали жемчужные соки приятного силезского языка... вкушать небесный напиток, который предлагает нам Германия в своем цветущем языке...“ Напрасно Н. С. Тихонравов говорит о Кульмане, что он здесь выражается „в своем напыщенном слого“: это слог силезской школы. Литературной школе принадлежит и постоянная у Кульмана символическая игра словами: Die Kühlzeit des Apostel erlöscht die Kohlzeit des Pabstes (с намеком на свою фамилию); In Breslau (B-res-lau) giebt es nichts bläuer als kuhl (kuhl по-силезски значит blau, а первая и последние буквы Breslau тоже дают blau).²

Итак, один литературный ученик Гофмансвальдау в Москве был. Но был ли он единственным и случайным? Тревога заправил московской лютеранской общины доказывает, что приезд Кульмана вызвал в слободе сильное брожение. Несчастный приехал в Москву в апреле, а в октябре уже был сожжен, — значит пасторат имел основания бояться его пропаганды. В какой мере, однако, его успех был успехом и литературным? Другими словами, были ли распространены в слободе силезские литературные вкусы? Мы этого не знаем, но косвенные соображения говорят за это. Бреславльская литературная диктатура распространялась на всю Германию, — естественно думать, что немцы на чужбине не составили исключения, тем более, что классовая сфера распространения маринизма была как раз бюргерской. Если когда-нибудь материал оправдает это предположение и мы, например, узнаем, что образованные немцы в Москве сочувственно читали бреславльских поэтов, то можно будет построить соблазнительную пропорцию: немецкая слобода при Федоре Алексеевиче и при Софье была литературной периферией Бреславля, как поэзия немцев академиков в Петербурге полу столетием позднее была (а это уже несомненно литературной периферией „школы разума“.

¹ Русский Вестник, 1867, ноябрь-декабрь; вошло в сочинения Н. С. Тихонравова, т. II, М., 1898.

² О Кульмане как представителе силезской школы говорят все немецкие историки литературы, от Лемке до Cysarz'a. Специальная монография о Кульмане нам неизвестна. Ср. J. H. Scholte, „Quirin Kuhlmann als Dichter des Hochbarock“ в сб. „Vom Geiste neuer Literaturforschung“, 1925.

3. ШКОЛА РАЗУМА

Около 1700 г. слагается новое направление, но предвестия его заметны значительно раньше. Оппозиция силезцам намечается прежде всего в тех же кругах, в которых рождается бюргерское моралистическое просветительство. Хр. Вейзе, педагог по профессии и социальный педагог бюргерства в своей литературной деятельности, уже в 1668 г. проповедует „натуральность и непринужденность“ стиля, откуда теория „тех же слов“ (что в прозе), теория, приведшая Вейзе к пресному педагогизму на принципиально-бесцветном языке. Этот отдаленный предшественник Геллерта¹ нам сейчас не интересен; ТрEDIAKОВСКИЙ его не упоминает, а для понимания русских направлений 1730-х гг. важна не эта бюргерски-моралистическая форма антимаринизма, а иная, гораздо более влиятельная в Германии и у нас, именно придворно-классический антимаринизм, выразившийся в усвоении эстетики Буало и в создании правильной малербистской немецкой оды.

В 1676 г. барону Каницу 22 года. Родился он в бренденбургской дворянской семье, переплетенной родственными связями со всеми ведущими фамилиями прусской аристократии. Вероятно, Буало известен был ему еще до путешествия во Францию, если он в этом 1676 г. с такой отчетливостью пишет из Лиона своему другу Цапфе:

Lass Vers und Lieder uns hier in die Wette schreiben,
Hier wo Vernunft und Reim gern bei einander steht,

т. е., в переводе на историко-литературный язык: у нас в Германии господствует формалистически-декоративный стиль, оторвавший поэзию от смысла, приезжай сюда во Францию, здесь ты найдешь родину разумной поэзии. Возможно, что молодой немецкий аристократ был вообще первым в Европе не-французом, присоединившимся к эстетике Буало (сатиры Буало вышли в 1666 г., а *Art poétique* совсем незадолго до путешествия Каница, в 1672 г.).

Позднее он выступает против силезцев, остроумно переиначивая выпад Буало против Бребефа (*Art p.*, I, 98):

Ein Deutscher ist gelehrt, wenn er solch Deutsch versteht,
Kein Wort kommt für den Tag, das nicht auf Stelzen geht,
Ein Flammen-schwangrer Dampf beschwärtzt das Luft-Revier,
Der Strahl-beschwänzte Blitz bricht überall herfür,
Der grause Donner brüllt und spielt mit Schwefel-Keilen,
Der Leser wird betrübt, beginnet fort zu eilen.

Ирония подчеркивает алогизмы, грубые формы акустицизма, колористический стиль и в особенности составные прилагательные.

¹ А в драматургии — предшественник Иффланда и Коцебу

Сатиры Каница представляют талантливую мозаику мотивов Буало, с применительным переименованием¹ (метод, хорошо известный нам по Кантемиру). У Буало же заимствован запрет переноса (который даже Опиц допускал), строгое соблюдение цезуры, отказ от дактилической рифмы (которую так ревностно культивировали нюрнбергцы), суженная метрика и практическое преобладание александрийского стиха. Целиком присоединяется Каниц и к эстетике Буало (*aimez donc la raison*), но не только к эстетике, а и к тому, что было реальным субститутом этой (совершенно иллюзионной) эстетики. В субъективном своем сознании Буало и опирающаяся на него новая немецкая школа полагают, что они осуществляют идеал разумной поэзии. На деле иллюзия разумности возникла на основе соединения нескольких (неосознанных, но практически реальных) директив: отказ от прециозности, от декоративного стиля, легкий смысловой перевод стиха на прозу, прозрачный, незатрудненный синтаксис, суженное число схем, определяющих соотношение смысла, синтаксиса и стиха, упорядочение (и сужение) допустимых метров, изгнание редких и колоритных слов, предпочтительное обращение к абстрактным словам, перемежаемым немногими, но совершенно точно употребленными предметными словами и т. д. Стиль буалоистов сам по себе не был несколько „разумнее“ стиля Ramboillet или Гонгоры, но субъективная иллюзия разумности все же не была необоснованной: основание было и основание, в последнем счете, политическое. Буало создал адекватный стиль абсолютизма. „Разумность“, наконец обретенная окончательность, нормальность — литературное выражение централизаторского вездесущия абсолютной власти.

Каниц был видным дипломатом берлинского двора, служил при „великом курфюрсте“ и при Фридрихе III, участвовал во всех главных посольствах, съездах и конгрессах своего времени (в том числе и в заключении Рисвикского мира). Современники справедливо видели в нем лучшее выражение нового берлинского жизненно-бытового стиля, сложившегося вместе с новым, так сказать, национально-экономическим направлением власти. Еще Фридрих II понимал социологию творчества Каница в своем известном суждении: *il puisa dans l'usage de la bonne compagnie cette politesse et cette aménité qui plaît dans son style* . Наивно было бы думать, что заграничный толчок (Марино) сменился другим более сильным (Буало) или версальский магнит оказался действительнее неаполитанского. Уже Лемке² пронизательно указывал, что в основе смены этих школ лежит

¹ V. Lutz, *Frh. R. L. v. Canitz*, Diss. Neustadt a. H. 1887.

² *Op. cit.*, гл. 14.

новый характер придворной жизни и новые потребности власти. Обращение к Версалю было, следовательно, не причиной, а способом, которым была осуществлена новая тенденция. Поэзия придворной группы вступает в борьбу с поэзией бюргерского патрициата.

Политическими же причинами объясняется литературная победа придворной группы; напомним, что через два года после смерти Каница (1699) курфюрст бранденбургский Фридрих III стал Фридрихом I, королем Пруссии. Каниц стал считаться классиком прусско-французского направления. Первое (посмертное) издание 1700 г. было повторено несколько раз. В 1727 г. Кениг дал образцовое издание, которое было тоже повторено (также и Бодмером). Известна высокая оценка Готтшеда и любопытная по поздней дате (1767) не менее высокая оценка Николаи. Слава Каница еще в половине века засвидетельствована Гете.¹

Каниц не хотел создать школу, он был для этого слишком *grand seigneur*. Но школа все же образовалась помимо его желания. В Берлине примыкает к Каницу Бессер, его ровесник. Примечательный перелом произошел у Нейкирха; еще в 1697 г. он издал одиозно-знаменитую антологию *Herrn v. Hofmanswaldau und anderer... auserlesene... Gedichte*, в которой особо широкое место дал двупланной эротике Гофмансвальдау и однопланной порнографии его учеников, а через год-два он стал последователем Каница и остроумным противником маринистов:

Mein Reim ist mehrenteils ganz matt und ohne Kraft,
Das macht ich tränk ihn nicht mit Muscatellen-Saft,
Ich speis'ihn auch nicht mehr mit teuern Amberkuchen и т. д.

Тем не менее, Каниц был лишь относительным учителем всей плеяды придворных поэтов. Он указал им путь разрыва с маринизмом, он усвоил для них эстетику Буало, он, наконец, дал им первый талантливый пример немецкой буалоистской стихотворной речи. Этого достаточно для того, чтобы от Бессера до Готтшеда вся плеяда классицистов считала его инициатором своего направления, — традиция, дошедшая до Николаи, который в вышеупомянутом суждении, в „Allg. deutsche Bibl.“ 1767 г., говорит: *Canitz wird immer schätzbar bleiben weil mit ihm in diesem Jahrhundert die Morgenröte des guten Geschmacks aufgegangen ist*. Тем не менее, Бессер, Кениг, Питч, Нейкирх, Бок и др. (не говоря уже о таких сложных поэтах, как Гюнтер и Готтшед) существенно отличаются от Каница.

Во-первых, он — аристократ, они же — все без исключения ученые бюргеры на придворно-литературной службе. Соци-

¹ Весь материал собран у Lutz'a, op. cit.

ально-биографически Каниц родня Кантемиру, они — родня Тредиаковскому.

Во-вторых, почти все они профессионалы придворной поэзии. Это их служебная карьера. Когда в 1713 г. новый прусский король Фридрих-Вильгельм I из экономии сокращает придворные штаты и увольняет Бессера, состоявшего в должности придворного поэта, старик страдает глубоко и до смерти не может оправиться от удара, но страдает отнюдь не в литературном плане (как, скажем, переживший свою славу Ламартин), а служебно, карьерно: в Петербург ехать далеко, в Дрездене поздно начинать новую карьеру, поздно входить в новые служебные отношения, карьера сломлена.¹

В-третьих, многие из них специалисты не только поэзии, но и церемониала, науки, которая в то время считалась трудной и знатоки которой высоко ценились. Граф Головкин прилагает все усилия, чтобы переманить Бессера после его несчастья в Петербург, — конечно, не как поэта. Незадолго до смерти, Бессер, желая обеспечить своего вкрадчивого ученика И. У. Кенига, посвящает ловкого молодого карьериста в тайны своей науки. Лекции старика пригодились Кенигу, он стал церемониймейстером в Дрездене, членом Берлинской академии, а в 1740 г., незадолго до смерти, был возведен в дворянство. Кроме церемониала, близка была к придворной поэзии и другая важная в ту эпоху наука о празднествах (фейерверк, эмблемы, иллюминация, декорирование, театрализованные шествия). Если бы тенденции придворной культуры были доведены до абсурдного, хотя вполне логического предела, поэзия превратилась бы в часть науки о празднествах, и часть более скромную, чем пиротехника. Директор кабинета древностей в Вене Hergaeus (ум, 1730) — поэт-классик, безоговорочно примыкающий к антимаринистам. „Немалая честь французам, что они признали ошибку и очистили свой язык по образцу золотого века греков и римлян.. Высокий слог надо искать скорее в непринужденном величии, нежели в пестрых украшениях..“ Но Hergaeus славится больше всего как знаток искусства празднеств. Сочиненные им девизы, проекты, декоративные надписи и т. д. он собрал и издал вместе со стихотворениями, на совершенно равных правах, очевидно, не видя принципиального различия между тем и другим. Это великолепное издание (Hergaeus C. G. Gedichte und lateinische Inschriften, Nürnberg 1721, повтор. 1728), с рисунками и таблицами, незаменимо для всякого, кто хочет проникнуть в литературную психологию придвор-

¹ Varnhagen von Ense. Biographische Denkmale, B. IV, B. 1840 (крайне любопытная биография Бессера, написанная по первоисточникам).

ной школы. Заметим еще, что в этой книге, вероятно, не раз справлялся Ломоносов, когда ему приходилось сочинять мотивы для придворных праздников. Примером служебного совмещения поэзии и науки Гереуса является, увы, и сам Ломоносов. Церемониалом приходилось заниматься и Лейбницу, который, кстати, как поэт примкнул к эстетике придворной школы.

Итак, группа профессионалов придворной поэзии представляет отличное от Каница явление. Значительное отличие есть и в их литературной работе. Лучшее у Каница — его сатиры; политических од у него нет ни одной. Ученики же его стали прежде всего одописцами. Толчком к превращению оды в официально преобладающий жанр классической поэзии послужила выторгованная курфюрстом королевская корона (1701); вместе со своим патроном повысился в звании и Бессер; ода его на смерть Софии-Шарлотты (1705) прославилась и еще долго считалась шедевром жанра. С этой минуты начинается напряженная работа над политической одой, приведшая, за треть века, к накоплению громадного материала (составляющего непосредственный литературный фон к тому, с чего начали Третьяковский и Ломоносов). Естественно, что одописцы обратились к Малербу. Формально это было согласимо с той (совершенно абсурдной) историей французской поэзии, которую дал Буало в „*Art poétique*“ и которая стала теперь в Германии канонической, но реально, конечно, это увело Бессера и Каница далеко от Каница. Можно говорить о германо-малербизме. Через него лежит путь Ломоносова к Малербу самому.

Важна, наконец, для понимания исходных позиций Третьяковского и Ломоносова и прочная консолидированность немецкой одической школы. Мы имеем в виду не только распространение ее принципов (хотя полезно помнить, что в 1720-е гг. не только придворный Берлин, но Дрезден и Вена стали антимаринистскими), а прочное литературно-партийное сознание деятелей школы. В литературе они держатся особым лагерем и берегут свою традицию. Кениг в 1727 г. тщательно подготовил издание Каница, он же в 1732 г. издал своего учителя Бессера. Готтшед издает Питча (Lpz., 1725); вторично издает Питча (Köpn. 1740) Бок, который (как, кстати, и Готтшед) считает себя его учеником. Готтшед же издал Нейкирха (Reg. 1744). Все эти издания прекрасно выполнены, иные образцово; видно, что поэт-издатель считал свое дело значительным и важным.

Та же литературно-партийная круговая связь видна в полном единстве их теоретических взглядов и в необычно частом их прокламировании. Нам известны десятки антимаринистских манифестов, в стихах и в прозе, от Бес-

сера до Готтшеда. Кое-что попутно цитировалось выше. Цитировать больше бесполезно за полным их единообразием. Но стоит остановиться на той историко-литературной концепции, которая установилась в кругах придворной школы, когда ее победа над патрициями выяснилась окончательно: эта концепция целиком принята была ТрEDIAKОВСКИМ.

Излагалась она неоднократно, пока не стала общим местом, но полнее всего у И. У. Кенига в длинной „*Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst*“, приложенной к его изданию Каница (1727). Набросав краткую историю „хорошего вкуса“ в античности и рассказав, как он погиб от нашествия северных народов, „следы варварства которых мы донныне видим в готической архитектуре“, автор доходит до Возрождения: в половине XV в. искусствам „удалось“ освободиться от тьмы невежества. Из Италии возрожденный хороший вкус распространился в другие страны, а в Германии, *sonderlich in Schlesien*, основался благодаря Опицу. Но вот в самой Италии распространяется чума маринизма *wie eine allgemeine Landplage*; то же и у нас, где устали от хорошего вкуса Опица *und die Lohenstein'sche Schule bekam die Oberhand*. Спасение на этот раз пришло из Франции: Буало и другие освобождают свою страну от *Tyrannie des verderbten Geschmacks*; начинают презирать маринизм и в самой Италии. „И у нас в Германии *einige treffliche Köpfe* совершили этот спасительный поворот. *Die vornehmsten darunter waren Herr von Besser und unser Freiherr von Canitz*“.

Получилась стройная схема, охватывающая все, от Гомера до Бессера, драматичная, как все мифы (а чем это был не миф о страстях и воскресении вечно распинаемого и вечно воскресающего „хорошего вкуса“?), как все мифы, легко запоминаемая и вовсе не более абсурдная, чем история французской поэзии по Буало. Работа Кенига считалась образцовой и о долгой ее влиятельности говорят историки немецкой литературы.

Схема Кенига целиком воспринята ТрEDIAKОВСКИМ.

4. СПИСОК ТРЕДИАКОВСКОГО И ПЕТЕРБУРГСКИЕ НЕМЦЫ

Возвращаемся к немецкой части списка ТрEDIAKОВСКОГО; теперь может быть раскрыт весь ее литературный смысл.

Правильно Германска уж слух толь услаждает — предполагается концепция Кенига. А так как значительно ниже будет назван Опиц:

Нову в Опице мою все сестру признали,
Обновителем тоя называть все стали,

то схема ясна: от Опица, введшего разумный стиль, протягивается прямая нить к новой школе разума, которая восторженно характеризуется как расцвет немецкой поэзии. Опущены враги: нюрнбергцы в давнем, силезцы в недавнем прошлом. Партийность списка очевидна. Понятен также подбор имен:

Что же сладкий тот Орфей, Пиндар тот избранный,
В благородном роде сем Кенигом что званный.

....

Каница сердечный жар, Бессера любовна,
А Неймейстера, при нем Шмолка толь духовна

....

Счастливее в ком сестра там моя трубила,
Как в Нейкирхе, стих кому важный подарила,

....

О стихом весь идет коль Гинтер легк нарядно!

Список почти исчерпывающий, но некоторые характеристики кажутся странными. Странной является не нелепая преувеличенность похвал — это страстность неопита, и не бледная невыразительность — это всем известная индивидуальная особенность Тредиаковского, а само содержание иных характеристик. Почему, например, „Каница сердечный жар“, когда Каниц был известен, прежде всего, как сатирик? Вряд ли это объясняется плохим знанием дела (ниже мы увидим, что осведомитель у Тредиаковского был авторитетный). Вероятно, Тредиаковский имеет в виду теперь давно забытый даже специалистами, но тогда громкий эпизод. В 1695 г., за четыре года до смерти Каница, умерла его жена, считавшаяся в берлинских придворных кругах образцом аристократки; в документах эпохи есть постоянные похвалы ее уму, образованию, характеру и красоте. Каниц написал траурную оду в ее память. Одновременно о том же писал оду Бессер, тогда уже его последователь. Авторы сверяли и обсуждали свою работу.¹ Ода Каница короче громадной бессеровой; она получила большую известность, заучивалась в школах и продолжала славиться еще во времена Готтшеда, а ода Бессера была признана превосходной, но второй. Вот что, вероятно, объясняет соединение обоих в одном стихе у Тредиаковского и характеристику:

Каница сердечный жар, Бессера любовна.

Кроме того, назвав Кенига Пиндаром новой школы, Тредиаковский должен выделить у Бессера другие стороны творчества, кроме пиндаризма.

¹ Varnhagen von Ense. Biographische Denkmale, B. IV, B., 1846.

Неймейстер и „толь духовный“ Шмольк (религиозный поэт, автор лютеранских гимнов) не вызывают недоумения; они не были придворными одическими поэтами, но принадлежали к школе разума. То же надо сказать даже о Гюнтере; конечно, нелепо гениального плебейского поэта Гюнтера (вспомним глубокое суждение о нем Гетел), который был головою выше всех своих литературных современников, называть в одном ряду с Кенигами и Бессерами, но формально это было правильно. Гюнтер, выросший из традиции лейпцигской буршикозной поэзии, на свой, гораздо более глубокий лад, чем придворные поэты, тоже был последовательным антимаринистом. Поэтому и Готтшед внес его однажды в список ортодоксальных. Поздравляя Нейкирха с переходом к школе разума:

Du entgingst den leeren Schranken
Uebersteigender Gedanken,

Готтшед указывает образцы:

Folgt, ihr, Brüder, folgt ihm nach!
Seht wie Canitz Lorbern brach
... Stimmt wie Günther längst getan
Ausgespielte Flöten an.¹

Следовательно, Тредиаковский, включая Гюнтера, следует принятому мнению.

Не вызывает недоумения и Нейкирх. Но внимательное отношение к стихам, посвященным ему, приводит к важным выводам.

Счастливее в ком сестра там моя трубила.
Как в Нейкирхе, стих кому важный подарила?

У чужих брал мысли сей, но чрез переводы
Дивно полагал те в стих своя природа.

О Нейкирхе и переходе его от силезцев к прусской школе (это было еще около 1700 г.) говорилось выше. Конечно, Тредиаковский про это знает (измена Нейкирха, силезца по рождению, силезской школе была ударом для литературного Бреславля; об этом много писалось, это было событие). Но в своей характеристике он говорит не об этом, а о переводах и при этом о таких, в которых Нейкирх „дивно“ перелагал в „стих своя природа“ текст, очевидно, прозаический. Следовательно, Тредиаковскому известно недавнее издание 1727 г. „Die Begebenheiten des Prinzen von Ithaca, oder Der seinen Vater Ulysses suchende Telemach. Aus d. Franz. des Herrn Fénelon... in deutsche Verse gebracht“, 1 Teil.

¹ Oden d. deutschen Gesellschaft, L. 1728 (IV, 16).

(Нейкирх переложил Фенелона на александрийские стихи). Здесь, следовательно, исходный пункт в предистории будущего перевода самого Третиаковскаго. Заметим еще, что перевод Нейкирха, несмотря на высокую цену толстого in-folio, имел большой успех. Публика и журналы ждали продолжения. В 1729 г. Нейкирх умер, измученный бедностью и огорчениями своей неудавшейся берлинской карьеры, но „Телемака“ этот трудолюбивый Третиаковский немецкой литературы успел кончить. В 1739 г. вышли двумя изданиями сразу II и III части. Дальнейшие перепечатки полного текста: Nürnberg, 1743, 1751, 1762.¹

Гораздо труднее вопрос о Броккесе:

Брокса, Триллера, кому бы выше можно знати,
Что в вещах природных есть для стиха изрядно,

т. е. (оставляя в стороне ученика Броккеса, неинтересного Триллера): кто лучше Броккеса знал, что в мире природы может быть предметом поэзии? Очевидно, Третиаковский знает, что Броккес натурфилософский поэт пейзажа. Но как он вносит колориста, продолжателя силезцев, в список „разумно“ поющих авторов? Как раз гамбургский республиканец Броккес был в начале XVIII в. поэтом бюргерского патрициата, врагом придворно-абсолютистского стиля. Броккес настолько крупный (хотя бы в скудных немецких масштабах того времени), настолько сложный и влиятельный поэт (влияние его на Державина было громадным), что выяснять его литературную физиономию в нашей связи и для наших целей было бы громоздко и ненужно. Заметим только, что силезский, декоративный в основе, стиль Броккеса вступил у него в сложное дальнейшее развитие, соответствующее иной фазе в истории северо-германского патрициата. Колорист Броккес говорит, однако, не экстравагантным языком; уроки Каница во многом им были усвоены. Далее, Броккес близок к деизму. Позднее, но еще до анализируемого нами текста Третиаковскаго, он подвергся влиянию новой английской литературы (а еще позднее с энтузиазмом воспринял Ричардсона). Вот почему, несмотря на глубокое отличие, Броккес мог быть для некоторых готтшведианцев относительно приемлемым поэтом, чем, вероятно, объясняется появление его в списке Третиаковскаго.

Все же, повторяем, здесь многое неясно. У Кенига (об особом значении которого для нашего вопроса ниже) в комедии „Die verkehrte Welt“ (1725) есть прямой выпад против den verdorbenen Brockesischen und seiner Anhänger üblen Geschmack. Здесь Броккес как бы новый Гофмансвальдау. Быть

¹ W. Dorn, Benj. Neukirch, Diss. Weimar, 1897.

может, позднее, в связи с дальнейшим развитием Броккеса отношение изменилось.

Неразрешим пока и другой вопрос: в списке нет Готтшеда. Между тем, уже 8 лет, как Готтшед основал „Немецкое общество“ в Лейпциге, и 6 лет, как появился его трактат о поэзии. Сейчас, в 1735 г., он в зените своего влияния (в 1740-е гг. оно начнет ослабевать). Быть может, внутри школы разума были свои расхождения, трудно уловимые для нас. Быть может, не случайно у Трелиаковского остался не упомянут и Питч, кенигсбергский учитель Готтшеда. Здесь, повидимому, следы нам уже неясной борьбы между придворным крылом школы и Лейпцигом, быть может, точнее: лейпцигским литературным обществом. А так как Трелиаковский сам не мог войти в эти тонкости немецких литературных дел, то надо предположить помощь немецких же информаторов. Так как, далее, не в Париже Трелиаковский мог ориентироваться в немецкой литературе и в Петербург он приехал из Франции, вряд ли даже элементарно зная немецкий язык, то этими информаторами могли быть только петербургские немцы в 1730—1735 гг., и притом скорее к концу этого пятилетия, чем к началу. Это предположение подтверждается тем, что в самом начале немецкой части списка непропорционально много места (три стиха!) в уродливо-непропорциональной роли первого немецкого поэта занимает именно петербургско-немецкий поэт:

Правильно Германска уж толь слух улаждает,
Что остр Юнкер славному мзду ею получает,
Юнкер, которого в честь я здесь называю,
Юнкер, которому, ей всяких добр желаю.

А потом уже идут Пиндар-Кениг, Каниц и другие. Конечно, здесь грубая лесть влиятельному академическому профессору, которому покровительствуют Шумахер и сам Миних, но не только лесть: чувствуется личная признательность, обязанность за что-то и за что-то принципиально литературное.

Юнкер появился в Петербурге в 1731 г., годом позже Трелиаковского, умел быстро понравиться Шумахеру и уже с конца 1731 г. начинает стихотворствовать. Сразу установилось мнение: наконец-то у Академии свой поэт, — мнение, позднее наивно выраженное Мюллером: „С появлением Юнкера нашелся для Академии Гюнтер, Питч, Каниц, стихотворец по призванию, а не сделавшийся им искусственно“. ¹ Сближение с Трелиаковским произошло, вероятно, в 1732 г., во всяком случае не позднее 1733 г., потому что 1) как раз в 1733 г. Юнкер печатает три оды по особо официальным

¹ Пекарский. История Академии Наук, т. 1, стр. 481.

поводам (на свадьбу в семье Бирона, на приезд Анны Леопольдовны, на встречу Академией нового президента, графа Кейзерлинга), что предполагает академическое положение в 1733 г. особенно прочное; 2) Гданская ода Тредиаковского выходит в следующем 1734 г. с переводом Юнкера; следовательно, перевод был сделан по рукописи, что предполагает личную близость; наконец, 3) в „Рассуждении об оде“, приложенном к этому изданию, мы находим абсурдное провозглашение Юнкера первым немецким поэтом: „оду, которую я сочинил... и которую преискуснейший из лирических поит немецкого народа, то есть, Господин Юнкер, в Санкт Петербургской Императорской Академии Наук публичный профессор, благоволил перевести на немецкий язык...“, отзыв, совпадающий с уже известным нам отзывом следующего 1735 г. и так же необъяснимый, если не признать какой-то большой роли, которую Юнкер сыграл в развитии Тредиаковского, какой-то благодарности Тредиаковского за оказанное влияние.

Литературные отношения прервались в 1735 г., с отъездом Юнкера в турецкий поход его патрона Миниха. Когда Тредиаковский в 1735 г. пишет „Эпистолу“, Юнкера в Петербурге нет, он в дальнем походе, чем, вероятно, объясняется пожелание всяческих благ:

Юнкер, которому, ей всяких добр желаю.

Так мы приходим к выводу: знания в немецкой литературе и концепцию ее истории с точки зрения школы разума Тредиаковский в 1733—1734 гг. получил от Юнкера. Поэтому он с благодарностью упоминает его на первом месте. Этим же объясняется еще один любопытный след влияния Юнкера. Дело в том, что немедленно за Юнкером самим Тредиаковский, как мы видели, называет Кенига, тоже с абсурдными эпитетами:

Что же сладкий тот Орфей, Пиндар тот избранный.
В благородном роде сем Кенигом что званный.

Почему так подчеркнуто-похвально? Почему немедленно вслед за Юнкером?

Юнкер был когда-то знаком с Кенигом и был его литературным клиентом и литературным учеником. Студентом в Лейпциге он писал в буршикозном стиле (гюнтеровском); после учения поехал в Дрезден, где сблизился с Кенигом и пытался чрез него делать карьеру; но Кениг помнил, как он сам не так давно взял все что можно у Бессера и стал потом его преемником; в роли Бессера он не хотел быть и потому отнесся к ловкому, несомненно талантливому карьеристу Юнкеру подозрительно и враждебно и, как потом Юнкер рассказывал Мюллеру (со слов которого мы

это знаем), завидовал ему и преследовал. Юнкеру пришлось уехать обратно в Лейпциг, уже откуда в 1731 г. он приехал в Петербург и пошел в гору. Личные воспоминания, таким образом, были у него о Кениге печальные. Но Юнкер, карьерист прежде всего, умел, однако, отделять личное от принципиального; ¹ Кениг для него остался великим поэтом, учителем (потому что переход от студенческого стиля к придворно-олическому он совершил в Дрездене под прямым влиянием Кенига). Возможно, что именно в связи с Кенигом разрешается вышенамеченный вопрос: почему у Трeдиакoвского обойден Готтшeд? Дело в том, что Кениг и Готтшeд долго принадлежали к одному литературному лагерю:

Du, sächsischer Horaz, der deutschen Musen Lust,

писал Готтшeд Кенигу. Еще в 1731 г. Готтшeд превознес поэму Кенига „August im Lager“ (Август не римский, а саксонский, и лагерь не в военном походе, а всего лишь на маневрах). Кениг же обычно с гордостью рассказывал, что именно он выхлопотал Готтшeду экстраординарную професуру. Но вскоре началась вражда, вызванная нападками Готтшeда на оперу. А так как эта вражда в 1734—1735 гг. была самоновейшим событием на немецком Парнасе, то возможно, что именно она (в передаче Юнкера) объясняет отсутствие Готтшeда. Вероятно, впрочем, что ссора обнажила и принципиальное расхождение (хотя бы относительное) между Дрезденом и Лейпцигом. А что Юнкер считал себя учеником Кенига, доказывается с несомненностью и прямым свидетельством. В издании сочинений Кенига (Dr. 1745) напечатано Poëtisches Schreiben Herrn Junckers aus Petersburg an den Herrn Hofrat Koenig... (кажется, не замеченное нашими исследователями²). Послание это (вообще чрезвычайно интересное для биографии Юнкера) заключает точное признание:

Ja nimm die stille Laute wieder
Die Du gestimmt und ich gespielt

.....
Ich weiss Dir nicht mehr nachzusingen
.....

Когда оно написано, мы не знаем (может быть, ближе к этому 1745 г.— Юнкер умер в 1746 г.— а может быть, поближе к 1735 г.), но из слов Юнкера ясно, что давние личные нелады теперь, когда он все равно сделал свою карьеру, Юнкером забыты, и Кениг для него величайший литературный современник. А так как ни от кого другого

¹ См. у Пекарского, *op. cit.*, показательный пример.

² Его не знает даже Пекарский.

Тредиаковский не мог усвоить такую высокую оценку Кенига, то можно считать неопровержимо доказанным, что немецкая часть списка Тредиаковского и по материалу и по лежащей в основе ее историко-литературной концепции внушена Юнкером и представляет его взгляд на историю немецкой поэзии от Олица до него, Юнкера, самого.

Все происшедшее можно представить себе, примерно, следующим образом. В 1730 г. Тредиаковский приезжает из Парижа с большой французской эрудицией, но без всякого знания немецких литературных дел и даже языка. Роль немцев в Академии, беседы с ними (а быть может, и другие, нам неизвестные, причины) приводят его к убеждению, что надо немецкую литературу узнать. С Юнкером он знаком, конечно, уже с его приезда, с 1731 г., но теперь, в 1732 и 1733 гг., он с ним сближается и изучает немецкую литературу под его руководством. Для такого прирожденного филолога, как Тредиаковский, узнать, хоть в некоторой степени, язык и изучить поэтов было делом нетрудным. Авторов указывает ему Юнкер и Юнкер же, что важнее всего, внушает ему свою концепцию, вариант нам хорошо уже известной, твердо установившейся у всех представителей школы разума. Юнкер дал ему в руководство трактат своего бывшего учителя Кенига „*Untersuchung von dem guten Geschmack*“ (в кениговом издании Каница 1727 г.). Юнкер же указал ему и на другие побочные направления, приемлемые для его позиции (Гюнтер, Шмольк, даже Броккес) и он же, вероятно, вооружил Тредиаковского сдержанным отношением к Готтшеду. В истории школы разума он отчетливо выделил ее придворную линию, выстроив ее правильным преемством: Буало научил Каница, Каниц — Бессера, Бессер — Кенига, Кениг — меня, Юнкера. Это столбовая линия, престолонаследие мастеров правильной придворной поэзии; остальное, в пределах школы разума, это допустимые параллели и приемлемые отклонения. Тредиаковский в своем списке излагает столбовую линию в обратном порядке (Юнкер, Кениг, затем уже Каниц и Бессер).

Заметим еще, что концепция была тем приемлемее для Тредиаковского, что связывала его давние французские взгляды (в основе буалоистские) с новыми немецкими: здесь в Германии тоже Буало — родоначальник и инициатор правильного пути.

Влияние Юнкера надо представить себе в общем однотипном окружении. И Байер и Бекмейстер (стихотворствовавшие академики) были (как ясно видно из их речей и стихов) тоже антимаринистами. Без сомнения, к школе разума примыкали по своим литературным вкусам академики иных специальностей (математики, геологи и т. д.). Далее, и без исследования можно то же предположить о литера-

турных взглядах правительственных немцев, как Бирон и др. (о Минихе, по долгой связи его с Юнкером, это можно считать несомненным). Ведь и в Германии все дворы, с 1700 г., совершили переход к эстетике Буало, сначала берлинский, потом дрезденский, позднее всех венский,— но даже здесь Евгений (это известно точно) обладал (уже около 1715 г.) „разумными“ литературными вкусами. Все окружающие Тредиаковского немцы, академические и придворные, считают вопрос о маринизме давно решенным. Влияние Юнкера было определяющим, но оно было поддержано общим потоком петербургско-немецкой эстетики.

Возможно, что внутри нее были некоторые расхождения, и, например, немецкие актеры придворного театра освещали Тредиаковскому свою литературу не совсем так, как Юнкер. Не в этой ли связи надо искать решения вышенамеченных затруднений (например, с Броккесом)?

В заключение вопроса напомним схему Юнкера стихами его учителя Кенига:

Die teutsche Dichtung war veracht'— sie wusste sich zu bunt zu kleiden — und was den Opitz gross gemacht — begann ihr falscher Witz zu meiden. Doch der Geschmack nebst der Natur — fing an sie edler auszuzieren — und sicher auf der Alten Spur — nach Hofe wieder hinzuführen, — wo sie befreit von Schmink und Tand—durch Besser's Schreibart Beifall fand. Стихи эти Кениг предпослал своему изданию Бессера, которое вышло в 1732 г., как раз ко времени литературного сближения Юнкера и Тредиаковского.

5. ДЛИННЫЙ СТИХ ТРЕДИАКОВСКОГО

Итак, можно считать доказанным, что, занимаясь в 1732 (1733)—1735 гг. немецкой литературой, Тредиаковский примкнул к школе разума и с ее точки зрения, под особым воздействием ее придворно-олического крыла, строит свое понимание немецких литературных дел последнего века. Спрашивается, как эта ориентация отразилась на русской литературной позиции Тредиаковского и в особенности на метрической реформе, которая ведь падает как раз на эти же 2—3 года?

Казалось бы, что Тредиаковский должен усвоить от Юнкера и метрику школы разума, т. е. (если брать метрику какой-нибудь школы не формально-учебно, а реально) усвоить громадное у этих немцев практическое преобладание 4-стопного ямба и александрийского стиха. Между тем, произошло нечто другое; Тредиаковский выработал свой стих, правда тонический (вернее, только тонизированный), в чем сказалось несомненно германское влияние, но не ямбический, а хорейский, и не 6-, а в сущности, 7-стопный. Весь необозримый материал александрийского стиха,

накопившийся от Каница до Юнкера, им явно отстранен. Стих Юнкера:

Du wirst mit lautem Ruf von ihnen aufgenommen
он перевел бы не:

Приветствий громкий клик везде тебя сретает,
а, скажем:

Радостных приветствий клик всюду раздастся.

Что это за стих? Базой его является, конечно, имеющий свою долгую историю чисто-силлабический 13-сложник:

Приветствий радостных клик отвсюду несется.

Но в направлении чего, ориентируясь на что, ТрEDIAKовский произвел хореическую тонизацию 13-сложника? Мы сейчас говорим об исторических реальностях, а не о формально-учебных их осмыслениях; общеизвестное собственное объяснение ТрEDIAKовского того, как он пришел к созданию своего стиха (типичный плод догматического мышления эпохи) нас сейчас не интересует; нам важна не субъективная иллюзия ТрEDIAKовского (а, может быть, и его прямое желание скрыть немецкое происхождение своего стиха¹), а реальный ориентир его реформы. Можно показать, что ориентир этот—некоторый совершенно определенный немецкий стих.

Трохаический длинный стих ТрEDIAKовского позднее часто появляется у него в любопытном варианте, с перебоем пар. Первая пара обычная:

Где стигийску грань делит | с полем доброзлачным
Светозарнейший предел | поясом безмрачным,

но следующая за ней пара ставит полустишия в обращенном порядке:

Где и зеленеют || всецветущие сады,
В коих древо всяко || жизненны родит плоды.

Ряд басен, многие стихотворные части в „Аргениде“ написаны этим курьезным вариантом трохаического стиха (героического эксаметра, как называл его, неправильно, сам ТрEDIAKовский).

Такого рода стих так резко необычен, стоит настолько особняком в истории метров, как нечто единственное (semel

¹ Тем более, что у ТрEDIAKовского есть несколько объяснений, совершенно не согласимых между собою. В „Кратком и новом способе“ (1735): „поэзия нашего простого народа к сему меня довела“, а в письмах Штелину в октябре 1736 г.: взяв за единицу греческие и латинские двухсложные стопы, он будто бы разделил 13 слогов на 6 двухсложных стоп, а остаток (1 стопа) сделал „слогом цезурой“. Через 20 лет, в трактате „О древнем, среднем и новом стихотворении“ (1755) эти два объяснения (уже исключают друг друга) забыты и появляется три новых.

adhibitum), что если мы найдем его в немецкой поэзии, заимствованность будет тем самым доказана.

Первый образец такого стиха мы нашли у Опица; несколько случаев известны нам в XVII в. и после Опица; у Гюнтера есть около ста посланий, написанных александрийским стихом, но к ним непосредственно издатели присоединили 6 длинных посланий трохайческим стихом с перебоем пар:

Nun empfind ich's endlich auch
 Was Verdruss und Arbeit können
 Und wie zeitig Kreuz und Gram
 Unsrer Jugend Mark verbrennen.
 Kraft und Blut und Geister schwinden,
 Aug'und Feuer löschen aus,
 Und des Leibes schwache Säulen,
 Tragen kaum ihr morsches Haus,
 и т. д.

(Из 1-го письма, одного из самых серьезных произведений Гюнтера). Из петербургской немецкой поэзии известны нам два примера, оба юнкеровых (Куник. Мат. ист. Акад. Наук 1,77 и 5); второй пример особенно интересен тем, что Юнкер переводит этим стихом известные стихи Тредиаковского Корфу (1734), следовательно, 1) понимает, что трохайческий стих есть немецкий адэкват стиха Тредиаковского, 2) знает, где Тредиаковский нашел образец своего стиха.

История этого стиха на немецкой почве (вероятно, заимствованного Опицем у голландцев) нам неизвестна.¹ Из приведенной справки о посланиях Гюнтера видно, что трохайческий стих был для него чем-то вроде младшей параллели к господствующему александрийскому. Но почему Тредиаковский выбрал именно ее и превратил из младшей в единственную? Почему он разошелся с Юнкером, который уж, конечно, настаивал на александрийском стихе?

Потому что одно дело точка зрения в немецких литературных вопросах (здесь он мог целиком воспринять концепцию Юнкера), другое дело работа Тредиаковского, как русского поэта. Здесь он, естественно, исходит из предназначенного силлабического 13-сложника. Поэтому, из немецких метрических форм ему нужна только та, которая была бы тоническим адэкватом симеоно-кантемирового стиха, а вовсе не любая (только потому, что она тоническая). Дальше тонической германизации старого стиха он не идет. Эта глубокая связь со старой системой (и связь и связанность)

¹ Насколько мы знаем, ни одной работы по этому вопросу нет и в немецкой научной литературе. Не встречали мы даже простого упоминания о существовании такого стиха.

принципиально отличает Тредиаковского от Ломоносова и метрическую реформу обоих.

Этим же объясняется, что перебой пар сначала у него нет (появится он значительно позже, в 1740-е гг.). Причина ясна: перебой пар привел бы к чередованию женской пары с мужской, а Тредиаковский пока еще, как силлабик в основе своего сознания, знает на практике одну женскую рифму, единственная допустимость которой дана 150-летней традицией. Более того, немецкий трохаический стих был 8-стопным; Тредиаковский укорачивает его на одну строфу, потому что только такой стих станет тонизированным 13-сложником. Схему:

Nun empfind ich's endlich auch was Verdruss und Arbeit
können

Und wie zeitig Kreuz und Gram unsrer Jugend Mark verbrennen
он превращает в схему:

Nun empfind ich's endlich auch was Verdrüsse können

Und wie zeitig Kreuz und Gram unsre Mark verbrennen.

Что ж до перебоа пар, он появится позднее, потому что позднее, под влиянием уже Ломоносова, его необходимое условие, мужская рифма, будет легализована в сознании Тредиаковского, впрочем, тогда появится у Тредиаковского и заимствованный у Ломоносова александрийский стих. Но уступив, Тредиаковский будет всегда считать свой собственный трохаический стих равно-достойным александрийскому и басни демонстративно напишет то тем, то другим по очереди.

Но сам Тредиаковский на нем не остановился. Нелепо было бы говорить, что его будущий дактилический гомеровский гексаметр есть видоизменение старого силлабического стиха, но допустимо поставить вопрос так: Тредиаковский придет к гексаметру, потому что он всю свою жизнь занят, в резкую противоположность Ломоносову, проблемой длинного стиха, а это объясняется тем, что он, в метрическом плане, исходит из силлабического стиха или, в смысловом плане, занят созданием повествовательного (а не одического) стиха. Немцы дали ему трохаический стих, у немцев же он будет искать других форм длинного повествовательного стиха и здесь столкнется с немалой экспериментальной, а потом и художественной работой, которую немцы проделали над гексаметром еще задолго до Клопштока (если оставить опыты, идущие от XIV в., надо назвать Биркена, члена цветочно-пастушеского ордена, но в особенности отца немецкого гексаметра Готтшеда, а затем Клейста и Уца).¹ Немцы часто экспериментировали над усложнением гексаметра фор-

¹ См. работы W. Wackernagel'я „Geschichte d. deutschen Hexameters u. Pentameters bis auf Klopstock“ (вошло в „Kleinere Schriften“, Bd. II, Lpz., 1873).

шлагом, ямбическим и анапестическим („Ода весне“ Уца, 1742, знаменитая „Весна“ Клейста, 1747); см. у Третьяковского такие же гексаметры с форшлагами в „Аргениде“.

В целом, на 6 разных ладов Третьяковский решал в разное время вопрос о длинном стихе; им созданы 1) трохаический стих, 2) он же с перебоем пар, 3) воспринятый у Ломоносова александрийский стих, 4) дактилический гексаметр, 5) он же с ямбическим и 6) он же с анапестическим форшлагом. Для наглядности: схема обычного силлабического стиха:

Наполняют амбар свой богатством Цереры
возсоздана Третьяковским так:

1. Наполняют свой амбар золотом Цереры
2. То же с перебоем пар.
3. Наполнен их амбар богатствами Цереры.
4. Свой наполняют амбар богатствами щедрой Цереры.
5. Свой прочный амбар наполняют...
6. Твердокаменный полон амбар...

Повторяем, мы несколько не собираемся доказывать происхождение русского гомеровского гексаметра из Симеонова стиха; но по иски этого гексаметра составляют часть общего тяготения Третьяковского к длинному (повествовательному) стиху, а основание этого тяготения приводит нас к глубокой связи Третьяковского с исходной позицией его метрической работы, старым силлабическим 13-сложником. Связь же эта является метрическим аспектом более глубокого факта: Третьяковский стоит вне придворно-одической культуры; ему случалось писать оды (и до Ломоносова и при нем), но ода никогда не была для него принципиальной линией его развития. Поэтому его эпический полиметризм (противоположный одическому монометризму Ломоносова) выражает иную, не ломоносовскую, тенденцию. Какую, это может быть решено не в нашей связи изложения. Но, вероятно, не случайны симпатии Радищева к Третьяковскому и недовольство Радищева победой ломоносовского монометризма. Противоположность между Третьяковским и Ломоносовым в иной функции повторилась потом не раз, например, в виде противоположности между молодым Пушкиным и полиметрическим германизмом Кюхельбекера и Дельвига: „Клит“ был, действительно, „внуком Третьяковского“. С полиметризмом Третьяковского связана и поздняя экспериментаторская работа Державина. Вообще, в конце века происходит своего рода возрождение Третьяковского, еще совершенно не освещенное научно. Все эти явления, вместе взятые, составляют предисторию гексаметра Дельвига, Гнедича, Жуковского.

Но вступление Третьяковского на путь поисков трехсложного длинного стиха выходит за пределы его прямых отно-

шений к школе разума. Здесь он соотносится более поздним явлением немецкой поэзии XVIII в.; школа разума и ее петербургский филиал послужили тут только толчком к его длительным позднейшим германским интересам. Но в прямом смысле, ее влияние скромно; она дала (если не считать ориентирующую концепцию немецкой литературы) только стих, да и то не свой главный, а тот, для нее второстепенный, который единственно мог быть воспринят силлабистским сознанием Третьяковского; влияние школы разума пошло под углом, почти касательной, потому что было отклонено средой и иного социального состава. Третьяковский пошел своим путем — эпического беллетриста и эрудита.

Но все же для понимания Третьяковского пришлось привлечь вопрос о немецких музах на Неве. Известную роль сыграли академические стихотворцы в сложении тематики и раннего Ломоносова. Но об этом в особой работе.

Западноевропейская историческая драма и „Борис Годунов“ Пушкина

I

Литературным фоном, подготовившим появление „Бориса Годунова“, была не только та борьба с классицизмом, которая велась в русской драматургии начала XIX века. Возникновение трагедии Пушкина надо рассматривать в тесной связи с общеевропейским литературным развитием. Только тогда представление о международном значении пушкинской драмы станет достаточно отчетливым.

„Борис Годунов“ был одним из этапов всевропейской борьбы за реалистическую драму, за драму народно-историческую. Эта борьба тесно связана с последовательной и настойчивой реабилитацией Шекспира и его драматургических принципов. Велась борьба за Шекспира, начавшаяся еще в XVIII веке, а если учесть стихийный опыт народного театра,—значительно раньше.

Роль Пушкина отнюдь не ограничилась тем, что он отдал „дань времени“ и приобщил к потоку драм, написанных под влиянием Шекспира, еще одну драму, а тем самым приблизил Шекспира к еще одной национальной литературе. Дело обстоит сложнее: Пушкин создал не только оригинальное и самостоятельное произведение, высоко поднимающееся над уровнем подражания,—он по-новому, по-своему интерпретировал Шекспира. Пушкинская интерпретация Шекспира была новым этапом в освоении наследия великого английского драматурга. Пушкин полнее и глубже, чем его предшественники, раскрыл народно-исторический характер шекспировской драмы. В этом—его оригинальность, в этом—его международное значение.

II

Пушкинская трактовка Шекспира была подготовлена всей предшествующей борьбой за Шекспира. Первые ступени этой борьбы—ассимиляция Шекспира. Объективное содержание шекспировского творчества остается раскрытым в очень малой степени. Шекспира ассимилируют, приспособляют к господствующим эстетическим принципам—то к принципам классицизма (Вольтер, Дюси, Сумароков и т. д.), то ко

вкусам бюргерского рококо (Виланд), то ко взглядам немецкого пиэтизма (Бодмер) и т. п.

Путь к подлинному Шекспиру начинает прокладывать Лессинг, сперва в „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“ еще в блоке с классиком Готтшедом, затем в 17-м Литературном письме и „Гамбургской драматургии“, уже с позиций, непримиримых по отношению к традиционному классическому восприятию Шекспира. В 17-м Литературном письме Лессинг ставит вопрос о народности Шекспира. Это— первый шаг к тому пониманию Шекспира, которое стало доступно только реалистам XIX века. В эпоху Просвещения, однако, еще не было возможно такое четкое и исторически-конкретное представление о шекспировской драматургической манере, которое выработалось в начале XIX века. У Лессинга мысль о народности Шекспира выступает еще отвлеченно— она еще скрыта под метафизическими покровами.

У Лессинга проблема народности Шекспира ставится под видом проблемы создания такой драмы, которая соответствовала бы немецкому типу мышления (*der deutschen Denkungsart angemessen*). Существует особый национальный склад мышления, которому нужна особая драма,—драма, позволяющая больше „видеть и мыслить“, чем французская трагедия, драма, выдвигающая „величавое, страшное, меланхолическое“ вместо „благопристойного (*das Artige*) и нежного“.

Дальнейшая разработка этих принципов осуществлена в „Гамбургской драматургии“. Здесь Шекспир высоко оценен как создатель многосторонних характеров (в противоположность „односторонним“—французских классиков), как создатель правдоподобного „натурального“ трагического героя, изображенного без схематической гиперболизации.

Однако разрешение поставленных Лессингом проблем было дано им неполно и непоследовательно. Просветительская абстрактная интеллектуализация не допускала иного исхода. Ни в теории, ни на практике Лессинг не доходил до шекспировского воплощения национальных характеров, до шекспировского мастерства в воссоздании колорита, до исторической конкретности Шекспира. К этому приблизил Гете, а в особенности Пушкин. Лессинговская же драма такой конкретности лишена. Лессинг не пошел дальше холодного и упорядоченного установления свойств, требуемых немецкой „Denkungsart“. То же следует сказать о теории характеров: защищая их многосторонность и правдоподобность, Лессинг не признавал их изменения и перерождения в столкновениях и борьбе. Тем не менее Лессингом были открыты некоторые существенные черты шекспировского драматургического комплекса, которые стали впоследствии необходимым составным элементом усвоенного Пушкиным литературного опыта.

Немецкие иррационалисты (Гаманн, Герстенберг, Гердер) открывают в Шекспире другие стороны. Особенно интересны в этом смысле высказывания Гердера о Шекспире (статья „Shakespeare“ в сборнике „Von deutscher Art und Kunst“ и другие работы).

Гердер раскрывает понятие народности Шекспира иным методом, совершенно отличным от метода Лессинга. Для него народность шекспировских драм заключается не в их соответствии тем или иным принципам, признакам национального характера, но в способности драматурга интуитивно, иррационально отразить мировое целое. Путем лирически-эмоционального „сопереживания“ Гердер пытается прочувствовать, постигнуть каждую шекспировскую пьесу как особое органическое единство, единство, созданное не мыслью и логикой, но колоритом, настроением, эмоциональным тоном. Гердер стремится воспринять Шекспира во всей его многозначительности, во всем его неистощимом богатстве; ему было недостаточно свести драматургию этого художника к нескольким правилам или логическим принципам. По этой линии Гердер и сопоставляет Шекспира с памятниками народной поэзии; для него этот автор—почти фольклорное явление. Лирические партии шекспировских драм находят себе место в гердеровском сборнике рядом с народными песнями. Правомность такого отождествления Шекспира с фольклором, с народным творчеством, для Гердера в том, что Шекспир отражает в своих драмах не только универсальный и всеобъемлющий характер мира, но и особый эмоциональный склад своего народа.

Сила Гердера—в стихийном стремлении постигнуть Шекспира в его целостности и в его близости к народному творчеству; слабость Гердера в том, что свойства шекспировской драматургии рассматриваются как иррациональные, ощущаемые лишь путем лирического сопереживания.

Говоря об особом тоне и колорите, особом „настроении“ шекспировских драм, Гердер ставит вопрос об отличии шекспировской драмы от античной. Он видит своеобразие Шекспира в создании драматургического действия особого типа: Гердер противопоставляет Handlung античной драмы и Begebenheit, Ereignis, événement драмы Шекспира. С одной стороны—действие, интрига; с другой—событие, происшествие.

Эта сторона гердеровских рассуждений в зачаточной форме предрешает те интерпретации Шекспира, которые возникнут в XIX веке, когда основой шекспировской драмы станут считать изображение крупных социальных катастроф. Хотя Гердер и являлся иррационалистом, он в силу своего стремления к целостному, органическому изучению творчества Шекспира, в силу стремления сблизить Шекспира с на-

родным творчеством приходил к верному установлению некоторых кардинальных и определяющих свойств шекспировской драматургии.

Наконец Гердеру принадлежит иная трактовка времени и места в драме. Этой стороной гердеровской эстетики подготовлены и „Гец фон-Берлихинген“ и „Борис Годунов“. Отвергнув трактовку времени и места, выдвинутую французским классицизмом, Гердер настаивает на индивидуальности времени и места, на колоритности их. Для Гердера имеет огромное значение, происходит ли тот или иной эпизод в полночь или на рассвете, в степи или во время плавания, в бурю или в солнечный день. Отсюда в драматургической практике ночные сцены с цыганами в „Геце“, сцены в келье и у фонтана в „Борисе“ и т. п.

В выдвижении этого взгляда сказались и сила и слабость Гердера. Слабость его заключалась в том, что такое понимание колорита было суррогатным, неполноценным выполнением иного требования, стихийно ощущавшегося Гердером: требования историзма и исторической конкретности. Гердер в своей теории времени и места выразил лишь потребность в решении этого вопроса; сам же вопрос был решен реалистами XIX века.

III

Под прямым воздействием Лессинга и Гердера возник „Гец фон-Берлихинген“—самая яркая из немецких „шекспировских“ драм. Шекспировская „широта“ в изображении характеров и страстей, национально-исторический сюжет, богатый социальный фон—все это дает основание для теснейшего сопоставления этой драмы с шекспировскими произведениями.

Чрезвычайно поучительно сравнить эту драму с пушкинским „Борисом Годуновым“. Такое сравнение поможет лучше понять своеобразие пушкинского шекспиризма и точнее выяснить, в чем заключалось новаторство Пушкина как автора одной из самых значительных народно-исторических драм в мировой литературе.

Самое существенное и принципиальное различие состоит в том, что в обеих драмах совершенно неодинакова роль народа. Народ как коллективное действующее лицо по-разному соотношен с драматическим действием, с ходом пьесы.

У Пушкина народ—основной стимул действия (подробнее об этом ниже). Народ управляет всей драмой: он санкционирует власть Бориса, причем еще в экспозиции демонстрирует свое „право на бунт“ („сцена на Девичьем поле“—картина холодного отчуждения между царем и народом); он выдвигает Самозванца и обеспечивает его успех; он, наконец, отказывается в признании новому царю, подтверждая истори-

ческую обреченность новой царской власти и выявляя постоянно своего бунтарского настроения.

В драме Пушкина народ является тем самым „активным фоном“, о котором писали Маркс и Энгельс в переписке с Лассалем по поводу драмы последнего „Франц фон-Зикинген“. Так же значительна роль народа во многих драмах Шекспира.

В шекспировской драматургии „активный фон“ чрезвычайно многообразен. Иногда он предстает как „фальстафовский фон“, т. е. как мир пройдох, паразитов и карьеристов, как практическая, „плутовская“ изнанка государства, показанного в „верхнем ярусе“ драмы с его общенациональной идеально-политической стороны. Чаше это—„пестрая плебейская общественность“, за недоучет которой Маркс и Энгельс порицали Лассала. В этом последнем случае народный фон дан либо непосредственно (в немногих драмах), либо суггестивно, осложненно, „подразумеваясь“.

Примером непосредственного изображения народного фона может служить „Генрих VI“, особенно его вторая часть (также „Кориолан“ и „Юлий Цезарь“).

Во второй части „Генриха VI“ народ „ведет“ почти всю пьесу; когда придворные интриги и раздоры достигают апогея, народ поднимает голову и подает голос.

Народ—это просители (I, 3), жалующиеся на герцога Сэффолька, огородившего (т. е. попросту присвоившего) общественные луга; это ремесленники Питер и Хорнер, вмешавшиеся в „большую политику“; это народные толпы, возмущенные убийством протектора и теснящиеся ко дворцу; это капитан, изрекающий народный приговор над герцогом Сэффольком (IV, 1), ведущим изменническую антинациональную политику. Это, наконец, восстание Джека Кэда, сперва инспирированное Йорком (III, 1), но быстро перешедшее предначертанные ему границы.

Во второй части „Генриха VI“ гул народного восстания является мощным несмолкающим аккомпаниментом, который своеобразно управляет действием на протяжении всей драмы.

Иногда у Шекспира „народный фон“ дан не так обнаженно, как в данном случае, но суггестивно. Он выявляется, например, в создании таких народно-патриотических образов, как образ Тольбота, национального героя, который, попав в засаду графини Оверньской, заявляет, что он—лишь тень, а подлинное его тело—солдаты, войско, народ. Таким же осложненным, опосредствованным выявлением народного фона является стремление Шекспира придать общенациональный масштаб всякой драматической коллизии; почти в каждой хронике завязывается один и тот же „узел“—общенациональное бедствие,—который должен быть развязан героем; в ряде трагедий Шекспир создает особую экспозицию,

согласно которой от того или иного разрешения данной коллизии зависит судьба всей нации. Наконец сама проблематика шекспировских драм глубочайшим образом народна.

Теперь уместно поставить вопрос—играет ли „народный фон“ в „Геце“ такую же роль, как в пушкинской и шекспировской драме? Нам представляется, что у Гете „фон“ такой роли не играет.

„Гец фон-Берлихинген“ принципиально отличается от драмы Пушкина. Самый факт выведения на сцену плебса еще совершенно недостаточен для создания народной драмы. Суть дела в том, какова роль этого плебса для драматического действия и насколько органично судьба ведущих героев связана с „фоном“, т. е. с массами и массовыми движениями. И тут нетрудно заметить, что если судьба герцога Йоркского, все время апеллирующего к голосу народному и приходящего к власти благодаря народу („Генрих VI“), или судьба Кориолана, или судьба Бориса Годунова не могут быть мыслимы и представлены без учета их взаимоотношений с народом, то судьба Берлихингена сравнительно независима и по отношению к народу и по отношению к судьбам нации. Его коллизия локальной, изолированной—по-просветительски индивидуалистичней.

В „Геце“ народ не принадлежит к числу основных сил, не является сколько-нибудь существенным стимулом действия. Если бы трагедия Геца заключалась в том, что он вступил в союз с восставшими крестьянами, если бы судьба его определялась судьбой восстания, тогда можно было бы говорить о „Геце“ как о народно-исторической драме, равнозначной „Борису“ по своему типу.

На самом деле трагедия Геца заключается в том, что он, отстаивая свою самостоятельность, анархически восстает против центральной власти во имя кулачного права. Исход трагедии предрешен задолго до союза Геца с восставшими. Борьба с епископом Бамбергским, осада, плен, суд—вот основные перипетии драмы. К тому моменту, когда появляется народ, трагедия Геца уже созрела и близка к исходу: союз с бунтующими крестьянами лишь довершает по замыслу Гете „вину“ Геца.

Таким образом в отношении „активности фона“ „Гец“ не может быть поставлен в один ряд с „Борисом“. Это—принципиально отличающиеся, исторически различные явления (объяснение социальных предпосылок такого различия будет дано ниже).

Более того, те элементы широкого социального фона, тот показ разношерстной социальной среды, то бытовое разнообразие, которое дает Гете, допущено по иным причинам, чем у Пушкина. Драма Гете статичнее и отвлеченнее драмы Пушкина.

Пушкин остается чужд всяким абстрактным идеологическим коллизиям; в его драме нет сцен, введенных для заострения тех или иных логических антитез. У Гете же они на каждом шагу: сцена Геца с сыном введена, чтобы противопоставить два различных типа воспитания; сцена с Олеарием—для противопоставления римского права обычному и т. п. Это различие между „Гецом“ и „Борисом“ второстепенно, но имеет известный принципиальный интерес: поскольку „фон“ в „Геце“ значительно беднее по смысловому значению, чем в „Борисе“, постольку в нем несколько меньше самостоятельного развития действия, постольку на нем лежит некоторый налет „шиллеровщины“.

Этому несколько не противоречит то, что в „Геце“ необычайно ярок исторический колорит, необычайно сочна и полнокровна историческая „живопись“: не случайно Вальтер Скотт был переводчиком „Геца“ на английский язык. По мастерству в воссоздании колорита, по способности „вживаться“ в чужую эпоху Гете превосходит Шекспира: гетевская драма возникла под влиянием гердеровских воззрений. В этом смысле „Гец“ и „Борис Годунов“ более родственны друг другу, чем шекспировским драмам; если же сравнивать в этом смысле драмы Гете и Пушкина, то окажется, что по богатству бытовых аксессуаров и исторических подробностей „Гец“ имеет преимущество перед „Борисом“. Шекспиризм „Геца“ не имеет прямой генеалогической близости к Шекспиру—шекспировское влияние опосредствовано здесь мещанской драмой. Поэтому по натуралистическому богатству „Гец“ обильнее „Бориса“, но по значению исторической коллизии, по ее масштабу, по роли „народного фона“ драма Гете сильно уступает и пушкинской и шекспировской.

О побочном, „привходящем“ значении многих сцен гетевской драмы писал еще Гегель в своей „Эстетике“: „Dennoch ist die Ausführung nicht von wahrhafter Originalität. Denn man sieht diesem Jugendwerke noch die Armut eigenen Stoffs an, so dass nun viele Züge und ganze Scenen, statt aus dem grossen Inhalte selber herausgearbeitet zu sein, hier und dort aus den Interessen der Zeit, in der es verfasst ist, zusammengerafft und äusserlich eingefügt erscheinen“.¹

„Бедность собственного содержания“, о которой говорит здесь Гегель, и есть та скудность „фона“, та его недостаточная самостоятельность, которая повлекла за собой и логические антитезы, и „аргументирующие речи“, и большую сухость образов сравнительно с Пушкиным.

В самом деле, легко заметить, что в „Геце“ и „Борисе Годунове“ много родственных мотивов. Однако в драме

¹ Hegel. Aesthetik. I Teil, Berlin. 1842, S. 372.

Гете все они звучат приглушенной, суше, рассудочней. Подвергнем их последовательному рассмотрению.

Обоим был необходим образ монаха, которому наскучили монашеские обеты. Между тем, выполнена задача диаметрально противоположными художественными средствами. Пушкин создал Варлаама — сочную и колоритную фигуру, с его фальстафовскими повадками, поговорками, безудержным весельем, с песней о монахе, желающем убежать из монастыря. Гете создал отца Мартина, ритора, мечущего гневные инвективы против монашества.

Обоим был нужен образ авантюристки-интриганки. Пушкин создает Марину Мнишек, Гете — Адельхейд. Простого сопоставления достаточно, чтобы доказать, насколько последняя театральнее и схематичнее.

У обоих герои, именами которых названы драмы, „мучаются“. Но муки их изображены по-разному: Пушкин по-шекспировски отождествляет мысль и страсть, превращает интеллектуальное страдание в физическую боль, в пароксизм (монолог „Достиг я высшей власти“). Гец гораздо рефлексивнее и холоднее, в нем гораздо меньше шекспировской полнокровности, чем в Борисе Годунове.

В принципе оба — и Пушкин и Гете — допускают смешение комического и трагического. Но тип комизма глубоко различен: у Пушкина стихия комического более народна и груба, более красочна и живописна. У Гете комическое (Олеариус, частично Либетраут) — исключительно в каламбуре, в словесной пикировке, причем сдержанной и несколько изысканной.

В заключение надо указать на один существенный момент, сближающий Гете с Шиллером, с тем, что Маркс и Энгельс называли „шиллеровщиной“. Гете до некоторой степени превращает нескольких героев (Гец, Мартин) в глашатаев, высказывающих воззрения самого автора. Гец неуклонно бичует князей, злоупотребления и т. п. Между тем, у Пушкина нет ни одного героя, который был бы в такой степени как Гец рупором автора. Несмотря на это, драма Пушкина (об этом речь впереди) смелее и оппозиционнее, чем „Гец“. Самые смелые идеи выражены здесь логикой образов, в частности — логикой развития образа народа.

На примере „Геца“ показано, как одновременно с убыванием роли „фона“ происходит ряд изменений во всей поэтике драмы; в основном эти изменения сводятся к тому, что элемент рассудочного „логизирования“ получает преобладание. Об этой связи между ролью фона и построением характера писал Энгельс Лассалю: „Главные действующие лица... почерпают мотивы своих поступков... в том историческом течении, которое является их носителем. Однако, желательный дальнейший шаг вперед должен был бы заклю-

чаться в том, чтобы эти мотивы были более живо, активно, так сказать самородно выдвинуты на первый план ходом самого действия и чтобы, наоборот, аргументирующие речи... становились все более излишними“.

Неверно было бы стереть всякую грань между шиллеровской идеологизацией драмы и творческой манерой автора „Геца“. Разумеется, „Гец“ реалистичнее и гораздо ближе к Шекспиру, чем драмы Шиллера. Но более серьезная ошибка была бы допущена при отождествлении полноценного и последовательного шекспиризма Пушкина, созревшего в окружении таких теорий, как воззрения Гизо и Стендаля, с непоследовательным и отвлеченно-немецким гетевским шекспиризмом, порождением эпохи Просвещения

IV

Легче и удобнее показать ущербный характер „фона“ в драмах всего XVIII века на примере различных редакций одноименных драм.

„Гец“ и „Разбойники“ дошли до нас в нескольких редакциях. В „штюрмерской“ редакции „Геца“ (1771) и в сценической переработке „Разбойников“ меньше „риторики“ и „логизирования“, больше „колоритности“, исторической конкретности, непосредственного и широкого изображения характеров и событий. Даже в языке „Геца“ первой редакции гораздо больше шекспировского, чем в языке второй. Однако упомянутые редакции менее значительны в художественном отношении: разбухание „фона“ приносило с собой роковые последствия, драма проигрывала в смысле эстетической значимости.

Первая редакция „Геца“ открывается сценой, в которой крестьянин жалуется на притеснения рыцарей („dergleichen Volk schnorrt das ganze Jahr in Land herum“ и т. п.). Может показаться, что это — расширение социального фона, введение в драму „пестрой плебейской общественности“ (Энгельс). Дело обстоит иначе. Эта сцена не получает никакого композиционного продолжения, она не подготавливает и не мотивирует событий пятого акта (восстание крестьян). Поэтому Гете этот разговор безболезненно удалил, сделав пьесу архитектурно более стройной. Таким же ограниченным шекспиризмом является введение „страшного“ (цыганские сцены первой редакции, приключения Адельхейд в таборе и т. д.), которое у Гете лишено того глубокого смысла, какой имеют ведьмы в „Макбете“ или буря в „Короле Лире“.

В сценической переработке „Разбойников“, предпринятой осенью 1781 года, больше исторической конкретности, больше колоритности фона, чем в основной редакции. В характерах — меньше отвлеченности. Герои не занимаются теоретизированием, они сделаны более „живыми“, более

похожими на свои исторические прототипы. Это настоящая анархическая деклассированная вольница XV века. Может показаться, что это подняло художественные качества пьесы. Такой вывод был бы неверен: драма проиграла. Вместо „сатанинского“ теоретизирования Франца Моора дано более простое и—может показаться—более правдоподобное созревание его замыслов о захвате наследства. Это привело к утрате масштаба, к принижению Франца до уровня мелкого стяжателя. Знаменитый монолог Карла Моора в 3-й сцене 1-го действия лишился в сценической переработке всякого упоминания о плутарховских героях, всякой героической гражданской патетики. Карл тем самым снижен до Шпигельберга; это — опустившийся дворянский сынок, запутавшийся в долгах, который сетует на „чертово времячко“, когда „деньги ржавеют в сундуках иссохших олухов“, а молодежь осуждена на нищету.¹ Язык сочнее и ярче, образ конкретнее, но художественный уровень ниже, чем в основной редакции.

Таким образом, лучшие устремления драматургов XVIII века, их гражданские идеалы, их мечты о свободной личности (Гец, Карл Моор) не могли найти иного оформления, как только в отвлеченной героической патетике. „Фон“ остается второстепенным элементом, материальной гарантией прав и успехов индивида. Попытка приблизиться к исторической конкретности, к широкому показу социальных сил не увенчивается успехом.

V

После такой предварительной постановки вопроса о „фоне“ в шиллеровских драмах необходимо перейти к разрешению более сложной задачи: являются ли „фоном“ в шекспировском смысле те массовые сцены, которыми изобилуют некоторые драмы Шиллера, в частности—драмы последних лет? Можно ли считать „активным фоном“ те сцены, в которых Шиллер изображает народ, народную сходку, народное волнение и т. п.?

Наиболее широко это использование массовых сцен в драмах последних лет („Лагерь Валленштейна“, „Вильгельм Тель“).

По типу использования „фона“ эти драмы принципиально почти не отличаются от „шекспиристских“ драм предшествующих лет. Хронологически они относятся к послереволюционной эпохе, по методу же показа социальных сил примыкают к дореволюционным „шекспиристским“ драмам.

Социальные силы, показанные в трилогии „Валленштейн“, не являются „фоном“ в шекспировском смысле. При всей

¹ „Das Geld verrostet in den Kisten ausgedörrter Pickelheringe, und Armut legt Blei an die kühnsten Unternehmungen der Jugend“. „Die Räuber“, I, 3.

живописности и положительности показа разношерстных элементов валленштейновской армии эта картина лишена драматического динамизма. Этот „фон“ не „действует“ в драме, он не мотивирует никаких побуждений Валленштейна, он ничего не обуславливает, ничем не управляет и служит лишь дополнительным материальным аргументом в пользу замыслов герцога Фридрихского. Все столкновения назревают в сознании самого Валленштейна, „фон“ только статическая предпосылка, а не стимул действия, не источник его.

В „Вильгельме Телле“ народное восстание вызывающе благонадежно. Сходка на Рютли разработана методом, диаметрально противоположным шекспировскому: если Шекспир в массовых сценах пробуждает и заставляет бушевать социальные страсти, то Шиллер усыпляет их. В драмах Шиллера, созданных в последние годы его жизни, роль народа становится совершенно пассивной; в образе народа появляются черты мистики—народ в одной из сцен „Орлеанской девы“ становится носителем роковой силы, избличающей Иоанну в нарушении долга.

В этой мистике—вырождение одного существенного признака шиллеровского театра, который заключается в том, что иногда у Шиллера народ дает санкцию поступкам героя драмы, но санкция эта носит чисто моральный характер. Наиболее яркий пример—„Вильгельм Телль“, где Телль получает от оскорбленных сограждан моральную поддержку. Символически эта санкция наличествует в „Лагере Валленштейна“: лейтмотив „Лагеря“—право на риск, воспевание риска, т. е. косвенное соприкосновение с думами Валленштейна о риске узурпации. Телль получает санкцию лишь в силу того, что он защищает святость семейного очага; это придает борьбе с тираном суженный и ограниченный характер. Шиллер отрезал себе путь к реалистическому показу народа тем, что остановился перед неразрешенной для себя этической антитезой: в праве ли герой прибегнуть к „низменным политическим“ средствам для достижения идеальной цели? Каждый герой Шиллера, от Карла Моора и Позы до Телля и Валленштейна, решившись прибегнуть к „низменным“ средствам, останавливается перед поступком, изоблачающим низменность этих средств (падение башни и гибель невинных—для Моора; выдача Карлоса—для Позы; убийство Гесслера—для Телля; узурпация—для Валленштейна) и запутывается в общей для всех их нравственной коллизии. В этом же замысел и лассалевской драмы и в этом (а не в „рассуждениях“ героев) суть и порок „шиллеровщины“. Иногда Шиллеру удается найти компромиссный исход (защита „очага“ в „Телле“; право на насилие, данное ценой отречения от земной любви

в „Орлеанской деве“ и т. д.), и тогда народ становится санкционирующим началом. Внешне народ играет роль стимула, но по существу это — этическая мистификация. При изучении этого признака шиллеровской драмы необходимо обращать внимание не только на его идеалистическую порочность, но и на известную историческую правомерность этого явления, которое было и заблуждением и заслугой Шиллера. Заслуга в данном случае заключалась в том, что Шиллер — пусть мистифицирующими идеалистическими средствами — возвышал народ до степени полномочного представителя всего человечества. В этом отвлеченно-осознанном демократизме — сила Шиллера, как художника. Шиллер осуществлял демократические идеалы своего революционного века. Если Шекспир представлял народ как одну из общественных сил, то Шиллер отождествлял народ с человечеством. До Пушкина шекспировское влияние дошло в чрезвычайно сложно-опосредствованном виде, и среди опосредствующих звеньев одним из самых существенных явился демократизм просветителей XVIII века, в частности руссоистски-шиллеровский. Одно из величайших исторических и художественных достоинств „Бориса Годунова“ — в объединении четкого и конкретного изображения социальных сил с демократическим пафосом XVIII века.

Из сказанного выше очевидно, что шекспировские принципы не находили полного воплощения в драматической литературе XVIII века. Шекспировский драматургический комплекс оказался невоссоединимым. И „активный фон“, и полнокровный драматический характер, и ряд других свойств шекспировского театра для драматургов XVIII века были доступны лишь частично. Попытки создать подлинную народно-историческую драму оказываются безуспешными, хотя задача создания такой драмы была одной из насущнейших проблем. Попытки эти все время предпринимаются, но осуществление их не удалось — оно было завещано XIX веку.

„Фону“, т. е. развернутому и глубокому изображению социальных сил, так и не суждено было стать определяющим моментом в драме XVIII века. Этот элемент все время оставался ущербным, анемичным. Самые лучшие и самые прогрессивные устремления ищут своего оформления не в „фоне“, не в колоритных массовых сценах, не в народно-исторических элементах драмы, но, говоря словами Энгельса, в „аргументирующих речах“. Самыми яркими в художественном отношении образами остаются патетические фигуры героев — тираноборцев с их гневными филиппиками против существующего строя.

Идеологи и драматурги эпохи Просвещения не обладали и не могли обладать глубоким пониманием массовых движе-

ний, народных восстаний. Причина этого заключается в том, что они были дореволюционными идеологами. Опыт самой действительности еще не позволял глубоко раскрыть природу общественных переворотов. Другое дело—теоретики реализма и художники-реалисты начала XIX века. Они, пережив опыт французской революции, могли и в своей художественной практике смело разрешить те вопросы, над которыми безуспешно бились, так и не высвободившись из пут метафизического мышления, писатели XVIII века. Вот почему в XIX веке могли появиться новые интерпретации Шекспира, которые уже иначе воспринимают его драматургический комплекс и считают основными другие особенности этого комплекса.

VI

Рубеж между двумя типами истолкования Шекспира обозначен такими явлениями, как последние выступления Гете о Шекспире, высказывания Шлегеля и характеристика Шекспира, данная в гегелевской „Эстетике“. Это уже более или менее полное раскрытие исторического своеобразия шекспировской драмы, еще выступающее под метафизическими оболочками.

В статье „Shakespeare und kein Ende“ (1813) Гете рассматривает шекспировскую трагедию как героическую драму нового мира. Художник античного мира изображал несоответствие (das Unverhältnis) между долгом и исполнением (Sollen und Vollbringen), т. е. между исторической судьбой и личностью. Современная трагедия мельче, индивидуалистичней, она изображает антитезу между желанием и исполнением (Wollen und Vollbringen), т. е. внутреннюю, субъективную борьбу. Шекспир „изобразил первое великое соединение желания и долга в индивидуальном характере“ („niemand hat vielleicht herrlicher als er die erste grosse Verknüpfung des Wollens und Sollens im individuellen Charakter dargestellt“). Борьба внутри личности есть вместе с тем поединок с историческим порядком, поединок, носящий характер мировой катастрофы.

Этой концепции родственна другая, развернутая Гете в „Вильгельме Мейстере“ за несколько лет до написания указанной статьи.

Гамлет в „Мейстере“ не является предметом авторского критического анализа. Разговоры о Гамлете— не отступление, но неотъемлемая часть художественного целого, определенная стадия в воспитании Вильгельма, дающая ему урок житейской мудрости и подготавливающая его отречение от эстетического бунта. Рассмотрение этой стороны дела, однако, в данном случае не является нашей задачей.

Наше внимание привлекает лишь самое общее, принципиальное толкование сущности шекспировской драмы как таковой.

Центральным пунктом разговоров о Гамлете является, на наш взгляд не 13-я глава IV книги, где Мейстер разбирает характер героя трагедии и дает ему свое знаменитое определение—„eine grosse Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist“, но 15-я глава той же IV книги.

Здесь Мейстер поднимает более общие вопросы. Он противопоставляет Шекспира другим историкам и поэтам, которые изображают героическую личность действующей по своему усмотрению (einen Helden, der durch sich selbst handelt). У Шекспира—не то: у него действием управляет не герой и не односторонне проведенная идея наказания злодея, но закономерно развивающееся событие. У Шекспира „der Held hat keinen Plan, aber das Stück ist planvoll“. В силу чего же драма приобретает „план“? В силу того, что сквозь побуждения отдельных действующих лиц, сквозь самостоятельно развивающиеся события прокладывает себе дорогу определенная закономерность. „Чистилищный огонь посылает своего духа и требует мести, но напрасно! Все обстоятельства концентрируются (kommen zusammen) и побуждают мстить (treiben die Rache); напрасно! Ни земному ни подземному не может удасться то, что предназначено одной судьбе“.

Эта трактовка принципов шекспировской драматургии уже имеет самое непосредственное отношение к вопросам исторической драмы. Гете и Гегель открыли в пьесах Шекспира историю—хотя и в абстрактной форме. Гете, по существу, дает первую реалистическую трактовку Шекспира, в которой различаются и историческая закономерность и ее опосредствования. Он, правда, мыслит их несколько разобщенно; он еще не настолько четко, как реалисты XIX века, видит, что опосредствование является проявлением осуществляющейся закономерности. Тем не менее Гете как теоретик на голову выше Стендаля и Гизо, которые оперировали значительно более скромными философскими и историко-литературными масштабами.

Хотя выступления немецких романтиков о Шекспире, в частности „Чтения“ Шлегеля, хронологически предшествовали „Эстетике“ Гегеля (Гегель читал этот курс с 1820 по 1829 год), удобнее рассматривать Гегеля раньше, так как Шлегель и по своим воззрениям, и в силу влияния на французских истолкователей Шекспира. Гегель помещает Шекспира в сферу романтического искусства; на этой стадии искусство, по мысли Гегеля, достигает предельной субъективности и дематериализации.

Однако разбирая Шекспира, Гегель вынужден повсеместно выделять его, преодолевая ограниченность своей системы, вынужден вступать в противоречие с реакционными сторонами своих построений.

В разделе об определенности идеала Гегель ставит вопрос, как идеальное начало, т. е. отвлеченная закономерность, может стать предметом воплощения в искусстве. Грекам это удавалось в их антропоморфных мифах. Как же христианское, т. е. романтическое искусство может воплотить свойства идеала—„неизменяющийся покой, величие свободной силы, зависящей только от себя“?

Гегелю представляется, что эти свойства можно обнаружить во внутреннем мире христианских мучеников и праведников. Но при таком исходе искомые атрибуты останутся абстракциями; независимость и свобода будут только потенциальны, духовны, мнимы. Гегелю необходимо было признать, что подлинную реализацию идеал найдет лишь в действии, в борьбе с могуществом обстоятельств; только тогда атрибуты идеала будут осуществлены воочию, практически. Собственно христианское искусство пришлось признать несовершенным в соотношении с искусством Возрождения, в частности с шекспировским. На почве конкретного анализа Гегель преодолел реакционные стороны системы.

Но и достигнутая конкретизация для Гегеля недостаточна. Индивид еще лишен „субстанциональности“, его независимость не общезначима, лишена общественного бытия.

Это общественное бытие индивид обретает, будучи рассматриваем как действующее лицо „всеобщего мирового состояния“ (*der allgemeine Weltzustand*).

Под этим состоянием Гегель подразумевает „героический век“ или эпоху междоусобия, во время которых сама по себе деятельность индивидов создает новый порядок, новые устои, новые представления. Среди „романтических авторов“ до глубокого показа такого состояния поднялся один Шекспир и—в известной мере—Гете в „Геце“ и Шиллер в „Разбойниках“. Между Шекспиром и двумя последними Гегель сохраняет значительную дистанцию.

Это самый существенный пункт в гегелевских высказываниях о Шекспире. „Всеобщее мировое состояние“—это отвлеченная формула, за которой кроется смысл крупного социального катаклизма, рождающего новый мир. Вводя это понятие и распространяя его на Шекспира как на художника, поднявшегося до глубокого постижения такого переломного момента, Гегель тем самым проводит две демаркационные линии: одна отделяет Шекспира от прошлого, от мистического и христианского искусства; другая—от будущего, от художников, раболепно примирившихся с „прозаической

натурой* действительности и изображающих повседневность.¹ Специфичность шекспировского искусства для Гегеля как раз в его историзме, в том, что у него деятельность индивидов и история составляют единое.

В таком подходе к Шекспиру и заключается новое у Гегеля. Характер рассматривается не только со стороны ограниченно взятой материальности, т. е. со стороны психологической правды и полноты, хотя Гегель уделяет огромное внимание и этой стороне дела; характер берется также со стороны его субстанциональности, его типового значения. Всеобщее состояние, а затем „всеобщие силы действия“ (die allgemeinen Mächte des Handelns), будучи воплощены в характере, дают ему эту субстанциональность. Это сближает Гегеля с Гете и возвышает его над немецкими романтиками.

Немецкие романтики значительно снизили уровень постановки проблемы по сравнению с Гете. Основной утратой немецких романтиков по сравнению с их великим предшественником было то, что они не желали иметь представления о какой бы то ни было онтологической объективности литературных явлений.²

Для Гете и античная драма и драма нового мира отражают действительность, та и другая изображает судьбу человека в древнем и новом мире, различие между ними имеет субстанциональный характер. Для А. В. Шлегеля же, например, все различие сводится к признакам, по существу театрально-декоративным: смена времени и места, контраст шуточного и серьезного, смешение диалогического и лирического, театральная перспектива, т. е. выделение одних персонажей и затенение других и т. п.—таковы для него свойства драмы нового мира, в частности шекспировской. Живописность, которую Шлегель считает конституирующим признаком романтической, т. е. новой драмы,³ не является у него опосредствованием закономерностей. Это просто сообщение драме новых внешних подробностей, которые делают драму

¹ „... Da sich die Kunst nicht in sich selbst notwendig, .. sondern die zufällige Wirklichkeit... das tägliche Tun und Treiben... zum Inhalt nimmt“. Hegel. Aesthetik, II. Teil, Berlin, 1843, SS. 219—220.

² Cp. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist: „Das erste Mal wird hier Shakespeare's Dichtung rein als Kunstleistung gewertet, nicht als Naturphänomen... ohne Beziehung auf etwas ausser dem künstlerischen Prinzip das sie baute... Emanzipation des Kunstschaffens von allem Stöflichen, auch vom Menschlichen selbst“ (SS. 342—343). Указанная оценка непосредственно относится к Фр. Шлегелю, но имеет более широкое значение по отношению ко всем романтическим интерпретациям Шекспира.

³ „Der Geist der gesamten antiken Kunst und Poesie ist plastisch, so wie der modernen pittoresk“. A. W. Schlegel, Über dramatische Literatur und Kunst, I. Teil. Upsala 1817, S. 17.

более выразительной для восприятия чувствами и лишь поэтому приближают „к тайнам мирового целого“.¹

„Окружение“, на показе которого постоянно настаивает Шлегель, не является воспроизведением каких-то реальных взаимосвязей индивида с миром; это окружение (Umgebungen) трактуется Шлегелем в том же формально-эстетском плане.

Заслуга А. В. Шлегеля заключается в довольно обстоятельной разработке вопросов художественной специфики. В частности, в этом—его роль для развития европейской исторической драмы, для драмы французских романтиков, например. По существу положительной стороной своих литературных (не философских) взглядов он ближе к ним, чем к Гегелю и Гете. Кроме того, довольно значительны заслуги Шлегеля в ниспровержении ряда ходячих предрассудков английской шекспирологии, хотя положительного целостного понимания Шекспира Шлегель не создал.

Своим разбором шекспировских хроник² Шлегель подготавливает ту интерпретацию Шекспира, которую дадут позднее Стендаль и Гизо. Шлегель высоко оценивает Шекспира как исторического мыслителя, правильно раскрывшего основные черты событий, их причины и даже тайные пружины, ими управляющие. Ход событий представлен так, что дает общезначимые поучительные примеры для всех веков.³

Шлегель высоко ставит Шекспира за то, что он показал последнюю вспышку феодальной независимости, войны, в которые втягивается народ, еще не играя в них самостоятельной роли,⁴ и героические характеры, возникающие в этой схватке.⁵

Это—те качества, за которые Шекспира станут превозносить реалистические интерпретаторы XIX века. Однако между ними и Шлегелем есть существенная разница. Шлегель лишь подготавливает то, что у них выступит в полном объеме. Он рассматривает эти качества шекспировской драмы, во-первых, не как регулятивные и конституирующие принципы, но как сюжетно-тематические моменты, о которых не говорится в методологической части шлегелевской лекции о Шекспире, но упоминается при изложении содержания и разборе хроник. Во-вторых, эти стороны Шлегель рассма-

¹ Ср. о романтической поэзии: „Diese ist dem Geheimnis des Weltalls näher. Denn der Begriff kann nur jedes für sich umschreiben, was doch der Wahrheit nach niemals für sich ist; das Gefühl wird alles in allem zugleich gewahr“. Jbid., II. Teil, S. 13.

² Ibid., S. 158—200.

³ „Die Hauptzüge der Begebenheiten sind so treu aufgefasst, ihre Ursachen und sogar ihre geheimen Triebfedern sind so lichtvoll durchschaut, dass man daraus die Geschichte nach der Wahrheit erlernen kann... sie bietet für alle Zeiten gültige Beispiele vom politischen Weltlaufe dar“. Ibid., S. 159.

⁴ Ibid., S. 197.

⁵ Ibid., S. 196.

тривает ретроспективно, без всякого соотнесения с современностью и перспективами текущей литературы. За эту ретроспективность Шлегеля едко высмеивал Гейне в „Романтической школе“.

В отличие от Шлегеля, Стендаль и Гизо будут рассматривать конкретно-исторические свойства шекспировской драмы и показ гражданской войны, как самое основное и самое ценное в Шекспире. Во-вторых, они будут ориентировать современную им литературу в том же направлении.

Эти трактовки Шекспира (Гете, Гегель, Шлегель) находятся на грани между метафизическими теориями эпохи Просвещения и высказываниями теоретиков реализма.

VII

Среди последних большой интерес имеют работы Гизо—предисловие к французскому переводу Шекспира, выполненному Летурнером,¹ а также книга „Shakspeare et son temps“,² представляющая собой переработку этого предисловия.

Гизо считает подражание Шекспиру более плодотворным, чем подражание грекам или французским классикам. Интересно, конечно, не этот вывод, а аргументация Гизо. Следование Шекспиру помогает охватить судьбу человеческую во всех ее видах, а человеческую природу во всех условиях, в каких только живет человек на земле (*dans toutes les conditions de l'homme sur la terre*). Одна из особенностей шекспировского историзма для Гизо, таким образом, это способность безграничного социального и психологического перевоплощения. Это большой шаг вперед по сравнению с эпохой Просвещения; Гете и Шиллер в своих „шекспиристских“ драмах не достигали такого разнообразия в разработке характеров, такого изобилия художественных манер в изображении разнородных персонажей, какого достигал Шекспир, а в XIX веке — Пушкин.

Гизо старается осмыслить проблему социального фона у Шекспира. „Введение низших классов дает Шекспиру другое средство достигнуть эффекта, неосуществимое ни в какой другой системе. Поэт, который может брать своих актеров из всех слоев общества и их представлять во всех ситуациях, может также все привести в действие, так сказать, оставаться постоянно драматическим“.³

Гизо пытается здесь поднять вопрос о деятельном „социальном фоне“, о том, чтобы этот фон не оставался статической предпосылкой или эпизодическим явлением, но был бы

¹ Shakspeare. Oeuvres complètes... précédées d'une notice biographique et littéraire sur Shakspeare par Guizot, Paris, 1821.

² Shakspeare et son temps. Etude littéraire par Guizot, Didier, Paris, 1852.

³ Préface, p. 144.

постоянно драматичен, т. е. непрерывно стимулировал бы действие.

Ставя вопрос о создании национальной драмы, Гизо не допускает и мысли о том, что она может оставаться драмой прежнего типа. „Свидетели тридцати лет, протекших после величайших общественных переворотов, мы не стесним развития нашего духа узкими пределами нескольких семейных событий или волнениями чисто личной страсти“.¹

Целый ряд мыслей Гизо перекликается с соответствующими высказываниями Пушкина. Пушкин (несомненно, читавший статью Гизо) целиком разделяет мнение Гизо о том, что драма по существу своему — народное зрелище. „Театральное представление—это народное празднество... Драматическая поэзия не могла возникнуть иначе как в народной среде и никогда иначе не возникала... Именно на такие празднества зовет народ драматург. Он стремится развлекать народ, но таким развлечением, которого народ не знал бы без него“.² Подобно Гизо, Пушкин считает, что „драма родилась на площади и составляла увеселение народное“.³ Однако по отношению к России—считает он—дело обстоит иначе: „драма никогда не была у нас потребностью народною“. Задача поэта—создать подлинно народную драму, пробиться к истокам народного творчества сквозь аристократические традиции, „переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий“.⁴

В наброске предисловия к „Борису Годунову“ Пушкин выдвигает требование, которое было краеугольным камнем для Гизо и Стендаля и вряд ли может быть верно оценено без того контекста, который дают статьи обоих последних авторов. Пушкин настаивает на том, чтобы русская литература поднялась до общеевропейского уровня, до уровня современности. Он требует актуальности литературы, хотя и выражается более сдержано, чем Гизо и Стендаль, которые накануне июльской революции напоминали о революции прошлого века. „Дух века требует важных перемен и на сцене драматической“,⁵ пишет Пушкин.

Требование „поспеть“ за „духом века“ стало основным мотивом манифеста Стендаля „Расин и Шекспир“.

Шекспир высоко оценивается Стендалем за то, что он представил англичанам „Кровавые катастрофы, вызванные гражданскими войнами“.⁶ Современную обстановку Стендаль

¹ Ibid., p. 151.

² Ibid., 4—5.

³ Заметки о народной драме и о „Марфе Посаднице“ Погодина.

⁴ Там же.

⁵ Наброски предисловия к „Борису Годунову“, отрывок 7.

⁶ Stendhal. Racine et Shakspeare. Etudes sur le romantisme, Calmann-Levy, Paris, p. 34.

считает напоминающей Англию 1590 года: „У нас также существуют партии, казни, конспирации. Тот, кто сегодня смеется в салоне, читая эту брошюру, будет в тюрьме через восемь часов“.¹ Стендаль требует создания национальной трагедии. Отвергая классическую трагедию, отказываясь от Расина, он выдвигает совершенно новые аргументы против классических единств. Содержание новой трагедии настолько значительно и огромно, что не в силах уложиться в рамки единств. „Какой заговор можно замыслить (a le temps de s'ourdir), какое народное движение может развиваться за 36 часов?“² Стендаль стремится к созданию такого искусства, которое глубоко раскрывало бы смысл общественных переворотов. Стендаль стремится создать такую поэтику, которая отвечала бы требованиям правдивости и ясности. Он считает, что нельзя правдиво показать общественные перевороты, крупные события национальной истории, если не отречься и от единств и от стихотворной формы.

Стих, по его мнению, вредит точности словаря. Используя стих, драматург изменяет правдивой передаче страсти,³ заменяет точные выражения их слабыми синонимами. Мысли не нужна иная красота, кроме ясности.⁴

Критерием для Стендаля является не только вкус более демократической публики (la population raisonnante et industrielle de 1823),⁵ отличающейся от аристократии времен Расина; более существенную роль для него играет другой критерий—правдивость, объективная истинность искусства, свобода его от всякого лицемерия, от всякой маскировки. Чрезвычайно остры и интересны его замечания о политической природе того языка, которым писали создатели классической трагедии.

Сейчас, пишет Стендаль, нет нужды ни в загадочном иносказательном языке, ни в стихе, так как нет иезуитской политики, которая нуждалась бы в маскировке, нет мифологии, которая заставила бы набрасывать покрывало на абсурдные для Стендаля фаталистические представления.⁶

Национально-исторический сюжет, будучи изложен в стихах, окажется как бы под маской;⁷ александрийский стих

¹ Stendhal. Racine et Shakspeare. Etudes sur le romantisme, p. 39.

² Ibid., p. 41.

³ Ibid., p. 110.

⁴ Ibid., p. 111.

⁵ Ibid., p. 112.

⁶ „Il n'y a ici nulle politique jésuitique, aucune arrière-pensée; voici la mienne toute entière. La tragédie mythologique restera toujours en vers. Il faudra peut-être toujours la pompe et la majesté des beaux vers pour jeter un voile utile sur l'absurdité du fatalisme d'OEdipe ou de Phèdre...“ Ibid., p. 126—127.

⁷ „Tous ces sujets, présentés en vers alexandrins, sont comme sous le masque... puisque les deux tiers de la langue parlée aujourd'hui, ne peuvent se reproduire au théâtre“.

заставит отказаться от двух третей современного языка ради изысканной лексики. Чтобы ход событий был показан с должной объективной истинностью, надо отказаться от этих масок. Так, Стендаль обосновывает свое требование прозаической исторической драмы. Эти устремления Стендаля параллельны творческим исканиям Пушкина — его борьбе с александрийским стихом за более гибкий пяти-стопный ямб без рифм, его борьбе с перифразами,¹ борьбе за введение в литературу народного говора. „Как ей — спрашивал Пушкин о трагедии — перейти к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади?... где, у кого выучиться наречию, понятному народу?...“² В требованиях Пушкина, как легко заметить, больше демократизма, больше подлинной народности, больше смелости в этом направлении.

Итак, Стендаля привлекает в Шекспире глубокое и правдивое изображение крупных социальных катастроф. Отстаивая последовательно-реалистические принципы, Стендаль приходит к тому, что отчетливо осознает несовместимость абстрактных гражданских идеалов XVIII века с перспективами критического реализма. Стендаль видит известную противоположность Шиллера Шекспиру, впоследствии так глубоко раскрытую Марксом и Энгельсом: „... Наша новая трагедия будет более простой. Шекспир риторичен (fait de la rhétorique) на каждом шагу: это потому, что надо было такую-то ситуацию драмы сделать понятной грубому люду (à un public grossier), в котором было больше храбрости, чем утонченности... Шиллер копировал Шекспира и его риторике; ему нехватало уменья (de l'esprit) дать соотечественникам трагедию, требуемую их нравами“.³

В рецензии на драму Вернера „Лютер“⁴ Стендаль особенно высоко отзывается о шекспировских принципах, воплощенных, по его мнению, в этой драме. Самый факт появления такой рецензии является любопытным историко-литературным парадоксом: каким образом такой строгий реалист как Стендаль, мог поднять на щит драму Захарии Вернера, ставшего через шесть лет после „Лютера“ католиком, Вернера, одного из создателей реакционно-мистического жанра „Schicksalstragödie“? Разгадка заключается, повидимому, в следующем: драмы, подготовляющие возникновение жанра „Schicksalstragödie“ („Орлеанская дева“ и особенно „Лютер“ Вернера), используют некоторые моменты шекспи-

¹ Начало статьи о русской прозе.

² „Заметки о народной драме и «Марфе Посаднице» М. П. Погодина“.

³ Racine et Shakspeare, p. 39—40.

⁴ Z. Werner. Luther oder die Weihe der Kraft.

ровской хроники, трансформируя их, что создает известную объективную возможность для рассмотрения их как вещей, написанных под влиянием Шекспира.¹ Это историческое начало довольно сильно проступает и в „Лютере“ Вернера, несмотря на значительность мистического элемента в этой драме: реакционно-христианским является самый замысел драмы и концепция образа Лютера, изложенная в стихотворном прологе; первые сцены, в которых изображены мальчишки-рудокопы, достающие золото из недр земных, символичны: золото символизирует новую веру. Лихорадочно-экстатическая Катерина Фон Бора и серафические младенцы Теобальд и Тереза пронесут этот мистический элемент сквозь всю драму.

Однако Стендаля настолько привлекали наличествующие в „Лютере“ стороны непосредственно-исторического изображения, что он воспринял и прочувствовал их сквозь мистику, сквозь христианскую религиозность. Шекспиризм в любом, даже несколько искаженном проявлении, был ему ценнее „шиллеровщины“.

Разбирая трагедию Вернера „Лютер“,² Стендаль многозначительно пишет в подзаголовке: „пьеса, более близкая к шедеврам Шекспира, чем к трагедиям Шиллера“. Что же у Вернера шекспировского? Изображение великой революции, изменившей лицо Европы. Из пьесы Вернера видно, что „эта революция похожа по своим средствам и фазам на теперешнюю. То была уже борьба королей против народов“.³ Стендаль ставит Вернера выше Шиллера. Шиллера он третирует как Расина: „Шиллер—унаследовал у театра Расина манеру заставлять героев спрашивать и отвечать тирадами в восемьдесят стихов. Никогда не найдется такой скуки в шедевре Вернера“.⁴ „Лютер,— пишет дальше Стендаль,— быть может, лучшая пьеса со времен Шекспира.“⁵

Конечно, у Стендаля совершенно нет того четкого различия шекспировской и шиллеровской манер, которое было у Маркса и Энгельса. Но для нас существенно то, что Стендаль, будучи художником-реалистом, стихийно ощущал это различие и предпочитал шекспировский метод.

Видя в шекспировском методе средство глубокого и полного изображения массовых движений, Стендаль создает

¹ В „Орлеанской деве“, кроме отдельных текстуальных совпадений, к Шекспиру восходит изображение исторической ситуации, в которой должна будет действовать героическая личность—бедственное и униженное положение нации и т. п. Шиллер пытается по-шекспировски завязать узел, который разрубает герой (Уорик в „Генрихе VI“, принц Гарри в „Генрихе VI“ и т. п.). Однако сила Иоанны—инородного, духовного, неземного происхождения, и в этом—искажение шекспировского принципа.

² Racine et Shakspeare, p. 91—96.

³ Ibid., p. 92.

⁴ Ibid., p. 94.

⁵ Ibid., p. 96.

новую интерпретацию Шекспира. Основным свойством шекспировского драматургического комплекса он считает его народно-исторический характер, считая производными иные особенности. В литературной теории Стендаля находят свое завершение те попытки разобраться в народно-исторических чертах шекспировской драматургии, которые предпринимались на протяжении всей эпохи Просвещения.

VIII

Нашли ли теоретические взгляды Стендаля достойное воплощение в художественной практике?

Проза самого Стендаля не может в данном случае приниматься в расчет, так как речь идет о драматургии.

Почти одновременно с возникновением теоретического манифеста Стендаля появляется историческая драма французских романтиков (Гюго, Дюма, Вите, Мериме), пытавшихся опереться на Шекспира. В центре внимания романтиков-драматургов—крупнейшие народные движения европейской истории: восстание „жаков“ у Мериме, эпоха Лиги у Дюма и Вите, английская революция у Гюго и т. п.

Однако историзм этих авторов является сниженным, карликовым воспроизведением шекспировского историзма, несмотря на наличие многих внешних признаков, присущих шекспировским хроникам: налицо и заимствование сюжетов из национальной истории, и показ народных масс, и исторический колорит и т. п. В этих драмах шекспировский историзм низведен до мелочного хроникерства. В них нет и следа глубокой проблемности шекспировских драм, шекспировской силы в изображении характеров. Каждая из этих драм представляет собой ряд разобщенных эпизодов, не пронизанный подлинным драматическим динамизмом.

Даже лучшая из этих драм—„Жакерия“ Мериме—далека от Шекспира, несмотря на то, что написана под явным влиянием „Генриха VI“. Бесспорно, с точки зрения обстоятельности показа крестьянского восстания, обилия крестьянских типов, и т. п. „Жакерия“ более интересна для нас, чем хроники Шекспира. Тем не менее, драма Мериме глубоко отличается от шекспировского театра.

Нельзя считать показ социальных сил, выведение „фона“ и с черпывающей особенностью шекспировской исторической драмы. Если воплотить в произведении это свойство драмы Шекспира и позабыть о других качествах—о титанических характерах, о глубоком драматизме действия, о величайшей проблемности—это не будет последовательной шекспиризацией. Именно это произошло с исторической драмой романтиков.

У Шекспира даже в самой „рыхлой“ драме—в „Генрихе VI“—даже на фоне крайнего изобилия мотивов и эпизодов

(ссоры лордов, война с Францией, народные волнения) вырастает такой сильный и концентрированный характер, как Уорик, „делатель королей“. Уорик противоположен мелочным Сэффолькам и Сомерсетам, погрязшим в ничтожнейших дворцовых интригах, в мелочных ссорах между родами. Уорик берет на себя ответственность за судьбы нации, он становится могучей героической фигурой и, умирая, с полным правом говорит: „Не было такого короля, которому я не мог бы вырыть могилу“. Личное величие поднимает Уорика и над мелкими интриганами и над „случайными героями“ вроде скромного джентри Айдена.

В драме французских романтиков таких характеров нет. Историзм Шекспира был доступен им лишь в вульгаризованном, упрощенном виде. Феодалы Мериме в лучшем случае напоминают Сэффольков и Сомерсетов; разумеется, Мериме не мог видеть ничего героического в д'Апремонах и Монтрейлях. С другой стороны, Мериме оказался бессилен и в создании героических образов крестьянских вождей. *Loup Garou*, разбойничий атаман, показан очень правдиво и ярко со стороны отдельных своих качеств—беззаветной смелости, лютой вражды к феодалам. Но он, во-первых, не воплощает в себе никакой глубокой принципиальности, идейности, во-вторых, является эпизодической фигурой (не в эмпирическом смысле, не в смысле частоты появления на сцене, но в смысле драматической действительности: он приходит, борется и уходит, не переживая никаких изменений в своем положении, драматически не действуя). Оба момента, недостающие *Loup Garou*, переданы монаху Жану, отдаленно напоминающему таких вождей крестьянских восстаний, как Мюнцер и Болл. Мериме мог бы придать своему герою высокую одухотворенность, энтузиазм и идейность, которые отличали вождей средневековых крестьянских восстаний. Тогда он ближе подошел бы к духу шекспировской драмы—драмы идейной и проблемной. Но он не смог этого сделать, создание героического театра было не под силу „гражданскому реализму“ писателей XIX века. Жан мелок, в ряды восставших его привело неудовлетворенное честолюбие, он остается в одиночестве не столько в силу своих исключительных качеств, сколько в силу недостаточной решимости и верности сподвижников. „Принципиальности“, „героизма“ Жан лишен; драматизмом его образ обладает (стремление к борьбе, уход союзников, одиночество и гибель), но мелочным, неглубоким.

Что касается „Кромвеля“ Гюго, то здесь, если не считать совершенно не-шекспировской риторичности образов, не нашла выражения даже проблема „фона“, которая волновала, например, Мериме. „Фон“ нашел здесь ложное, искаженное воплощение в функции шутов, правда, целиком этой

сферой не исчерпываясь. В исторической драме Шекспира, а также в некоторых римских трагедиях „фон“, т. е. народное волнение или ход большого исторического события, управляют действием, обуславливают логику характеров. В „Кромвеле“ Гюго создает иллюзию „заговора шутов“, которые будто бы держат в руках все нити, ведут все действие и управляют событиями. Эта идея настойчиво проводится в декларациях шутов (III, I):

Весь мир обманут им, его нелепой
Политикой и планами его,—
Весь мир, но лишь не мы, его шуты.¹

И далее:

Сатана тиранов
Лишь для забавы нашей создает;
Пусть мир трепещет пред лицом тирана,
А мы, смеясь над миром, обратим
Кромвеля скипетр в палку арлекина.²

В конце концов, „фон“ вырождается у романтиков либо в фарсовое начало, либо в живописно-декоративный элемент.

IX

Теперь пора подвести некоторые итоги. Идеологи и писатели эпохи Просвещения, борясь за национальный театр, выдвинули проблему реабилитации Шекспира. Они настойчиво стремились раскрыть природу шекспировского драматургического комплекса, старались понять народно-исторический характер шекспировских драм. Но они, будучи дореволюционными идеологами, не доходили до трезвого и последовательного реализма в художественном раскрытии общественных сил. Поэтому задача открытия подлинного Шекспира не была разрешена ими—ее разрешение было завешано реализму XIX века.

Теоретики XIX века (Гизо, Стендаль) открывают в Шекспире народно-историческое начало. Однако их теоретические послышки не могли найти достойного воплощения в художественной практике; историческая драма романтиков не смогла освоить народно-исторические свойства шекспировской драмы во всем их величии.

Возникает вопрос—чем же объясняется историко-литературная феноменальность „Бориса Годунова?“ Почему в русской литературе оказалось возможным появление такой драмы, в которой историческая тема не стала измельченной и приниженной, в которой исторический сюжет не пре-

¹ „Quoi! C'est nous qui savons ce que lui-même ignore, Et nous tenons le fil qu'il ne voit pas encore! Nous, les fous de Cromwell!“

² „Satan fait les tyrans au plaisir des bouffons. Pendant que l'univers tremble sous le despote, Du sceptre de Cromwell faisons notre marotte!“

вратился в камерный и вместе с тем сохранил свой драматизм, т. е. не перешел ни в хроникерство, ни в антикварность? Почему русский драматург оказался способным мыслить общенациональными масштабами, оперировать крупными историческими величинами?

Прежде всего, здесь вступает в силу общая закономерность литературного развития — неблагоприятность действительности зрелого капитализма для возникновения трагедии вообще, а исторической в особенности. Но эта закономерность проявляется в данном случае в особой исторической обстановке. Именно в России начинается в основном пережитая Европой борьба против старого порядка, — начинается первый этап этой борьбы, возглавляемый пока дворянскими революционерами.

Именно в России, в отличие от Германии, эта борьба носит не умозрительный, но действительно-политический характер (декабристы). И самое важное, — в России сама задача свержения феодально-крепостнического режима носит наименее буржуазный характер. Ленин неоднократно подчеркивает, что русская буржуазия не была силой, способной одержать решительную победу над царизмом, „в отличие от европейской буржуазии, которая была в свое время революционной и десятки лет спустя становилась на сторону реакции...“¹

Эта особенность исторического развития России придавала и общественной мысли и литературе свободу от специфически-буржуазной ограниченности, сообщала им наименее буржуазный и наиболее народный характер.

Тайна героических и общенациональных масштабов шекспировского театра заключается не в союзе поэта с абсолютными монархами и не в „использовании всех старофеодальных корпоративных форм дворянского государства“, но в его народности. То же самое у Пушкина. Объективная возможность для создания им народно-исторической драмы заключается в том, что в России его времени последовательная борьба с царизмом была возможна только как плебейски-крестьянская; художественная прозорливость Пушкина поставила его вплотную перед этой проблемой, а затем уже логика реалистической разработки образов привела к особому освоению наследия и к иному разрешению проблем драматургической поэтики.

Разумеется, эти замечания об исторических предпосылках возникновения пушкинской драмы не являются претензией разрешить столь сложный вопрос; это всего лишь

¹ Ленин. Две тактики. Соч., 3 изд., т. VIII, стр. 192. (Курсив мой. Н. В.)

небольшая попытка указать направление, в котором может быть найдено более или менее удовлетворительное объяснение разбираемого явления.

Таким образом, именно Пушкину удалось наиболее полно и глубоко решить те вопросы, которые европейской шекспировской драмой решались непоследовательно. Поэтому только Пушкину удалось наиболее полно воспроизвести шекспировский драматургический комплекс. В основу своей драматической системы он положил те черты, которые открыли в Шекспире Гизо и Стендаль, т. е. изображение народных движений, крупных исторических катастроф. Статья Гизо была известна Пушкину; в своем наброске „Заметки о народной драме и о «Марфе Посаднице» Погодина“ (1830) он излагает некоторые мысли Гизо. „Расин и Шекспир“, повидимому, не был известен Пушкину,—мы имеем дело с параллельными исканиями величайших реалистов начала века.

Таким образом „Борис Годунов“ был подготовлен вековой борьбой за реабилитацию Шекспира и явился закономерным следствием тех процессов, которые протекали в истории европейской исторической драмы. „Борис Годунов“ по-новому решает те проблемы, которые волновали европейских „шекспиристов“ от Гердера и Лессинга до Стендаля. Эта драма наиболее широко воспроизводит все богатства шекспировского театра, пополнив их тем опытом, который принесли народные движения нового времени.

Х

Пушкинская трактовка Шекспира была оригинальна и по отношению к Западу, и, в особенности, по отношению к соотечественникам. В России в эту эпоху самые ярые последователи шекспиризма доходят только до наивно-романтического приятия великого английского драматурга. Материалы о современных Пушкину толкованиях Шекспира поучительны для нас, как свидетельство большого интереса к этому художнику в ту эпоху, как подтверждение того, что в эти годы увлечение Шекспиром „носится в воздухе“. Но еще более все это интересно тем, что ярче показывает своеобразие и глубину того взгляда на Шекспира, до которого поднялись Стендаль и Пушкин; выработанное ими понимание Шекспира приближается к той концепции, которую Маркс и Энгельс изложили в переписке с Ласалем.

Учиться у Шекспира призывает Орест Сомов — один из представителей „левого крыла“ русских романтиков, близкий к декабристам, член „Вольного общества любителей российской словесности“.

Сомов посвящает Шекспиру несколько страниц своей работы „О романтической поэзии опыт в трех статьях“. Его представление о Шекспире наивно-романтично. Фантастика, психологизм, колорит—для него основные свойства шекспировской драмы. О показе Шекспиром исторических катастроф и трагической гибели старого порядка Сомов не мыслит даже в абстрактной форме.

Для него Шекспир—„гений-творитель, неподвластный никаким условиям“. У Шекспира ценно „глубокое познание человеческого сердца, которое он постиг в самых тайных его извилах“, он—„искусный живописец человеческой природы“. Кроме того, Сомов высоко ценит шекспировскую фантастику: „могут ли отнять у него власть воображения всеобъемлющего, которое, творя даже и химеры, увлекает нас и заставляет почти верить их существованию“. Наконец, Шекспир высоко поставлен как мастер колорита. „Шекспир не только был отличный изобразитель природы и страстей: он верный истолкователь нравов и обычаев тех времен и мест, из коих брал предметы для драм своих“.¹ Столь подробный разбор основных достоинств шекспировского театра не мог не иметь большого значения в ту эпоху. Однако для нас сейчас существеннее подчеркнуть не достоинства работы Сомова, а глубину прозрений Пушкина, которая более отчетливо предстает взору при сопоставлении пушкинского представления о Шекспире со взглядами на этого драматурга самых передовых людей эпохи.

Шекспиром увлекался Кюхельбекер, написавший „Духов Шекспира“.² Для него самой заманчивой оказалась фантастика Шекспира. Пушкину претило такое чрезмерно серьезное восприятие фантастического, и он порицает за это Кюхельбекера в своем письме к нему из Михайловского (декабрь 1825 года): „Ты сознаешься, что характер поэта неправдоподобен: сознание похвальное; но надобно бы сию неправдоподобность оправдать, извинить в самой комедии, а не в предисловии. Поэт мог бы сам совеститься, стыдиться своего суеверия: отселе новые комические черты“. (Курсив мой. Н. В.)

Еще до ознакомления с „Духами“ Пушкин отнесся к ним недоверчиво, поскольку он вообще скептически относился к русским романтикам и в своих собственных рассуждениях делал романтизм, как и Стендаль, псевдонимом реализма.

„Сколько я ни читал о романтизме—все не то; даже Кюхельбекер врет, что такое его «Духи»? До сих пор я их не читал“ (письмо от 30 ноября 1825 г. к Бестужеву). Мельком необходимо отметить, что в вопросе о выдвижении

¹ Сомов. „О романтической поэзии“, СПб, 1823, стр. 26—28.

² Драма в двух действиях, в стихах, СПб., 1825.

Шекспира Пушкин идет рука об руку с декабристами (Кюхельбекер) и около-декабристскими писателями (Сомов). „Борис“ написан в 1825 г., „Духи“ в 1825, „Трактат“ Сомова в 1823; все это явления одних и тех же лет. Однако, Пушкин идет гораздо дальше своих современников, он оказывается гораздо трезвее и вдумчивее.

В эти же годы Шекспиром увлекаются „любомудры“. В 1826 г. Веневитинов пишет свое послание к Рожалину „Оставь, о друг мой, ропот твой...“, в котором восхищается Шекспиром:

Его беседы и уроки
 Ловлю вниманьем жадным я;
 Они и ясны, и глубоки,
 Как будто волны бытия;
 В его фантазии богатой
 Я полной жизнью ожил...

 Он сам не жертвует страстям,
 Он сам не верит их мечтам;
 Но, как создания свидетель,
 Он развернул всей жизни ткань.
 Ему порок и добродетель
 Равно несут покорную дань,
 Как гордому владыке мира:
 Мой друг, узнал ли ты Шекспира?

Веневитинов понимает Шекспира метафизически; прощательный и прозорливый художник как бы присутствует при акте сотворения мира—„как создания свидетель, он развернул всей жизни ткань“. С точки зрения европейских масштабов такое восприятие Шекспира было уже анахронизмом, тогда как пушкинское было шагом вперед.

Даже в самых бытовых обиходных явлениях, в читательских вкусах Шекспир в эти годы занимает большое место. Но и здесь пушкинская трактовка высоко поднимается над общим уровнем.

О восприятии Шекспира передовыми читателями эпохи мы узнаем из дневников Никитенко.¹

В дневнике от 18 февраля 1829 г. Никитенко пишет о Шекспире:

„Как глубоко он проник в сердце человеческое! Как хорошо знает он философию жизни, т. е. философию страстей и бедствий человеческих! Могучий и великий духом, как просто и спокойно созидает он эти образы, из коих каждый со своим характером, со своими страстями и мыслями может назваться представителем человечества“.

Уже не говоря о том, что Никитенко не видит в Шекспире того, что видит Пушкин, надо указать, что даже шекспировское „знание человеческого сердца“ Никитенко

¹ „Русская Старина“, 1889, тт. 61—62.

чувствует не особенно отчетливо, так как почти в тех же словах он пишет в своем дневнике о Гюго.

Эти примеры, показывающие, как воспринимали Шекспира современники Пушкина, приводят к двум выводам: в 20-е годы увлечение Шекспиром в России приобретает довольно широкий размах, особенно в кругах передовых литераторов; в то же время никто из современников великого русского поэта не поднимается до такого глубокого, трезвого и всеобъемлющего постижения Шекспира, которого достиг Пушкин, хотя почти все современники довольно верно и довольно отчетливо видят многие существенные стороны шекспировской драматургии.

XI

„Борис Годунов“ настолько изобилует шекспировскими реминисценциями, что сам собою напрашивается вопрос о сознательном соперничестве Пушкина со своим великим учителем. Пушкин совершенно отчетливо использует типичный шекспировский каркас, но только каркас, метод; образы Пушкина глубоко национальны, они наделены особым складом.

Что заимствовано Пушкиным у Шекспира? Экспозиция драмы дана в разговоре „двух граждан“—рядовые участники борьбы сразу вводят зрителя в гущу событий. Приглашение Бориса на царство напоминает приглашение Ричарда III. Юродивый Николка имеет своего прототипа в шекспировском пророке Питере из „Короля Джона“. Монолог Бориса „Достиг я высшей власти...“ в тех местах, где Годунов жалуется на то, что вина за все бедствия, претерпеваемые нацией, возлагается на монарха, напоминает монолог Генриха V перед битвой при Азинкуре. Сцена Бориса с сыном похожа на сцену Генриха IV с наследником; в предсмертных поучениях обоих монархов много сходства. Сцена Самозванца с Варлаамом и Мисаилом восходит к „фальстафовским сценам“ „Генриха IV“, где изображены приключения принца Гарри с Фальстафом. Сентенции Пимена о суетности царского сана восходят к аналогичным сентенциям Ричарда III, Гамлета, Лира; образ Пимена создан не только под влиянием летописей, но и под воздействием шекспировских образов; поэтому в Пимене для нас существенен не его якобы „аскетический идеал“, но стоицизм, глубокие раздумья над судьбами государственных деятелей и коронованных лиц. Существеннее критические, народные стороны этого образа, а не религиозное благоговение.

Иногда Пушкин воспроизводит детали шекспировской поэтики. Так, однажды он употребляет шекспировский доггрель (рифмованное двустипие, заканчивающее сцену), с тем видоизменением, что дает четыре строки вместо двух.

На призрак сей подуй—и нет его.
Так решено: не окажу я страха—
Но презирать не должно ничего...—
Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!

Все эти заимствования переосмыслены и сплавлены в новое драматургическое целое.

Пушкин следует Шекспиру в разработке характеров, о чем он говорит в набросках предисловия к „Борису“: „Не смущаемый никаким иным влиянием, Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов“ (набросок пятый).

„Вольное и широкое“ изображение характеров сказывается прежде всего в том, что Пушкин блестяще, по-шекспировски прослеживает созревание „страсти“, овладевающей героем. Борис Годунов, явившийся перед зрителем в упоении своей победы, начинает мучительно размышлять над причинами народной вражды к нему. Его характер, строй его переживаний радикально меняется, подобно характерам Лира и Отелло. В характере Геца таких переломов не происходит, их переживает в гетевской драме один только Вейслинген; в отличие от Шекспира, Гете пользуется этим методом для того, чтоб подчеркнуть слабость, нерешительность своего героя; у него это отрицательный признак персонажа. У Шекспира же и у Пушкина эти переломы в эволюции персонажа придают драме большую патетику, делают ее героической. Царь, уверенный в своей власти и народной любви, неожиданно охватывается самыми мучительными душевными терзаниями. Скромный послушник неожиданно загорается честолюбивым стремлением и шлет проклятие самому царю. Все эти „взлеты“, придающие характерам титанический масштаб, восходят к Шекспиру.

Шекспировскими чертами пронизан образ Пимена. Пафос этого образа—в спокойном познавательном восприятии мира.

Минувшее проходит предо мною—
Давно ль оно неслось событий полно,
Волнуясь, как море-океан?
Теперь оно безмолвно и спокойно...

В год разгрома декабристского движения Пушкина сильно привлекают „стоические“ черты Шекспира, его беспристрастная трезвость. Он пишет Дельвигу в январе 1826 г. по поводу разгрома декабристов: „Не будем ни суеверны, ни односторонни—как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира“. Перед этим Пушкин замечает: „Класс писателей, как заметил Альфиери, более склонен к умозрению, нежели к действительности“.

В Пимене и воплощен этот пафос „умозрения“, трезвого и бесстрастного изучения исторических событий.

Откуда у Пушкина эта струя лирической резиньяции, сильно напоминающая некоторые шекспировские мотивы? Она была неизбежным, неотъемлемым элементом пушкинского критического реализма. Поскольку Пушкин уже отходит от утопических иллюзий декабристов, мечтавших совершить переворот без участия народных масс, поскольку он видит роль масс в истории и ясно понимает их бессилие в данной исторической ситуации, ему оставалось только относительно „бесстрастное“ изучение действительности без призыва к немедленному изменению существующего порядка. Это позволило Пушкину создать глубокой и содержательный образ Пимена; это, наконец, обеспечило другую его художественную победу в этой драме—позволило показать бунтарский дух народа, проступающий сквозь внешнее смирение.

Что касается заимствований, то крайне достопримечательен их отбор.

Пушкин не увлекается шекспировской фантастикой, не ограничивается односторонним воспроизведением шекспировской яркости колорита, не останавливается на подражании отдельным моментам шекспировского театра, не допускает ни крайнего психологизма, ни разбухания „фона“. Пушкин заботится о полном и всеобъемлющем воплощении всех сколько-нибудь существенных шекспировских принципов. Больше всего его внимание привлекают, как показывает перечень заимствований, такие образы и ситуации, которые посвящены художественному воплощению государственно-политических проблем.

Однако суть дела не в факте заимствования, а в переосмыслении. Необходимо выяснить, чем заимствованные мотивы и ситуации пушкинской драмы отличаются от аналогичных шекспировских мотивов и ситуаций. Обратимся, прежде всего, к экспозиции драмы. Шекспир иногда начинает драму диалогом рядовых персонажей („Генрих V“, „Антоний и Клеопатра“, „Зимняя сказка“, „Цимбелин“ и т. д.), сразу вводя тем самым зрителя в круг страстей и интересов, волнующих героев драмы. Разговаривают „рядовые“ персонажи, герои не первого плана, представители „низшего“ или „среднего“ яруса драмы; это позволяет ввести лишний аспект, лишнюю арену, наблюдаемую зрителем. В этом Пушкин следует за Шекспиром.

Но существует и различие. У Шекспира такая экспозиция носит чрезвычайно „предварительный“ характер—он остерегается вложить в нее большое содержание, его драма обладает большей центростремительностью, он не любит перегруженных экспозиций (особенно, если экспозиция дана в форме диалога граждан). Пушкин же, работая шекспировским методом, идет дальше, создает особую драматургиче-

скую манеру, в которой сцены приобрели бóльшую относительную самостоятельность. Поэтому Пушкин не боится перегружать экспозицию и старается обрисовать оба характера с исчерпывающим лаконизмом. Шекспир этого не делал. В первой сцене „Генриха V“, например, дан разговор архиепископа Кентерберийского с епископом Элийским. Они говорят о новом короле, об его чудесном превращении из собутыльника Фальстафа в энергичного монарха. Характеры обоих собеседников не обрисованы, они неясны зрителю; цель диалога—экспонировать характер нового короля, а не характеры участников диалога.

Пушкин в своей экспозиции лишь мельком очерчивает Бориса, но зато исчерпывающе разрабатывает характеры Шуйского и Воротынского, выясняет некоторую противоположность между ними: рядом с робким и наивным, трусливым и суеверным Воротынским поставлен трезвый, хитрый, неразборчивый в средствах Шуйский. Пушкин стремится к крайней лапидарности, избирая для каждого и особое интонационное выражение, и особый речевой ритм, и особый лексический строй. Весь Шуйский в энергичной и язвительной инвективе:

Какая честь для нас, для всей Руси!
Вчерашний раб, татарин, зять Малюты,
Зять палача и сам в душе палач,
Возьмет венец и бармы Мономаха...

И весь Воротынский в выпрленном и надуту-чванном:

Народ отвык в нас видеть древню отрасль
Воинственных властителей своих.

Ни в одной из последующих сцен не встречается надобности в разработке обоих характеров—они уже закончены в первой сцене; в дальнейшем оба образа обрастают некоторыми дополнительными чертами, которые достаточно ясны из первой сцены. Шуйский оказывается „лукавым царедворцем“, Воротынский же попадает впросак, делая Шуйскому неосторожное предложение.

Пушкин, наконец, тяготеет к созданию нескольких „планов“, нескольких манер внутри одной драмы. В этом он следует Шекспиру, но идет значительно дальше. Борис, например, не является политическим интриганом, он—мученик. Самозванец тоже не политик, он—легкомысленный авантюрист, он относится к власти небрежно, „спустя рукава“, и нужно большое усилие со стороны Марины, чтобы возбудить его честолюбие. Сфера политических интриг сделана исключительным достоянием таких людей, как Шуйский и ему подобные. Таким образом у Пушкина первая сцена самостоятельна еще в одном смысле—она является особым стилевым планом; здесь характеры даны особым методом,

в особом аспекте; Пимен, Борис, Самозванец будут выступать каждый в своем особом аспекте. Итак, Пушкин смело увеличивает весомость экспозиции, делая ее ареной исчерпывающей разработки некоторых характеров и превращая ее в особый стилевой „план“, „аспект“.

XII

Такое же переосмысление мы имеем в сцене приглашения на трон Бориса Годунова. Сходство между пушкинской и шекспировской сценой в том, что оба драматурга выявляют фальшивость и инспирированность сцены приглашения, оба показывают безразличное отношение народа и народных представителей к кандидатуре монарха. Но оба делают это по-разному.

Для Шекспира важно подчеркнуть лицемерие и политиканство самого Ричарда III; у Шекспира эта сцена (Ричард III, III, 7) насквозь саркастична. Для Пушкина же важно не отношение Бориса к короне, но отношение народных масс к Борису. Поэтому он три сцены уделяет народу (косвенно—первую сцену в Кремлевских палатах, непосредственно—две следующие, на Красной площади и на Девичьем поле), а Борису предоставляет лишь заключительную речь. Отношение Бориса к процедуре избрания Пушкин дал без всякого сарказма, без иронии, в виде „добросовестного заблуждения“. Для него в центре внимания не политиканство будущего царя, но отчужденность, непонимание, „китайская стена“ между властью и народом. Шекспиру важно показать Ричарда как интригана; Пушкину же нужно поставить в центре внимания народ, показать его холодное и враждебное отношение к монарху. Это связано с тем, что вообще в драме Пушкина народ играет большую роль, чем в драме Шекспира. Но подробнее об этом ниже.

Юродивый Николка из „Бориса“ имеет свою параллель в образе пророка Питера из Помфрета („Король Джон“, IV, 2). Фабульная функция у обоих одна и та же: оба возмущают народ против монарха, оба пророчат монарху гибель. Однако сценическая разработка образов совершенно различна. Пророк у Шекспира произносит только одну фразу („события покажут, что я прав“), да и ту не перед народом, а в королевском дворце. Зритель слышит только рассказ Филиппа Бастарда о проповеди Питера; самого выступления Питера на сцене нет. Шекспир „вынес за сцену“ эпизод с Питером, заменив живое сценическое воплощение пересказом поступка.

Этот пример, во-первых, еще раз подчеркивает большую роль народных сцен у Пушкина, во-вторых, приводит к постановке другого, более общего вопроса о сценических прин-

циях Шекспира и Пушкина и о допустимости вынесения отдельных эпизодов за сцену в системе того и иного драматурга.

Шекспир нередко пользовался этим приемом, носившим, у классиков универсальной характер. Шекспир пользуется им в „Юлии Цезаре“ (V, 3), где самая битва не показана, но о ней говорят Титиний и Кассий. К этому приему часто прибегает Гете в „Геце“. Либетраут рассказывает Адельхейд о том, как он уговаривал Вейслингена вернуться к императорскому дворцу; Гец отбивается от врагов во время битвы, о чем кнехт рассказывает Зельбицу; в действии V, сц. 1 крестьянин рассказывает о вспыхнувшем восстании и т. п.

Драматургическая манера Пушкина совершенно чужда вынесению отдельных эпизодов „за сцену“.¹ В „Борисе“ таких явлений нет. Пушкин располагает перед зрителем даже битву (Шекспир делал это в хрониках, но воздержался в римских трагедиях). У Пушкина за сценой происходит только убийство детей Годунова. Есть, правда, несколько спорных сцен, на которые может сослаться разве только придиричивый полемист: Шуйский говорит однажды о Самозванце—„Король его ласкает“; между тем, Самозванец у короля так и не показан. Патриарх и игумен говорят о бегстве Гришки, но самый „акт“ бегства не показан. Эти возражения носят мнимый характер, так как каждому из этих „пересказов“ соответствует действие, если не полностью, то в основном совпадающее с пересказом: не показан Самозванец у короля, но зато показан у Мнишка, что гораздо содержательнее и многозначительнее, так как существеннее показать заинтересованность не короля, а шляхты в кандидатуре Отрепьева на московский престол. Что касается бегства, то оно дано в сцене в корчме.

Не всегда отказ от „вынесения за сцену“ является положительным моментом. Французские романтики явно злоупотребляли этим в своих исторических драмах. Пушкину же удалось использовать этот прием без опасных последствий для драматизма действия.

Теперь предстоит сравнить монолог Генриха V перед битвой при Азинкуре („Генрих“ V, IV, I) и монолог Бориса „Достиг я высшей власти...“

Генрих V восклицает:

На короля! все, все на короля!
Долги, детей, грехи, семейства, души
Все свалим на него! пусть он один
Несет всю эту тяжесть! Трудный подвиг...²

¹ С этим вопросом не следует смешивать другой вопрос—о „лакунах“, перерывах в ходе действия (неожиданное появление Самозванца при дворе в Польше и т. п.). Речь идет только о замесе действия пересказом.

² Перев. Соколовского.

Общий мотив обоих монологов—вину за беды государства неминуемо возлагают на монарха, и это делает тягостным его удел. В обоих монологах развенчивается фетиш сана, в обоих монологах сказалась сила и глубина критического прозрения великих художников-реалистов. Однако в пределах такой в основном совпадающей канвы существует довольно значительное различие. Король Генрих от мысли об универсальной виновности монарха сам приходит к развенчанию „мишурного блеска величия“; величие короля— „одна пустая форма, страшный призрак“, оно лживо и искусственно. Потому-то Генрих V и может стать настоящим национальным королем и народным героем, что Шекспир приводит его к осознанию народной жизни как подлинно ценной—

... мирный сон,
Подобный сну простого земледельца,
Не знающего тягостных забот.

Этот монолог—одно из самых народных созданий шекспировского гения; именно поэтому монолог произносится „демократическим королем“ Генрихом V.

Борис от тех же посылок приходит к диаметрально противоположным выводам—к выводам о вражде между властью и народом. Пушкину не нужны ни монарх-интриган, ни монарх-народолюбец; он знает лишь один тип отношений между народом и царской властью—холодную вражду и полное отчуждение. Пушкин идет дальше Шекспира (не в смысле художественного превосходства, но в смысле историко-литературной преемственности) в заострении проблемы. Для него нет ни неудачных монархов типа Ричарда II или Генриха VI, ни удачных типа Генриха V; для него существует лишь один тип монарха—монарха, чуждого народу, и в силу этого—мученика.

Трагедия Бориса в том, что он чужд народу, как и всякий другой царь. Однако чтобы придать трагедии Бориса шекспировский титанический масштаб, чтобы сделать Бориса не простой жертвой судьбы, но трагическим героем, надо было совершить очень серьезный шаг—не принижать внутреннего мира Бориса до эмпирического рефлексирования внешних событий, как сделал, например, Мериме; в „Жакерии“ его герои живут только тем, что делается перед их глазами, без мыслей и страстей. Надо было обогатить облик Бориса какой-то большой внутренней коллизией. Пушкин это и делает, изображая трагедию Бориса как всемирно-историческое заблуждение, типическое для монарха: Борис считает, что причина разрыва между властью и народом может корениться только в самом монархе.

Индивидуалистический и антиисторический тип мышления приводит Бориса к тому, что он судьбу нации, боль-

шое историческое явление, даже целую цепь событий, рассматривает как кару за свое личное злодеяние. „Муки совести“ Бориса вовсе не „мелодраматизм“ и не рабское подражание Карамзину, как думали современники Пушкина. Это—образ, в котором заключена очень глубокая идея: для монарха должны быть типичны судьбы Бориса и мышление Бориса; всякий монарх-узурпатор и всякий монарх, если он субъективно искренно верит в свое право на власть, индивидуалист, неспособный мыслить национальными масштабами и вынужденный рассматривать национальное дело как свое частное дело. В „Борисе“ есть отголосок проблематики „Лира“.

XIII

Все эти различия между пушкинской и шекспировской драматургической манерой имеют второстепенное значение. Мы подошли к вопросу о коренном и главном различии между обеими системами: в чем новое качество пушкинского шекспиризма не по отношению к авторам XVIII века и современникам, но по отношению к самому Шекспиру?

Из того, что было сказано при сравнении сцен избрания Бориса и Ричарда, а также при сравнении двух монологов (Генриха V и Бориса), уже кое-что ясно: народ у Пушкина является не только основным стимулом действия, но и трагическим лицом. Дело в том, что трагическим персонажем „Бориса Годунова“ является не только сам Борис, но и народ.

Поэтому Пушкину пришлось во многом переосмыслить и переработать тот образ народа, который предъявляется ему шекспировским театром. Действительность подсказывала ему иные средства художественного показа народных масс. Социальные конфликты крепостнической России Пушкин изучает и наблюдает, будучи вооружен европейским послеволюционным идеологическим опытом.

Пушкин настойчиво снимает комизм народных сцен. Чтобы „снять“ комизм сцены на Девичьем поле, он написал ее пятистопными ямбами, как и всю трагедию. В заключительных репликах этой сцены („все плачут, заплачем, брат, и мы“ и т. д.) ни грана комизма, но безысходное горькое недоумение.

В черновиках есть следы этой борьбы с комизмом. Так, например, в черновой редакции первых пяти сцен (акад. собр. соч., т. VII, I изд., стр. 273), есть вариант:

Дай ушипну тебя,
Иль вырву клок из бороды.
Молчи,
Не во время ты шутишь—

Пушкин вычеркивает этот вариант, не допуская в этой сцене и следов комизма.

В той же черновой редакции (там же, стр. 271) есть один, впоследствии удаленный, шекспировский мотив: горожане беспокоятся за судьбы государства, не имеющего царя.

а царство без царя
 Как устоит—подымется раздор,
 А хищный хан набег опять готовит,
 И явится внезапно под Москвой.
 Кто отразит поганую орду?

Такие сцены, изображающие беспокойство горожан перед угрозой надвигающегося „безначалия“, имеются в „Генрихе VI“ и „Ричарде III“ (II, 3). Пушкин в окончательной редакции устраняет этот шекспировский мотив, как чуждый ему: Пушкин решает, что надо лишить народ мысли о царе как о спасителе, что надо устранить всякую заинтересованность народа в царе.

Все это приводит к тому, что Пушкин создает глубоко трагический образ русского народа. Грубейшим вульгарно-социологическим заблуждением является утверждение Д. Бернштейна в пушкинском номере „Литературного наследства“ о том, что „Пушкин навязывает народу именно тот тип гуманизма и отвращения к насилию, который отвечает интересам либерального дворянства, но совсем не интересам и свойствам народа... что этого (народного. Н. В.) языка он не нашел и драмы народной не создал, Пушкин понимал лучше, чем кто либо другой“.¹

Пушкин нашел народный язык и создал подлинную народно-историческую драму. Он критически освоил опыт шекспировского театра, сделав народ трагическим героем. Критическая переработка шекспировского влияния сопровождалась усвоением демократических заветов XVIII века, в частности—шиллеровских.

XIV

В чем же трагедия народа? Контуры этой трагедии намечены еще во вступительных сценах; народ и царь враждебны друг другу, народу безразличен вопрос о новом царе. Народ не ощущает никакого верноподданнического умиления перед новым монархом. Но вот Борис принимает корону, сочтя холодное молчание массы за санкцию этого акта. Он царствует. Против него поднимается восстание. Отнюдь не личные дарования Самозванца обеспечивают успех восстания: Пушкин нарочито подчеркивает легкомысленный авантюризм

¹ „Литературное наследство“, № 16—18, стр. 246.

и беспечность Самозванца, его небрежное отношение к власти и борьбе за власть, его неосторожность. Победа Самозванца—результат того, что в русском народе всегда зреет семя бунта. Самозванец оказался той искрой, которая вызывает пожар. Народ выступает в роли творца истории, он решает успех бунта. Но когда восстание оказывается победоносным, народу становится очевидной бесплодность такой победы. Он отшатывается от вчерашнего вождя восстания, ставшего вдруг законным царем. И тут дело вовсе не в насилии, не в убийстве Годуновых: народ соглашается на насилие, пока находится (в предпоследней сцене) в состоянии бунта. Но как только бунт закончен и объявлен его скромный результат—замена одного царя другим, насилие становится символом неправоты всего этого акта. И жуткое молчание народа, завершающее трагедию, не эпизодическое явление, не реакция на насилие, но заключительный аккорд, катарзис трагедии. Трагедия народа нашла свое завершение: массы обокрадены роком, обокрадены историей, они творят историю, ничего от этого не выигрывая.

Эти проблемы и идеи, волновавшие Пушкина, отнюдь не являются либерально-дворянскими. Это—скорбные раздумья глубоко народного художника над судьбами своего народа. Идея враждебности народа царю, идея решающей роли масс в истории, идея трагической судьбы русского народа—все это не либерально-дворянские идеи; вся эта проблематика могла быть порождена только теснейшей близостью писателя к народу. Значение этой трагедии в наши дни и место ее в истории русской литературы определяется тем, что Пушкин сумел дать здесь яркий и проникновенный образ русского народа. Пушкин сумел увидеть в русском народе те качества, те свойства, о которых однажды писал Герцен:

„Мне кажется, что в русской жизни есть нечто, более возвышенное, чем община, и более сильное, чем власть; это «нечто» трудно выразить словами и еще труднее указать на него пальцем. Я говорю о той внутренней, не вполне сознающей себя силе, которая так удивительно поддерживала русский народ под игом монгольских орд и немецкой бюрократии, под восточным кнутом татарина и западной розгой капрала... Сила эта, независимо от всех внешних случайностей и несмотря на них, сохранила русский народ и покровительствовала его непоколебимой вере в себя“.¹

Многие писатели XIX века, создавая образы Калиныча или Платона Каратаева, идеализировали робость, скромность, забитость и смирение русского народа. Пушкин сумел пред-

¹ Герцен. Россия. Соч., под ред. Лемке, т. V, стр. 341.

ставить народный национальный дух не как славянофильскую или народническую фикцию, но как живое и реальное явление. Он сумел показать, что у русского народа нет никаких холопских чувств. За внешним смирением он сумел увидеть мятежный дух и силу молчаливого сопротивления. В этом и заключается народность великого родоначальника новой русской литературы.

Пушкинская „легенда“ о рыцаре бедном

I

Послереволюционное время совершенно перевернуло понимание так называемого „Романса о рыцаре бедном“ Пушкина. Целый ряд фактов значительных и новых заставляет пересмотреть традиционное истолкование знаменитого стихотворения. Только теперь, с возвращением в СССР из Парижа так называемой „онегинской“ рукописи,¹ с открытием в архивах Ленинградской Публичной библиотеки неизвестного автографа под новым заглавием „Легенда“ с подписью: „А. Заборский“,² наконец, после попыток новых обращений к истории сюжета,³ — только теперь возможно и своевременно поставить заново вопрос о пушкинском „романсе“ или, как поэт сам назвал его, — легенде-балладе. Идеологический смысл стихотворения и осмысление работы Пушкина над его двумя редакциями остаются до сих пор не вскрытыми до конца, так же как и вопрос о жанре и конкретных источниках. Последним вопросам и посвящена настоящая работа.

Непосредственным ощущением читателей и исследователей „рыцарь бедный“ всегда квалифицировался как произведение нерусского происхождения. С историко-литературной легенды о „Легенде“ начал П. В. Анненков, когда утверждал, что романс „по всей вероятности, есть перевод какого-нибудь оригинального провансальского романса“.⁴

¹ Ср. „Неизданный Пушкин, собрание А. Ф. Онегина“, Атенея, 1922, стр. 113—120.

² См. „Рукописи Пушкина в собрании Гос. Публичной библиотеки в Ленинграде“, составил Л. Б. Модзалевский, Academia, Л., 1929, между стр. 4—5 факсимиле с двух листов „Легенды“ (лл. 1 и 2). Ср. также статью Л. Б. Модзалевского „Новый автограф Пушкина“ („Легенда“, 1829 г.) в „Пушкин и его современники“, вып. XXXVIII—XXIX, стр. 11—18 с факсимиле автографа Публичной библиотеки, л. 1 об., и автографа из собрания А. Ф. Онегина, л. 1.

³ Г. Н. Фрид. История романса Пушкина о бедном рыцаре. Сб. „Творческая история“. Ред. Н. К. Пиксанова, М., 1927, стр. 92—123 (все транскрипции трех автографов); Н. К. Гудзий. К истории сюжета романса Пушкина о бедном рыцаре. Сб. „Пушкин“, II. Ред. Н. К. Пиксанова, М., 1930, стр. 143—158.

⁴ Ср. „Материалы для биографии А. С. Пушкина“. 1855, стр. 387, где говорится о влиянии на Пушкина „Легендарной поэзии Запада“ и „способа создания картин и представлений религиозного содержания“. Анненков

Изучение черновиков поэта рассеяло эту легенду, но ощущение использования Пушкиным какого-то совершенно определенного западноевропейского материала осталось как и прежде не подлежащим спору и, вместе с тем, как и прежде „загадочным“.

Вне широкого изучения жанра были сделаны попытки указать на изолированные аналогии со стихотворением Пушкина. Так, близкий „Романс“ вскользь был указан не так давно Б. Л. Модзалевским в рукописном альбоме Н. С. Голицына. Модзалевский указал, что это „романс, по теме, стилю и размеру напоминающий пушкинский“, но остановился в затруднении перед рукописной датой—1814 год—и не мог сказать, оригинальное ли это стихотворение или переводное.¹ От этого была неясна и связь, в которой оно могло находиться с „Романсом“ Пушкина (об отношении поэта к Голицыну ничего не известно). Приходится поэтому начать с выяснения именно этого вопроса, так как точки соприкосновения между обоими стихотворениями, действительно, есть, их совокупность не случайна. Последовательно совпадают, во-первых, обращение рыцаря перед походом к иконе Марии-девы, во-вторых „клятва чести, высеченная рыцарем на граните“, в-третьих, произнесение рыцарем девиза-клича в честь дамы в битве, в-четвертых, победа рыцаря над врагами, в-пятых, возвращение рыцаря. Наконец, налицо и ритмическая близость (четырёхстопный хорей с перекрестными рифмами).

Понятно, однако, дело отнюдь не в изолированном сближении данного „Романса“ с пушкинской „Легендой“, а в установлении того круга литературных precedентов, к которому они оба тяготеют. Что же касается до вопроса о „Романсе“ Голицына, то он объясняется с обращением к его оригиналу. При этом сюжетная близость еще более возрастает, но и этим обстоятельством вопрос не может быть исчерпан.

Дело в том, что „Романс“ Голицына есть перевод одного из романсов Вальтер Скотта, в свою очередь воспользовавшегося романсом Гортензии Богарнэ. Именно в обработке В. Скотта этот романс получил широкую известность. Он появился впервые в „Contributions to the Edinburgh Annual Register“, vol. VI, за 1813 год, и мог скоро стать известным в России. Одним из первых у нас переводов его является перевод голицынского альбома. Дата 1814 год свидетельствует, что именно из журнала стал романс известен в Рос-

замечает: „Он перевел старый испанский романс: Rodrig—Родриг (На Испанию родную) и другой: Жил на свете Рыцарь бедный, помещенный посмертным изданием в так называемых «Сценах из Рыцарских времен»“.

¹ Пушкин и его современники, вып. XXXI—XXXII, стр. 78—80.

сии. Но если Пушкин в эту эпоху мог и не знать ни текста английского романа, ни голицынского перевода, то он все же должен был познакомиться с тем же романом В. Скотта из другого источника, который уже несомненно должен был попасть в поле его зрения. Это могло случиться после 1816 г., когда В. Скотт воспользовался этим самым своим старым романом для своего полубеллетристического, широко известного в конце 20-х годов и во Франции и у нас произведения „Paul's Letters to his Kinsfolk“, вышедшего анонимно.

Знакомство Пушкина с этим произведением может быть предпологаемо еще в середине 20-х годов. С ним знакомились и им интересовались в порядке „новинки“ интриговавшего всех „автора Уэверли“.

Во Франции об этом произведении писалось много. „Le Globe“ (1828, № 52, стр. 359) констатировал: „Письма Павла увидишь во всех наших библиотеках“.

У нас „Письма Павла“ вышли в двух московских переводах с французского в 1827 г.:

- 1) Письма о Франции в 1815 г., пер. М. П-в, в двух томах и
- 2) Письма Павла к своему семейству, пер. Г. П..., в трех частях.

Кроме того, ранее в „Вестнике Европы“ (март — апрель 1827 г.) печатались извлечения „Из писем Павла к ближним своим“. Оба перевода были хорошо известны русской читающей публике. О них упоминали, например: „Северная Пчела“, 1827 г., №№ 66 и 78 (июня 30), „Сын Отечества“, 1827 г., № 13; „Московский Телеграф“ (1827 г., ч. XV) давал рецензию на переводы „писем“, сообщая о том, что они выдержали в Англии в два года четыре издания, указывая что, несмотря на их недостатки, „теперь всё Вальтер Скоттовское читают, если не сказать решительнее его только и читают“ (далее анализ произведения). Упоминаются „Письма“ и в „Московском Вестнике“, 1828 г. (№ V, февраль, стр. 99) и в „Дамском журнале“, 1829 г. (№ 29, июль).

Не может быть сомнений в том, что кружок Пушкина знал „Письма Павла“. Вяземский приводил их однажды как пример („Московский Телеграф“, 1828 г., № 13). В личной библиотеке В. А. Жуковского эта вещь имела. Наконец, сам Пушкин также имел ее в своей библиотеке на английском языке,¹ в издании 1827 г. Эта вещь в некоторых местах разрезана, в частности разрезаны стр. 548—552 (письмо IX), где, между прочим, находится и интересующий нас „Romance of Dupois“. Приводим его:

¹ № 1369, т. V.

It was Dunols the young and brave, was bound
for Palestine,
But first he made his orisons before Saint Mary's
shrine
„And grant, immortal Queen of Heaven“, was still
the soldier's prayer,
„That I may prove the bravest Knight, and love
the fairest fair!“
His oath of honour on the shrine he graved it with
his sword,
And follow'd to the Holy Land the banner of
his lord;
Where faithful to his noble row, his war-cry fill'd
the air.
„Be honour'd aye the bravest Knight, beloved the
fairest fair“
They owed the conquest to his arm, and then his
liegelord said.
„The heart that has for honour beat by bliss must be
repaid.
My daughter Isabel and thou shall be a widded pair“
For thou art bravest of the brave, she fairest of
the fair“.
And then they bound the holy-knot before Saint
Mary's shrine.
That makes a paradise on earth, if hearst and hands
Combine;
And every lord and lady bright that were in
chapel there,
Cried: „Honour'd be the bravest Knight, beloved the
fairest fair!“

В постскриптуме давалось и французское стихотворение („Partant pour la Syrie...“).

„Романс о Дюнуа“ перепечатывался также, независимо от „Писем о Павле“, в собраниях „The Poetical Works“ В. Скотта (ср., напр., экземпляр библиотеки В. А. Жуковского).¹ Конечно, так или иначе должен был этот романс попасться на глаза Жуковскому и Пушкину, следившим за Скоттом-поэтом. Пушкин ведь именно в эту пору переводил и другой романс В. Скотта „Два ворона“. ² Наконец, один из русских переводчиков (Г... П...—в), не дав русского перевода романса, давал английский текст, замечая: „Мы думаем, что читателю, знающему по-английски, не неприятно будет прочесть перевод Вальтер Скотта народных французских романсов“. Был дан также и французский текст.

Другой русский переводчик дал, кроме оригинала романса, стихотворный русский перевод его, со следующим примечанием: „Не беремся сравнивать русского перевода, которым мы одолжены Г. Ротчеву,—с английским. Он кажется нам далеко превосходит подлинник, как силою и благородством выражений, так и звучностью стихов“. „Север-

¹ Романс—оригинальное произведение Скотта

² Ср. также эдинбургское изд. 1822 г. в 8 томах, т. VIII, стр. 280—281.

ная Пчела“ останавливалась на романсах в переводе Ротчева.¹ Достаточно привести последний, чтобы стала очевидным его близость к переводу Голицына:

Когда глас брани зазвучал
 В долинах Сирии далекой,
 Рогер — Святую Деву звал,
 Целуя свой булат широкий:
 Бессмертной славой осени
 Меня ты в вихре боя!
 И с милою соедини
 Бессмертного героя!...:
 Рукою храброй начертал
 Он на граните чести клятву —
 И борзый конь его помчал
 Свирепой бурей на жатву.
 И глас его среди мечей
 Лишь эхо разносило:
 „За славу родины моей —
 За славу девы милой...“
 Кичливый враг пред ним упал
 И торжествует рыцарь мститель!
 Окончен бой и прижимал
 Его к груди своей властитель
 И говорил: „владей герой,
 Ты дочерью мою!
 Она всех краше красотой,
 Ты славою своею...“
 Во храме Девы пресвятой
 Зажглись брачные светила
 Уже чета, рука с рукой
 Обет проговорила!
 И долго громкий глас гремел
 Теряясь в поднебесной:
 „Будь слава храброму в удел
 Любовь, — красе чудесной!“²

¹ Стр. 184. Здесь уместно вспомнить, что А. Ротчев в 1830 г. напечатал в „Московском Телеграфе“ (№ 8) и „Два ворона“ — свой перевод из В. Скотта.

² Даем французский текст:

Chanson

Partant pour la Syrie
 Le jeune et beau Dunois
 Alla prier Marie
 De bénir ses exploits,
 „Faites, Reine immortelle,
 Lui dit-il en partant,
 „Que j'aime la plus belle,
 „Et sois le plus vaillant“.

Оба русские перевода романсов (приведенный и голицынский), однако, не передают всецело колорита ни оригинала, ни французской песни. Так, в переводе Голицына исчез колорит страны, куда едет рыцарь, фон крестового похода заменен абстрактными „врагами“ и „полем бранным“, „битвой ужасной“, где „кровавый льется ток“. Ротчев, повидимому, обращался к французскому тексту, из которого появилась у него „Сирия“, но он произвольно изменил собственное имя рыцаря (Дюнуа на Рогера) и опустил имя Изабеллы. Между тем внимание Пушкина романс должен был обратить именно чертами местного колорита (Was bound for Palestine... And followed to the Holy Land). Ср. в романсе самого Пушкина (1 редакция): „В Палестину“. Ведь, как рыцарь, который свой обет чести высек мечом в алтаре (His oath of honour on the shrine he graved it with his sword) и рыцарь Пушкина (в черновике) написал „на щите“, потом „начертал он на щите“, лишь после прибавлено слово: „кровью“.

Первый стих романса В. Скотта построен эпически, как и зачин у Пушкина.

It was Dunois, the young and brave
Жил на свете рыцарь бедный,

.
Духом смелый и простой.

Помимо знакомства с этим романсом, В. Скотт, вообще, должен быть поставлен в ряду важнейших источников Пушкина по знакомству с феодально-рыцарским бытом и идео-

Il grave sur la pierre
Le sermont de l'honneur
Et va suivre en guerre
Le comte son Seigneur;
Au noble voeu fidèle
Il crie en combattant:
„Amour à la plus belle,
„Gloire au plus vaillant“.
On lui doit la victoire
„Dunois, dit son seigneur,
„Puis que tu fais ma gloire
„Je ferai ton bonheur;
„De ma fille Isabel
„Soit l'époux à l'instant,
„Car elle est la plus belle,
„Et toi le plus vaillant“.
A l'autel de Marie
Ils contractent tous deux
Cette union si chérie
Qui seule rend heureux;
Chacun dans la chapelle
S'écrie en les voyant:
„Amour à la plus belle,
„Honneur au plus vaillant“.

логией средневековья. На это справедливо указывал еще Н. Демидов.¹

Тот местный колорит эпохи крестоносцев, который столь изумительно угадан Пушкиным и который был особенно интересен и дорог ему, он, конечно, прежде всего мог найти в поэтических истолкованиях автора „Айвенго“, автора „Опытов о трубадурах“ и „рыцарстве“. Особенно много для проникновения в дух и колорит эпохи мог дать Пушкину, конечно, В. Скотт, сам с пристальностью антиквара и художника изучавший подлинные древние английские и французские хроники (Жуанвилля и Фруассара, собрания баллад и старинных песен). Для Пушкина должен был быть особо интересен цикл романов „Повести о Крестоносцах“: „Коннетабль Честерский“ („The Betrothed“, 1825) и „Талисман“ („The Talisman“, 1825), а позже „Граф Роберт Парижский“ (1831).² Здесь Пушкин мог найти и битвы с сарацинами и эпизод с повязыванием „святых четок на шлем уезжающего рыцаря“ (Here take this blessed rosary — bind it on they crest, and be the thought of the Virgin of the garde Doloureuse, that never failed a votary strong, with thee in the hour of conflict, гл. XXVII).³ Он должен был здесь столкнуться (гл. VI) и с легендой об оживающей картине божьей матери, вывезенной из Палестины: „Богоматерь Дулурузская“ (как переводили русские переводчики) и является мистическим цементом сюжета (ср. гл. XXII).

Наконец, много характерного для эпохи крестовых походов и ее идеологии мог найти Пушкин в „Талисмане“. Здесь он сталкивался с такими местами: „Но что было свойственно рыцарским временам, так это то, что рыцарь в своем экзальтированном энтузиазме не имел ни малейшей мысли сделать попытку сопровождать предмет своей романической привязанности. Он думал о нем лишь как о божестве, которое, удостоив на мгновение показаться своему преданному поклоннику, вновь ушло в сень своего святилища... При том она не позволяла никакой настойчивости, никаких просьб, кроме тех, которые были законными услугами сердцем и мечом, от ее благородного бойца, и последний не имел другой цели в жизни как повиноваться ее приказаниям и умножать блеском высоких подвигов славу той, которую он любил. Таковы были правила, предписанные рыцарством и любовью, которая была его основой. Но другие обстоя-

¹ Известия отд. русского языка и словесности, 1900, т. V, кн. 2: „Интерес к западноевропейскому средневековому миру, начавший обнаруживаться, у Пушкина еще в лице, под влиянием Жуковского, особенно усилился после знакомства его с романами В. Скотта“.

² Роман сохранился в библиотеке Пушкина.

³ Ср. французское издание 1826 г., т. 65, стр. 162; русский перевод 1828 г., ч. III, стр. 103

тельства, еще более своеобразные, придавали романический характер его привязанности к даме его мечты. Никогда он даже не слышал звука ее голоса, хотя он часто видел с восторгом ее красоту. Она жила в сфере, к которой, правда, положение рыцаря позволяло ему приближаться, но не смешиваться с ней“.

Эти классические строки, могущие и ныне быть украшением любой хрестоматии по средневековью, вводили, как нельзя лучше, в эту классовую психологию, отражающую быт знатной феодальной „дамы“ и влюбленного в нее палладина, затерянного „в низших слоях“. Эта тема позже и заинтересовала Пушкина в его так называемых „Сценах из рыцарских времен“. Характерно, что именно сюда была перенесена в новом варианте и „Легенда“.

Вассал не смеет разговаривать с дамой — хозяйкой замка, ему остается только мир помыслов о ней... Католичество оформляет идеологию, подсказывая путь отречения, уводя, в мир „видений“.

По всей вероятности, Пушкин был знаком и с „An Essay on Chivalry“ (1828) В. Скотта. „Опыт о рыцарстве“ был у него в библиотеке в издании 1827 г. и весь разрезан (629—658), хотя в том же томе многое другое не разрезано. В „Опыте“ Скотта, представляющем общий обзор рыцарства от его зарождения до упадка, построенном, главным образом, на материалах Фруассара и Жуанвилля, всякий интересующийся В. Скоттом, с одной стороны, и средневековьем — с другой, мог найти ценный материал, между прочим и о суеверной религии рыцарей, об их походах, во время которых рыцарь кидался на врага с призывом к своим покровителям: „А! святой Джорж! А! святой Эдвард!“ И В. Скотт прибавляет: „Но Дева Мария, которой их суеверие приписывало свойства юности, красоты и прелести, которые они ценили в своих земных госпожах (in their terrestrial mistresses), была специально предметом поклонения последователей рыцарства, как и всех прочих добрых католиков. Предпринимались турниры и воинские подвиги выполнялись в ее честь, как и в честь земной госпожи, и почтение, с которым она рассматривалась, повидимому, иногда принимало характер романтической любви (of romantic affection). Она часто поддерживала и возвращала эту любовь странными знаками своего расположения и покровительства (She was often held to return this love by singular marks of her favour and protection)“.

Как пример последнего, Скотт приводит даже рассказ о черной собаке, чудесно охранявшей своей бдительностью воинов и за то прозванной „The Dog of Our Lady“.

Не только психология воинствующего класса рыцарей была дана здесь Пушкину, но и отдельные интонации ры-

царей, именующих громко дам, могли воскреснуть в его памяти из такой фразы: „The... shouts of the combatants were: Love of Ladies! Death of warriors!...“ „Причудливые и странные обеты“ (The whimsical and extravagant vows) рыцарей должны были остановить внимание Пушкина — автора баллады о „странном человеке“, так же как и указания Скотта на ряд древних *fabliaux* и „*curious tales*“ менестрелей, на старые собрания Барбазана и ле-Гран. Все это могло подсказать дальнейшие обращения к средневековью, чтобы понять его тон и дух.

II

Как раз в годы создания „Легенды“ В. Скотт мог дать нашему поэту общий колорит эпохи, подсказать детали средневекового быта, помочь ощутить экзальтированную настроенность средневековья, вновь обратить внимание на жанр баллады о рыцаре-крестоносце,¹ образцы которого Пушкину ранее были известны лишь по Шиллеру—Жуковскому. Словом, В. Скотт разбудил интерес Пушкина к средневековью. Но этим и исчерпывается роль шотландского поэта в отношении к „Легенде“. Знакомством с В. Скоттом ни в коей мере не покрывается еще одна, в известных стадиях создания „Легенды“ важная сторона — это необычная, напряженная трактовка любви рыцаря к богородице, на которую религиозный и консервативный В. Скотт, как велик ни был его „объективный“ талант, мог дать лишь отдаленный намек. Это „кошунственная“, сказали бы современники поэта, антирелигиозная, скажем мы, тема, дерзкий сюжет об умершем „без причастия“ безбожнике, этот сюжет, центральный для первой редакции „Легенды“, и должен явиться предметом анализа.

Напомню, что настоящее состояние рукописей „Легенды“ позволяет говорить о том, что поэт первоначально создал ее именно как рассказ о рыцаре, который „никогда“ не молился троице и умер по определению самого Пушкина „как безбожник“.² Осенью 1829 г. Пушкин, чуть стушевав этот мотив и подписав „Легенду“ серым псевдонимом Заборского, переписал ее начисто,³ но, не имея возможности напечатать ее, вновь вернулся к тексту, сначала вычеркнул

¹ Тема возвращающегося крестоносца разрабатывалась английскими романтиками. Ср., например, „The Crusader“ Miss Landon (British Minstrelsy by W. Chapperton, L., 1825, p. 78—79). Этот автор был в библиотеке Пушкина (№ 1054, автор не расшифрован Б. Л. Модзалевским).

² Рукопись Гос. библиотеки им. В. И. Ленина в Москве, тетрадь № 2371.

³ Л. Б. Модзалевский в указанной статье „Новый автограф Пушкинской «Легенды»“ „дает дату переписки“ во всяком случае не позже начала декабря, вернее в ноябре 1829 г.“.

все „безбожное“ (однотипное вычеркивание нецензурных строк), потом дал рыцарю эпитет „безумного“ и, таким образом, канонизировал нивелированный, лойяльный образ (рукописи Пушкинского Дома Академии Наук СССР и № 2384 Библиотеки им В. И. Ленина).

После указанных поправок произведение с вычернутыми строками коренным образом изменилось, ибо из „безбожного“ оно стало высоко „религиозным“. Мало сказать, как говорил один из исследователей романа — Фрид: „лишь постепенно углублялся Пушкин в свой замысел, и постепенно прояснялось перед ним новое видение“, ¹ мало, потому что, на самом деле, Пушкин создал другую вещь — превратил стихотворение в его полную противоположность, лишенную даже двусмысленных намеков беса, пригодную для напечатания в качестве „вставного номера“ „Сцен из рыцарских времен“ и для цитации всеми правоверными. Замысел пушкинской „Легенды“ умер. Когда Аглая — героиня „Идиота“ Достоевского — говорила: „Поэту хотелось, кажется, совокупить в один чрезвычайный образ все огромное понятие средневековой рыцарской платонической любви какого-нибудь чистого и высокого рыцаря“, Достоевский не знал о происхождении этого сюжета, о подземных его корнях, „бесовской“ его природе. Рукописи поэта были неизвестны и „рыцарь бедный“

С лица стальной решетки
Ни пред кем не поднимал.

Теперь, когда нам возвращено „создание гения“ в его „прежней красоте“, является необходимость прояснить литературную традицию именно перворедакции, уяснить самый генезис пушкинского замысла. Только с перворедакцией мы и будем иметь дело.

Если исследователи пушкинской баллады (как сам поэт называет ее в письме к Яковлеву) никогда не привлекали творчества В. Скотта, то в области уяснения литературной традиции сюжета о богематери разыскания велись давно, пядь за пядью отвоевывая путь к его разгадке. Правда, они велись не там, где следует, иногда чрезвычайно сложными путями, а когда подходили близко, почти касались, задевали конкретные источники, тотчас неизменно проходили мимо... Проф. Сумцов уже в 1894 г. правильно, но общо, определил жанровую традицию „средневековых духовных стихов и фаблю о рыцарях Марии девы“. ² Он указал древнефранцузские фавль, напечатанные

¹ В другом месте: сквозь образ вероотступника „проступили иные, более глубокие черты“ (112).

² Н. Сумцов. Этюды об А. С. Пушкине, 1894, стр. 79—85.

у того самого Барбазана, к которому, как мы видели, еще В. Скотт мог отослать Пушкина. Сумцов указал и на легенду о женихе Марии в сборнике духовных стихов Готье де-Куанси, а также ее отражение в фавльо „Du varlet qui se maria à Notre Dame, dont ne volt qu'il habitast à autre“ и на немецкие стихи того же типа („Marien Ritter“ и „Marien Bräutigam“). Последние просто должны быть отведены для Пушкина. И в остальных случаях нет намека на прямую связь.

Сумцовым же было указано вскользь, что подобный сюжет („эта форма упоминательства“) обращался „и в древние века“. Но Сумцов не мог указать возможных конкретных путей проникновения жанра к Пушкину, ограничившись указанием на повторность мотивов („нет в нем только войны рыцаря с неверными“— писал он).

Дальнейший шаг к разгадке сделан в наши дни Н. К. Гудзием в его вышеуказанной работе. И этот исследователь пришел к выводу, что сюжет восходит „к какой-то обработке средневековой темы о культе Мадонны“. Он пытался искать источников в библиотеке поэта, придя к выводу: „Но, к сожалению, это ознакомление к положительным результатам не приводит“.

Дело, однако, в том, что Н. К. Гудзий, став на правильный путь, видимо, ознакомился лишь с каталогом библиотеки, но не с самими книгами. Это дало ему возможность сказать „ни у Legrand d'Aussy, ни у Sismondi никаких параллелей к пушкинскому стихотворению не находим“.

Дальнейшие поиски заставили Гудзия обратиться, по следам Сумцова, к сборнику Barbazan'a и Meon'a и найти здесь уже три до известной степени аналогичных пушкинскому романсу фавльо: 1) Du chevalier qui dit la Messe et Notre Dame estoit pour lui au tournement (т. I, стр. 82—86). Героя заменяет на турнире св. дева, которой он в это время молится в другом месте. По замечанию Гудзия сходство с Пушкиным лишь в самом общем — в любви к Марии.

2) Du varlet qui se maria à Notre Dame dont ne volt qu'il habitast à autre (т. II, 420—426).

Близ статуи девы юноши играют в „клубок“ (мяч. Д. Я.).

Один клирик хочет спрятать мешающее кольцо— подарок подруги — и видит статую, которой дарит его, клянясь: „всю жизнь не буду иметь ни подруги, ни жены, кроме вас, прекрасная дама“. Статуя сгибает палец, на который надето кольцо, — его не снять. Когда юноша, забыв обет, женится на своей подруге, douce Dame ложится между ним и его женой, показывая подаренное кольцо. Следствие угроз девы Марии — уход клирика в монастырь.

Гудзий признает, что пушкинский сюжет далек „от такой атериализации“.

3) *Uns miracles de Notre Dame, d'un chevalier qui amoit une dame* (т. I, 347—356).

Рыцарь мечтает о даме, которая его не любит. В монастыре молится богородице, та говорит ему: „та из нас двоих, которую ты больше любишь, будет твоею“. Рыцарь постригается в монахи. Божья мать к концу года берет его к себе.

Гудзий, считая мираклъ ближайшим к пушкинской балладе, отмечает, что здесь, как и у Пушкина, отсутствуют реалистические подробности, но присутствует иной мотив—замещение женщины богородицей; вместо монастыря у Пушкина — замок.

Наконец, Гудзий приводит „Прилог“ из „Великого Зерцала“ (XVII в.), в переводе (через польский) из „*Speculum Magnum*“ (*De Milite propter domini sui uxorem tentato, quem sancta Maria liberavit*).

Воин влюблен в жену начальника. Обращается к пустыннику. По его совету молится богородице. Встреченная по выходе из церкви дева говорит ему (в русском переводе): „Се аз хочу уневеститися тебе“ и оказывается богородицей, берущей его на небо.

Гудзий намечает четыре момента сходства с пушкинской балладой:

- а) первоначальное благолепие воина „чистотою девства“,
- б) служба госпоже „в великой простоте сердца“,
- в) слова: „Узре выше ума человеческого прекрасную жену“ (ср. „непостижное уму“),
- г) встреча с богородицей происходит на дороге.

Все варианты, приводимые Гудзием, заставили его сделать правильный вывод: „Этими текстами не покрываются ни специфические особенности пушкинского романса, ни его стиль и частности, ни отдельные подробности сюжета“ (отсутствуют: „характеристика рыцаря, фон крестовых походов“); кроме того, нет конкретных данных о знакомстве Пушкина с каждым из них. Допустив ряд ошибок и упущений, Гудзий, однако, приблизил нас к выяснению жанрового фона „романса“, хотя не поставил вопроса о жанре (ему еще не был известен новый текст „Легенды“). Круг его наблюдений и выводов мог бы быть полнее, если бы также от него не ускользнуло несколько старых замечаний акад. Н. Дашкевича.¹ Последний писал: „Не один юноша поступал так, как поступил юноша, о котором говорит de Coinsy“.

¹ Романтика Круглого стола в литературах и жизни Запада, Киев, 1830, стр. 40—41. Дашкевич, как кажется, цитировал по статье Маркуса Ландау.

Этот юноша в припадке благочестия преклонил однажды колени перед статуей божьей матери и произнес следующий обет:

Dame, fet-il, en mon 'aage,
 D'ore en avant vous servirai,
 Car onques mais ne remirai
 Dame, meschine, ne pucele
 Que tant me fust plaisant ne bele,
 C'est anel ci, qui moult est biaux,
 Te veil doner par fine amor,
 Par tel convent, que j'à nul jor
 N'arai mais amie ne fame,
 Se vous non, bele douce Dame.

Волей-неволей молодой человек должен был исполнить этот обет и расстаться с женою ради „сладостной Дамы“ и „fine amor“ к ней:

Dou siecle toz se varia
 A Marie se maria.

III

Ставший ныне известным текст „Легенды“ позволяет, я думаю, говорить о совершенно несомненном знакомстве Пушкина с средневековым жанром „Легенд“, посвященных Марии-деве. При детальном рассмотрении этот жанр может быть расслоен, но в общем круг легенд, фавль, мираклей, сказов (les dits) этого рода представляет довольно четкий жанровый клубок, нити которого тянутся через средневековье с XII по XVI век. Генетически эти нити восходят еще к античности и отчасти сплетаются с Востоком. В древности жанровым узлом является образ богини Венеры. Итальянский ученый Артур Граф собрал обширный материал, обнаруживающий англо-итальянские родники жанра.¹ С теми или другими вариациями легенда ходит на севере (Вильгельм Мальмсберрийский, середина XII в. и др.) и на римской почве.² Из мифа о Венере и Адонисе возникает легенда вообще о влюбленной Венере (leggenda di Venere innamorata). Существенные черты ее таковы, если отвлечься

¹ Roma nella memoria et nelle imaginationsi del medio evo, vol. II, Torino, 1883, pp. 387—402. Здесь и подробная библиография и пересказы легенд этого типа.

² Ср. пересказ легенды у А. Н. Веселовского (Собр. соч., т. I, 1913, стр. 41), там же ссылку на легенду о юноше с острова Книда, влюбленном в Афродиту Праксителя (ср. Cherbuliez, L'art et la nature, p. 11) и замечания (стр. 19) об источниках „причудливой, в своей мистической поэзии, легенды Gautier de Coincy: о юноше, обрученнике богородицы“ (ср. А. Н. Веселовский, Беллетристика у древних греков. Вестник Европы, 1876, декабрь, стр. 678—679).

от вариаций в деталях: богатый и родовитый (римский) юноша, играя с друзьями в мяч (palla), надевает свое обручальное кольцо (l'anello nuziale) на палец статуи Венеры. Та сгибает палец. Мистическое обручение с богиней совершено. Забыв о нем, юноша через некоторое время женится на женщине. Богиня в брачную ночь является ему или ложится между супругами, предъявляя свои права на кольцо. Юноша обращается к жрецу (prete) или старцу капеллану; тот, владея магией, возвращает кольцо. Обычно, как завершение легенды, юноша идет в пустынь, т. е. ревнивая и мстительная богиня красавица-дьяволица (un demonio) побеждает. Иногда она появляется даже vestita a uso di meretrice. Вот эта-то легенда стала „бродячей“, придясь по вкусу всей Европе. Иногда земной подруге юноши дается определенное имя (Eugenia); сам он зовется Астролябий, Lucio или Luciano; старец Palumbo, в христианский период — Евсебий и т. д. На севере та же легенда связывается с именем богини Фрейи или Хольды. С XI по XIII век ряд находок в Риме статуй Венеры оживляет традицию. Неудачные браки вновь объясняются вмешательством богини с неизменным l'anulus nuptius. Средневековье, борясь с язычеством, жадно пересказывает все ту же легенду. Она отражает на себе момент „двоеверия“, когда античный мир оживает у „отцов церкви“, и с охотой культивируется трубадурами. Легенда переживает новую фазу. Образ Венеры замещается образом богоматери (alla dea Venere si sostituisce la Vergine Maria). Игра юношей в мяч обычно происходит перед церковью. Кстати, мяч, традиционно встречающийся в жанре, не играет роли в нашем сюжете. Видимо, это рудимент, оставшийся от сказок типа сказки Гримма „Царевна-лягушка“, где мяч играет роль в фабуле; предшественником „мяча“ в „брачной“ легенде, видимо, можно считать яблоко (греко-римская и восточная легенда).

В древности функцию мстящего за неверность существа часто несет животное. Божества Олимпа в легенде первоначально играют второстепенные роли. Только позже Венера становится героиней.¹ Генетически сюжеты „Ундины“ Жуковского и „Русалки“ Пушкина — двух божеств-соперниц, появляющихся в момент земной свадьбы, мне кажется, восходят к нашему жанру.

Обычно в легенде: в церкви находится статуя девы. Юноша, отдав кольцо, клянется, обуславливая свой обет: „di servire et di amare te sola a potto che tu ne ricambi con l'amor tuo“. Далее все происходит с мадонной как и с Ве-

¹ См. анализ: Marcus Landau, Das Heiratsversprechen (Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. Berlin, 1887, SS. 12—33 и 170).

нерой.¹ Языческое механически переносится на христианское. Скрепя сюжета: легенда о кольце — мистической эмблеме обручения с его магической силой. Немецкий исследователь считает: „Der Kern dieser Legenden ist die Eifersucht der himmlischen Braut“.²

Легенда о Венере-Марии указанного типа становится интернациональной (ее разветвление — цикл *Marien Bräutigam*).³ В отношении к Пушкину нас должно, естественно, интересовать средневековое французское. Только теперь я считаю возможным перейти к нему и рассмотреть на каких путях встретился с легендой Пушкин. Альфред Мори в своей книге „Верования и легенды средних веков“ метко замечает, что „Мария стала являться с IX в. настоящим четвертым лицом троицы“, что „les idées de chevalerie, la religion d'amour et de fidélité qui en était le trait distinctif, repandaient en même temps le culte de la Femme Dieu“ (П., 1896; стр. 123—135 „Type de la Vierge Marie“). Эта центральная фигура делается объектом чудес. Духовенство в своих целях использует легенду. Огромное количество литературы этого рода, посвященной Марии во Франции, приводится у Paulin Paris; 172 заглавия перепечатаны в „Словаре легенд“. Большое количество из них близко намеченному выше типу.⁴

Наиболее знаменитыми считались миракли монаха сенмедардского — Готье де-Куанси (Coincy, Coinci, 1177—1236),⁵ сборник, целиком посвященный богоматери. Здесь имеется (№ XIV) „Du Clerc qui mit l'anel ou doi Nostre-Dame“ (pp. 354—359) — миракль, повторяющий нашу легенду. Дру-

¹ „La prima notte delle nozze, apparire al dormiente per ben due volte la Vergine rimproverargli la mancata fede, monstragli l'anello, minacciarli severissimo castigo“.

Юноша уходит от мира, верен „alla sua signora ed amica“ (вариант Vincenzo Bellovasenze, другие в „Spiegel historiael Stellarum coronae gloriosissime Virginis“, вплоть до Куанси). См. там же у Arturo Graf.

² H. Günter. Die christliche Legende des Abendlandes. Heidelberg, 1910, SS. 35—46, Marien Legenden.

³ Cp. M. A. Musafia, Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden (Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften zu Wien, 1889, например CXII B., S. 962, № 29; CXIX B, S. 45 (Ring am Finger и др.).

⁴ Например №№: 1) Du miracle qui advint pour le salut d'Ave Maria que souvent disoit un chevalier; 10) Du clerc qui avoit épousé femme à qui Notre-Dame apparut; 64) D'ung pauvre home à qui se apparu N. D.; 82) D'ung chevalier qui avoit couché avec lui une belle pucelle et pour N. D. ne la voulut despueler; 168) D'ung chevalier qui devotement servoit N. D. et fut évêque (evesque); 169) D'ung chevalier auquel le jour de ses noces (porces) N. D. apparut и т. д. и, т. д. Ряд типичных легенд этого цикла приведен у Томаса Райта, например „De duobus solutis militibus in eadem villa habitantibus“, легенда, ритмическая версия которой издана Барбазаном (Uns miracles de Nostre Dame d'un chevalier qui amoit une dame).

⁵ Ниже всюду ссылаюсь на „Les Miracles de la Sainte Vierge traduit et mis en vers par Gautier de Coincy, publiés par M. l'abbé Poquet“ . . . Paris, MDCCCLVII.

гой извод ее „De l'Enfant qui mist l'anel ou doit Nostre Dame“. Миракли этого рода легко могли контаминировать с такими вещами, как (№ LVIj) „Du cleric qui epousa fame est plus la lessa“ (pp. 627—647), где издатель наивно комментирует предпочтение, оказанное святой деве: „N'est ce pas une folie que de laisser le ciel pour la terre, le miel pour le venin...“ etc. Рядом были и такие, как „D'un chevalier à qui Nostre Dame s'apparut quant il croit“ (p. 502).

Характерно, что своеобразное хлыстовство доходит здесь сплошь и рядом до иступленной игры каламбурами, к стати сказать, как мне кажется, также доставшимся в наследство от римских легенд о Венере. Если там поэты одурманивались звуковой игрой типа: *Le vendredi vient de Venus . . .* или: *Sub Veneris latere debet nemo latere Nam mala Venere plurima devenere*, то здесь поэты экстатически восклицают:

Moine et cleric qui se marie
 A Madame sainte Marie
 Moul hautement s'est mariez;
 Mais cil est trop mesmariez
 Et tuit cil trop se mesmarient
 Qui as Marions se marient;
 Par marions, par mariées,
 Sont moul dames desmarieés.
 Pour Dieu ne nous mesmarions,
 Lesson Maros et Marions
 Si nous marions à Marie
 Qui ses amis es ciex marie.

Вся эта тарабарщина основана на созвучии слова: брак и Мария — новый повод для процветания легенд.

Если прибавить сюда акrostихи и всяческие версификаторские упражнения Куанси на слова *Ave Maria*, или его прославление букв („*Ave M, ave A, ave R Y et A*“); если вспомнить символику звезды и розы (например у Бонавентуры)¹

Rosa decens, rosa munda
 Rosa recens, sine spina
 Rosa florens et fecunda
 Rosa gratia divina,

становится ясным, как близко понял Пушкин религиозную эротикy средневекового мира, когда в его „легенде“ встречаются выражения „вечная звезда“, „*Mater dolorosa*“, „*Sancta virgina*“, „*A. M. D.*“ и строки: „*Lumen coelum, Sancta Rosa!*“

¹ Примеры взяты, кроме Куанси, из „*Dictionnaire des légendes du christianisme ou collection d'histoires apocryphes et merveilleuses par. . . M. le comte de Douhet*“, 1835, pp. 919—920.

(или даже: „Sancta Rosa, Sancta Rosa! восклицал он, дик и рьян!“).

Как будет указано далее, есть основание полагать, что именно де-Куанси в особенности мог приковать к себе внимание Пушкина. Вот старая характеристика этой колоритной фигуры: „Монах Готье питал к деве Марии истинную любовь, которая его сжигала, пожирала всю его жизнь. Она была для него тем, чем бывает любовница для наиболее страстного из людей, он объединял в ней все прекрасное... обращал к ней ежедневно стихи полные страсти и любовные песни; он видел ее в снах, а порой даже наяву в самых сладостных формах“.¹

Для выяснения социальной природы этого „архива абсурдных предрассудков“, этого „*nec plus ultra de la dé pense*“ необходимо указать, что авторами были не только монахи, но, как видно и из анализа самих памятников „*s'étaient des trouvères laïques, des hommes dont la vie avait été dissolue, scandaleuse*“. Рядом с Куанси был его соперник, выросший „*dans la classe la plus humble de la société*“,² — Рютебэф и множество других светских авторов, которые работали „*à l'usage des autres classes de la société*“. Упомянутый исследователь замечает: „Замки, дворцы, как и монастыри оставили нам рукописи всех этих странных произведений, печальных памятников заблуждения человеческого ума“.³ Скрещивающиеся контаминации этих видов жанра и должны были дойти до Пушкина. Но наиболее ярким представителем безусловно остается де-Куанси.

Необходимо отметить, что в пушкинскую эпоху интересующий нас жанр вообще привлекал внимание „романтиков“ в их обращениях к средневековью. Так именно цикл об обручении с мстительной Венерой (кольцо во время игры надето на палец статуи) был обработан, я думаю, несомненно по итальянским источникам, Проспером Меримэ (отмечено впервые у Гастона Париса⁴ в новелле 1837 г. „*La Venus d'Ille*“, переведенной у нас после смерти Пушкина).⁵

Важно также отметить, что один из вариантов легенды был напечатан в „Литературной газете“ 1830 г., № 18, стр. 139—143. Это переведенное с французского <0.>

¹ Histoire littéraire de la France, t. XIX, p. 843—847, глава: „Poésie de G. de Coinci“, принадлежащая перу Amoury Duval.

² Там же, т. XX, pp. 718—783, подпись „P.P.“ <aris>.

³ Там же, MDCCCXXVIII, т. XIX, p. 842.

⁴ La littérature française au moyen âge (XI—XIV siècles), 1888, Ср. главу VI. Fableaux, p. 110. Образец легенды см. у A. Filon, Mérimée et ses amis, 1894, pp. 358—360.

⁵ Библиотека для чтения, 1837, т. 24 (ценз. разр. 31 авг.), стр. 58—95; из „Revue des Deux Mondes“, 15 mai. Новый перевод в „Избранных произведениях“, ГИЗ, 1930.

С <омо>вым „Сочинение Ожера“ (Auger) „Последний Браччиано“ (Карло умирает, вырвав кольцо у мстящей Венеры). Пушкин, вероятно, знал сочинения Оже и раньше. Менее вероятно, что ему были известны аналогичные обработки легенды у Гейне (ср. его „Elementargeister“; там же о „Venus in Rom“ В. Алексиса) и других немецких и английских романтиков-поэтов.

Для сюжетологии пушкинской „Легенды“ существенно установить лишь то, что Пушкину были знакомы те или иные ветви указанного обширного жанра. Конкретно ни одна из них не соприкасается с его „Легендой“, но только зная их, можно подойти к ее осмыслению.

Одну черту мне хотелось бы особо выделить в связи с „Легендой“ Пушкина: если античная Венера сама существо демоническое, то для средневековой легенды типично противопоставление божьей матери — дьявола (l'ennemi, le malvais, diable). Как на образцы их борьбы укажу, например: „D'un mauvais chevalier que le diable ne pouvoit tuer, por ce qu'il servoit dévotement la Vierge“;¹ „Le Dit du pauvre chevalier“;² „Le dit du chevalier et l'Escuier“;³ „Dou jouvencel que li déables ravi, mais il ne le pooit tenir contre Nostre Dame“; или знаменитый „Miracle de Théophile“. Конец пушкинской „Легенды“, где „Дух (в черновике „бес“) лукавый подоспел“ со своим доносом и „душу рыцаря сбирался бес тащить уж в свой предел“, — этот конец несомненно выдержан в духе средневековых преданий: „Но Пречистая конечно заступилась...“ То же можно сказать и об этом мотиве заступничества.⁴ Миракли широко разрабатывали тему служения Марии ее поклонников в самых разнообразнейших формах, от молитвы вора перед каждым воровством, от фигляра, делающего в честь девы свои лучшие кувыркания (les culbutes),⁵ до различных форм мистического служения

¹ Dictionnaire des légendes.

² Nouveau recueil de Contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIII, XIV et XV siècles pour faire suite aux collections de Legrand D'Aussy, Barbazan, et Méon mis à jour pour la première fois par Achille Jubinal, P. 1839, pp. 137—144.

³ Histoire littéraire de la France, t. XXIII, p. 122 (Le diable en lutte avec la Vierge).

⁴ Любопытно, что позже в „Родриге“ Пушкин вновь разрабатывал ту же тему: „Короля в уединеньи /Стал лукавый искушать/ И виденьями ночными /Краткий сон его мутить/. . . Хочет он молиться богу/ И не может: бес ему /Шепчет в уши звуки битвы/ Или страстные слова“. Мотив заступничества здесь переадресован отшельнику, но словесно крайне близок эпилугу „Легенды“, особенно в местах, далеких от Соути:

Но отшельник, чьи останки
Он усердно схоронил,
За него перед всевышним
Заступился в небесах.

⁵ „Du Tombeoir Nostre Dame“.

рыцаря. В результате служения является сама помощная Мария, пять дней руками поддерживает повешенного вора, кормит грудью больного монаха, сражается за рыцаря на турнире¹— всегда приемлет в свое царство всякого, выражаясь стихом Пушкина, „паладина своего“.

Крайне многообразны формы этого жанра: он то переливается из почтительного „conte dévot“ в более беглый „dit“, или диалогический миракль, то, наконец, в вульгарный, стихотворный fablel, в центре которого скандальное приключение. Но все это может быть названо „La Légende de la Vierge“. И, естественно, что Пушкин в своем отклике на средневековые остановился на этом жанре, столь типичном для эпохи, вдохновился именно „легендой“ и легендой назвал свое стихотворение. Выбор был правилен, бил по главному нерву феодальной эпохи. Сравните мнения позднейших ученых об этом жанре: „быть может ничто не показывает лучше состояние литературы и народных верований в XII и XIII веках“— говорит А. Дюваль.

Степень знакомства Пушкина с французской литературой à priori решает вопрос об его знакомстве с широким руслом интересующего нас жанра, но дух и детали его собственного создания говорят и о конкретных обращениях.

Действительно, в его личной библиотеке— ценнейшие собрания памятников этого рода, свидетели исключительной заинтересованности ими поэта. Таково, прежде всего, представляющее и поныне один из важнейших источников по изучению фавль, собрание в переводе (прозой и стихами) Legrand D'Aussy (№№ 911 и 1085 библиотеки) в пяти томах.² Оно тоже как раз 1829 г., когда интерес Пушкина к фавль силен, ибо именно к этому году написана „Легенда“.³

По поводу этого-то издания Н. К. Гудзий утверждает, что в нем „никаких параллелей к пушкинскому стихотворению не находим“ (147). Строго говоря, если рассматривать не изолированные произведения, а жанр, утверждение Гудзия— ошибочно. В V томе Легран д'Осси (стр. 53—55) находим разрезанный extrait сказания: „De celui qui mit l'anneau nuptial au doigt de Notre Dame“. Это вариант знакомой нам

¹ См. К. Bartsch „Chrestomatie de l'ancien français“ (XIII—XV-e s.), 10-e édition, Leipz., 1910, p. 205.

² Оба номера в описании Б. Л. Модзалевского разрознены случайно и представляют единое (третье) издание „Fabliaux ou contes, fables et romans du XII-e et du XIII-e siècle“, 3-e édition, Paris. J. Renouard, libraire, MDCCCXXXIX.

³ В статьях 1830 г., приписывавшихся в русской их части Пушкину (об „Истории о Богемском короле“ Нолье и об „Исповеди“ Жанена), встречаются замечания по поводу „старинных повестей“ (fabliaux), именно переводчик делает примечание о деталях поэмы „Старинного французского поэта“, именно русский автор говорит о роде французских „Fabliaux du moyen âge“.

темы о кольце, приуроченный к эпохе папы Григория. Забавляющийся язычник говорит статуе: „Femme, je t'épouse“, cette statue etoit celle de la Vierge; статуя ловит его на слове, являясь между ним и его женой ночью. Он зовет священника, чтобы изгнать „le prétendu démon“.

К мираклю — примечание (стр. 55): „Ce miracle nous prouve, dit le moine poète, combien Notre Dame est bonne; mais il montre aussi qu'il ne faut pas se jouer à elle ni lui manquer“.

Я считаю, что наличие этого extrait в библиотеке Пушкина на разрезанных страницах издания 1829 г. является доказательством знакомства поэта с жанром легенды в его подвиде (мотив „кольца“). Отмечу еще примечание, заимствованное у Мэона (т. II, 293), которое должно было заинтересовать Пушкина-Заборского. Оно дипломатически ограничивает суеверную легенду от произведений, посягающих оскорбить (insulter) религию, и должно было быть чрезвычайно интересным для Пушкина, как будто бы собиравшегося провести и свою безбожную „Легенду“ сквозь цензуру, для напечатания в „Северных Цветах“.

С другой стороны, есть основания полагать, что внимание Пушкина останавливалось также и на имени Куанси. В виду этого мне кажется не лишним также выделить из широкого жанра и кратко сообщить содержание того миракля Куанси, который имеет ряд точек соприкосновения с „Легендой“. Это „Du Chevalier à qui Nostre Dame s'apparut quant il oroit“. Юный рыцарь, красивый, родовитый и богатый,¹ широко и ветренно пользуется жизнью. Несмотря на то, что он „espouser fame ne vouloit“, он влюбляется в знатную красавицу. Та не любит его. Аббат советует рыцарю молиться деве Марии. После года молитв рыцарь едет лесом и на дороге видит:

„Une viez chapele a trouvée,
Moult déçuil et moult gastée...
S'entre dedenz la chapelète,
Devant une viez ymagète
De Nostre Dame, à genous nus,
Dist cent et cinquante saluz

В ответ на просьбы дева спрашивает:

„Cèle qui te fait soupieres
Et en si grant erreur t'a mis“,
Fait Nostre Dame, „biau douz amis,
Est-èle plus bèle de moi?“
Li chevaliers a tel effroi,

¹ Edit. cité, p. 534: It fu ce truis uns chevaliers
Jeunes et biaux, cointes et fiers,
De grant affaire et de grant non.

что не колеблясь предпочитает красоту девы Марии. Через год он умирает, после любви, которая характеризуется так:

Si se donna à Nostre Dame,
De tout son cuer, de toute s'ame
L'ama et out en tel memoire,
Que ne povoit mengier, ne boire...

Дама традиционно берет его душу на небо:

...l'enmena com voire amie
Lassus en pardurable vie,
Où tuit si ami nuit et jour
Joie et soulaz ont de s'amour.

Миракль заканчивается моралью. Этот вариант старой темы характерен тем, что представляет собой попытку отбросить моменты: „игра в мяч“, „статуя“, „кольцо“. Но аббат-советник, земная женщина, с которой соперничает женщина-богиня,—все это еще очень близко легенде о Верере.

Но и этот стихотворный извод (даже, если бы было доказано, что Пушкин знал именно его), во-первых, не имеет точек соприкосновения с эпохой крестоносцев (Палестина, замок рыцаря и прочие детали пушкинского стихотворения здесь отсутствуют), во-вторых, рыцарь Куанси легкомыслен и не имеет решительно ничего общего с „молчаливым“ и „бедным“ рыцарем Пушкина—это самое важное.

Я думаю, что мне посчастливилось в одном и том же случае найти как конкретное свидетельство о знакомстве Пушкина с Куанси, так и наиболее близкий—хотя и прозаический—источник пушкинской „Легенды“, кроме наличия черт общих всему жанру единственно имеющий и ряд конкретных близких ситуаций, не встречающихся в том же контексте в других изводах. К этому источнику и перехожу.

IV

В личной библиотеке Пушкина имелось еще одно издание, свидетельствующее об интересе поэта к причудливой экзотике средневековья. Оно до сих пор не замечалось никем из исследователей „романса-легенды“. Это—представляющее ныне библиографическую редкость (оно имеется у нас еще в Гос. Публичной библиотеке в Ленинграде)¹ собрание под заглавием: „Le Contes du gay savoir. Ballades, Fabliaux et traditions du moyen âge, publiés par Ferd. Langlé, et ornés de vignettes et fleurons, imités des Manuscrits origi-

¹ Издание в цветном переплете и с цветными наклеенными рисунками, в отличие от экземпляра Пушкина, где в красках лишь начальные буквы.

naux par Bonington et Monnier, imprimé par Firmin Didot, pour Lami Denozan, Libraire, rue des Fossés, Montmartre, № 4 (Paris). MDCCLXXXVIII¹.

Издатель книги Joseph-Adolphe-Ferdinand Langlé (1798—1867), сын композитора, автор песен, стихов, любитель старины, в частности древних contes, автор оперы „Жакерия“ и пародий на Гюго и Делавиня, водевилист. В 1828 г. издал интересующую нас книгу,² а в следующем году „Historial du jongleur“, которой я не имел возможности видеть у нас.

Заглавие книги сам Langlé поясняет в одном из примечаний: „La gaie science ou le gai savoir; nom qu'on a donné longtemps à la littérature nationale des Trouveres en général“ (р. 12). В книге всего 14 вещей; интересующая нас, двенадцатая по порядку, занимает 14 страниц, открываясь рисунком, заглавной буквой и заставкой вверху страницы. За исключением стихотворного предисловия и введенного четверостишия вся вещь написана прозой. Заглавие: „Du Jouvencel qui se maria à madame Marie Mère de Dieu“.

Рисунок — пирующие крестоносцы, один — молодой — поодаль. Вводная часть рассказа рисует лагерь крестоносцев перед походом; отдельно группа беззаботно-веселых пажей. Артур Кентерберийский, Готье де Лиль и другие веселятся, каждый славя свою даму. Привожу далее оригинал: „Mais un parmi ces pages, comme si l'appel eût été fait en langage payen, n'y avoit pas répondu. C'étoit un petit garçonnet d'environ quinze ans, bien fait, bien blanc, bien blond; en ses grands yeux bleus on voyait comme la mélancolie, et si par fois quelque sourire venoit errer sur ses lèvres, c'étoit un sourire amer. Il ne sembloit prendre aucune part à la grand gaieté de iceux de son âge; enfin quand il vit finalement les discours tendus vers la galanterie et le plaisir d'être choyé de sa dame, il se leva hâtivement et fut pleurer tout seul les une tente solitaire“. Так, среди рыцарей „именующих своих дам“, дан юный паж, с чертами столь близкими пушкинскому рыцарю. Далее эти образы еще более сближаются.

Артур Кентерберийский, только-что явившийся в лагерь и еще не знающий почти никого из крестоносцев, спрашивает об ушедшем паже: „expliquez-moi ce q'a ce blondet qui faisoit tout à l'heure si surnoise figure, et vient de départir comme un vilain à l'aspect de l'official qui lève les dîmes?“

„Chut! — отвечает Жильбер д'Аппаский, — c'est un pauvre garçonnet dont le lot est bien plorable. C'est Jehan de Luz, un page de messire Baudoin, comte de Flandre. Pauvre petit, quoique de noble lignée, quoique gent de corpe et franc de

¹ В описании Б. Л. Модзалевского № 817 (год ошибочно указан 1823).

² Larousse ошибочно указывает его имя (Jules) и якобы еще одну книгу Ballades etc., — это лишь подзаголовок первой книги.

sœur, il n'a pu core trouver dame ou damoiselle qui l'âgreet pour son servant... Et c'est le pourquoi il se lamente; aussi chacun ici ne l'appelle que le chevalier Sans Partie“.

Далее выясняется, что рыцарь без дамы отвергнут более знатной, чем он, красавицей (Алисой). На берегах Босфора в лагере графа Болдуина традиционно развивается знакомый нам сюжет:

„... После отдыха паж Мессира собрались на площади у старой церкви, чтобы порезвиться и заняться разными забавами их возраста“.

„Там было множество юношей и сеньоров. Одни играли в пятнашки (à la chasse), другие в мяч (à la pelote) перед порталами церкви. Жан, который не принимал участия в этих развлечениях и времяпровождениях, вошел без всякой цели в церковь, попрежнему грустя, что в его годы все еще не имеет дамы“.

„Après avoir fait ses dévotions au bénitier il alla prier à Notre-Dame adoncques il y vint et s'agenouilla. Mais en cette chapelle étoit une imagé de la très sainte Vierge, où ceux qui passaient mettoient tous leur offrande, car oncques chrétien n'avoit vu si belle représentation de la mère du Sauveur, rien sur terre n'égaloit la beauté et la douceur angélique de ses yeux divins; les formes de ce corps si bel avoient un ensemble aérien dont les yeux étoient merveilleusement enivrés; en plus icelle statuë étoit de beau marbre poli de la Grèce, tandis que toutes les represantations de Notre-Dame qu'avoit vues j'usqu'ici Jehan de Luz étoient façonnées de pierre commune et sans grand art ainsi qu'il étoit lors d'usage chez les chrétiens du Nord, voire même souvent chez ceux d'Italie.“

„Jéhan ne put contenir en soi enthousiasme; la vue de tant de fraîcheur, de majesté, de perfection, toucha son âme à fond; il s'inclina devant le modeste autel, qui n'étoit paré que de fleurs, puis s'agenouillant là sur les degrés, ne finit de contempler la céleste vierge que pour lui dire: „Dame du ciel! car oncques n'ai miré châtelaine ou damoiselle qui fût plus belle que ta terrestre image, d'ore en avant vous servirai! n'aurai jamais ni amie, ni femme autre que vous! serai votre tenant partout et contre tous! Je vous abandonne tout mon courage et tout mon coeur; mais, en gage de cet amour pur et nouvel que je jure ci, recevez cet anel d'or pur, que ma tendre mère m'avoit donné à ma départie, en me disant: Il est pour icelle que tu jugeras la plus digne de servir jusqu'à trépas“.

„En achevant ce serment d'un amour mystique il passa son anel respectueusement au doigt de l'image; or un chevalier croisé qui m'a conté cette légende, m'a juré pas ses éperons que l'image sainte après avoir reçu l'anel de servage, plia si durement son doigt de marbre, qu'il auroit fallu le briser pour en retirer l'anel“.

Герой клянется в вечной верности Марии. Ряд лет после его обручения с девой Марией он проводит в боях с сарацинами и прочими врагами. По возвращении, уже рыцарем, на родину, забыв о своих обетах, он собирается жениться на Алисе. Накануне свадьбы он засыпает, думая о невесте, но вдруг вместо нее появляется с глазами, сверкающими как огонь молнии, дева Мария, такую, какой он ее видел, когда обручался с ней в бедной часовне... Мария упрекает его в неверности, возвращает кольцо, отказывается защищать его, говорит: „Бесчестный! Ты меняешь пшеницу (le froment) на плевелы (roux l'ivraie), плод на листья, розу на шипы!“ Она предоставляет Жану выбор. Вошедшие в комнату будят его. Наконец наступает день свадьбы — в самый момент обручения врывается старец, напоминающий былую клятву жениха и приносящий старое кольцо Жана.

При общем ужасе Жан восклицает: „Прости, Алиса!... Я есть и буду нареченный Notre Dame!“ и исчезает со старцем — капелланом. По рассказам он живет монахом в той церкви где обручился с девой Марией, ожидая „qu'il lui plût de lui faire la grâce de le rappeler vers elle“.

Как видим, вариант Ланглэ — обработка позднего происхождения, прошедшая сквозь эпоху и идеологию крестовых походов, но игра в мяч, часовня, мраморная статуя,¹ кольцо, богиня и женщина-соперница — все осталось почти неизменным. Даже старик-капеллан попрежнему фигурирует, хотя на него и возложена новая функция — из волшебника-мага итальянской легенды он стал христианским толкователем мистической воли. Так, новые формы историко-культурных и социальных формаций отложились в испытанном веками жанре и сюжете, пригвоздили его к новой дате и приспособили его к запросам новой среды, новых, повидимому, светски-военных слушателей. Божья мать все еще не потеряла своего происхождения от ревнивой и мстительной Венеры, но эти языческие элементы стусеваны, завуалированы. В центре уже, как и у Пушкина, разработанный образ героя. Это я считаю важным для уяснения пушкинского обращения именно к данному изводу. Потому что ни игра в мяч, ни мотив кольца, ни соперничество двух женщин, ни старец-посредник — все эти константные, твердые элементы легенды не оказались важными для Пушкина. Не сказка, но выросший из сказки образ стимулировал Пушкина к его собственному созданию, посвященному средневековью. И поэтому именно вокруг этого образа группируются черты сходства двух легенд, которых не найти в других многочисленных изводах древнего жанра.

Кстати: французский текст говорит именно здесь о ле-

¹ На связь с итальянской традицией указывает описание статуи.

генде (cette légende). Так первоначально назвал свое стихотворение и Пушкин. И только в изводе Ланглэ эпизод о любви к богоматери, как и у Пушкина, дан на фоне похода против сарацин.

Но присмотримся к самому образу героя.

В первой черновой редакции¹ у Пушкина:

 Был на свете

 Рыцарь бедный

 [Духом] [сильный] [честный] [смелый]

 Духом смелый и прямой²

 [Прост умом] [и] [простой]

 с виду

 [Ликом] сумрачный и бледный

 Молчаливый и простой

 Он имел одно виденье

 В первой юности своей

В тексте Ланглэ бедный паж „был юноша 15 лет“, т. е. именно „в первой юности“—я подчеркиваю это обстоятельство. В его „больших голубых глазах словно виднелась меланхолия и если порой улыбка и скользила по его губам, то была горестная улыбка“. „Сумрачному“ и „бледному“, по определению Пушкина, лику—вполне соответствует сумрачный и бледный (bien blanc, surnoise figure) вид его средневекового собрата-предшественника. Общей является и черта сентиментальной экзальтированности, никогда не встречающаяся больше в рамках жанра: „Он плакал в полном одиночестве в уединенной палатке“ и у Пушкина: „Тихо слезы лья (лил) рекой“.

Женственный юноша легенды прежде всего паж бедный, „хотя благородного рода: стройный и прямой духом“ (quoique de noble lignée, quoique gent de corps et franc de coeur).

 И меж тем как палладины

 [Мчались...]

 Именуя громко дам

рыцарь Пушкина „на женщин не смотрел“.

В то время как товарищи бедного пажа именуют громко дам (... prononçant à voix claire le nom de sa dame), он—один; он—„le chevalier Sans Partie“. Он также имеет „виденье“

¹ Всюду имею в виду текст Г. Н. Фрида, порядок Л. Б. Модзалевского.

² Позже: „молчаливый как святой“.

„на пути“ и „у креста“, т. е. в часовне (une vieille église, une chapelle), когда проводит час коленопреклоненный

Он пред ликом пресвятой
(Une image de la très sainte Vierge).

Черты душевной чистоты паж¹ резко отличают его от рыцарей других легенд, с более или менее аналогичным сюжетом, обычно эти рыцари до виденья всегда греховны. Жан — только Jouvence! — отрок с довольно беспредметными мечтами. Любопытно, что поздняя легенда Ланглэ (или его обработка) останавливается подробно на впечатлении от виденья. Эстетика самого описания виденья, отсутствующая, вообще, в жанре, здесь привлекла поэта.

Если у Пушкина:

И глубоко впечатлень
В сердце врезалось ему

то здесь: „Jehan ne put contenir en soi son enthousiasme; la vue de tant de fraîcheur, de majesté, de perfection, toucha son âme à fond“.

Если зачарованный пушкинский рыцарь

[на коленях]
[проводил]
[Он] пред ликом пресвятой
Устремив к ней страстны очи,²

то и Жан s'agenouillant là sur les degrés, ne finit de contempler la céleste vierge. И как рыцарь бедный после, „тлея девственной любовью“,

„ни с одною молвить слова не хотел“, так и паж бедный, признаваясь de cet amour pur, восклицает: „n'aurai jamais ni amie ni femme autre que vous!“

Последовательность повествования одинакова. Характеристика героя. Виденье. Годы войны в Палестине (Jehan guerroya soit contre les Sarrasins...), наконец, возвращение в замок (которого, кстати сказать, также нет во всех других изводах и вариациях).

У Ланглэ: „De retour au châtel de son père...“

У Пушкина: „Возвратясь в свой замок дальней (бедный)“. Наконец, в одном случае легенда кончается тем, что „la dite dame céleste“ позовет героя, ставшего монахом, к себе (vers elle), в другом — „Дама дивная“ „пустила [водворила] в рай небесный паладина своего“.

¹ Ср. у Пушкина в черновике:

[Чи] [тлея] де(вственн)ой любовью

² Ср. также варианты: „Но в часовне целы ночи“ и „Пред ее кумиром ночи“.

Отмечу также то, что и в легенде Ланглэ и в легенде Пушкина у девы-Марии уже отнята первоначальная роль активной искусительницы. И там и тут остается одно эстетическое воздействие — „впечатленье“.

Вместе с тем, необходимо подчеркнуть, что Пушкин конечно был знаком с превращением образа Венеры в образ богоматери. В стихотворении 1826 г. „Ты — богоматерь, нет сомненья“ эта смежность мыслится им недвусмысленно:

Ты — богоматерь, нет сомненья,
 Не та, которая красой
 Пленила только дух святой:
 Мила ты всем без исключенья

и в заключении: ты мать Амура, ты богородица — моя!¹

Но если верно, что Пушкин был в той или другой степени знаком с жанром вообще, то что могло заинтересовать его именно в данном варианте этого жанра? Выше уже было указано, что это был — образ героя. Кроме этого важны и другие моменты. Вариант Ланглэ дал новый поворот окаменевшей фабуле. Мраморная статуя попрежнему гибнет палец, когда кольцо надето, но „чудо“ впервые отведено. Автор уже не верит в него: „Or, un chevalier croisé qui m'a conté cette légende, m'a juré par ses éperons que l'image sainte, après avoir reçu l'anneau de servage, plia si durement son doigt...“ и т. д. Крестоносец клялся, но, может быть, это и не так.

Реалистическая мотивировка подведена и под эпизод со вторым явлением ревнующей богоматери. Оно подчеркнуто как сон (*Bercé de tant douces pensées il s'endort et revoit encore en rêve...*), в то время как средневековые фábль и легенды верят в видения. При желании новый читатель может уже осознать легенду Ланглэ как результат весьма житейских обманных махинаций духовного лица — старца-капеллана. Наивная римская легенда простодушно подсказывала своим слушателям версию о старце-маге, спрятанном „за статуей Венеры“ (*magiche nascoste sotto la statua*).²

Так, легенда Ланглэ представляет собою наиболее тонкую, искусную, пригодную и для нового использования, вариацию древнего примитивного сюжета и, вместе с тем, новую разработку образа героя. Поэтому, зная и о других разновидностях легенды, Пушкин естественно заинтересовался именно данным обновленным ее вариантом.

¹ Ср. еще в „Бове“: „И святую богородицу вместе славить с Афродитою“. Ср. тот же круг представлений в „Романсе“ (1824) Н. М. Языкова:

Им богородица Амура
 Любезней матери Христа.

² Graf A., Roma..., p. 399.

Балласт старой традиции (кольцо, соперницы, имена) был им откинут вовсе, но идея мистического обручения, с его религиозной эротикой, но психологический набросок героя легенды дали в свою очередь Пушкину канву для новой мощной трактовки. Его рыцарь с начала до конца целен — и в этом его органическое отличие от его средневековых предшественников.

Он на женщин не смотрел
И до гроба ни с одной
Молвить слова не хотел.

Это уж не „измена“ конкретной героине, но измена женщине вообще. Это первая „реформа“ Пушкина в области сюжета — традиционный образ загорелся страстным и новым светом.

Не нужен Пушкину и „благочестивый“ старец, в котором одна из ветвей жанра бессознательно канонизировала профессиональную свою сущность (жречество-духовенство). Не нужны и детали жизни лагеря крестоносцев, вовсе снят Пушкиным хронологически точный рассказ Ланглэ. Это понятно: Пушкина интересует не данный крестовый поход. Синтетическая, типизирующая сила, на развалинах сюжета, из них, воздвигла новое создание. Ланглэ, или его автор, говорит о себе самом, Пушкин зачеркнул фразу „Палладина моего“. Но важнейшее отличие „Легенды“ Пушкина от материала легенд о Sainte Vierge не в этом. Оно в том, что, стerve примитивный мотив „ревности“, Пушкин превратил средневековую легенду в легенду безбожную. То, что бессознательно сквозило в монашеской и рыцарской литературе как престаупающее границы религиозно дозволенного, было им мощно развернуто. На робких недоговоренностях, сквозящих кое-где, он построил новую легенду о безбожнике высокой душевной красоты, горящем не для богини, но для идеи — дивной дамы. Пушкин неоднократно, тщательно, настойчиво, подчеркивал это в своем первом черновике.

Рыцарь не молился никогда ни отцу ни сыну:

Он ни сыну ни отцу
Ни св. духу — век
Не молился
Как безбожник.

В другом месте:

Петъ псалмы отцу и сыну
Ни святому духу век
Не случилось паладину
Был он странный человек.

В момент кончины рыцаря автор-Пушкин дважды подчеркивает от своего имени:

Без причастья умер он.

Это важнейшее, свое, пушкинское. И оно заставляет пристально задуматься о мировоззрении Пушкина, в частности над вопросом об его атеистических настроениях, если сопоставить дату „Легенды“ (осень 1829 г.) с фактами. Ведь в начале августа 1828 г. следственная комиссия допрашивала Пушкина о „Гавриилиаде“. Он только-что показывал, что ни в одном из его сочинений „нет слов духа безверия или кощунства над религиею“, (кстати эти слова набросаны в той же тетради, где и первый черновик „Легенды“). И вот 31 декабря Николай I наложил резолюцию о том, что дело о „Гавриилиаде“ совершенно кончено, а меньше чем через год Пушкиным закончено новое безбожное стихотворение. Вопрос о религии остается для него прежним,¹ сплетаясь с политикой, он только глубже загоняет его в подполье псевдонима. На это не обращалось внимания.

Есть еще вопрос, на который отвечает та же „Легенда“ Ланглэ: знал ли Пушкин о существовании жанра как жанра? Примечание в издании Ланглэ (стр. 35) гласит:

„Это религиозное верование в то, что взрослые, посвятившие себя деве, не могли налагать на себя брачные узы, было свойственно XIII веку; эта мысль была использована (retournée) на всякие лады нашими древними поэтами. Готье де Куанси, монах св. Медарда в Суассоне, родившийся в 1177 и скончавшийся в 1236 г., рассказывает нам историю девушки, посвятившей свою девственность деве: родители выдали ее замуж, несмотря на ее обет; но брак, посредством чуда, не мог быть совершен. Внезапная любовь, возникшая в сердце юного Жана к статуе, не будет удивительной, когда вспомнишь, сколько детей феодальных земель Фландрии, привыкших видеть статуи такими, как большинство тех, которые остались в готических памятниках, должны были восхититься, видя прекрасные мраморы героической Греции, превращенные сожалением в образы божества“.

¹ Ср.

Я стал умен и лицемерю
 Пошусь, молюсь и твердо верю
 Что бог простит мои грехи
 Как государь мои стихи...
 Но... мой ненабожный желудок
 Причастья вовсе не варит (1821 г.).

Интерес к Вальтер Скотту мог толкнуть Пушкина к рассмотренному жанру в эпоху, когда он обратился вплотную к изучению феодальных времен. Пушкин и позже занят (его письма 1830 г.) „сарацинами“, „крестовыми войнами“ и „песнями трубадуров“, „сценами из рыцарских времен“, он говорит о „смиренном простодушном крестоносце“ (1832). Мы знаем, что легенды пленяли его „прелестью простоты и вымысла“ (1831). И его собственная „Легенда“ в ее новом наряде лучший отзыв на готически устремленное к вымышленному небу творчество средневековья.¹ Пользуясь словами, которые, повидимому, принадлежат Пушкину (в статье о Нодье 1830 г.): „он сам, кажется, хотел поманить читателей своих стариною, в роде французских «*Fabliaux du moyen âge*»“.

¹ Знакомство Пушкина с французским средневековьем (перевод с древне-французского „Романа о Лисе“) установлено мною в сборнике „Рукою Пушкина“, 1935, стр. 63—81.

Жан Поль Рихтер в России

В числе тех немецких писателей, которые оказываются созвучными русскому общественному сознанию 20-х и 30-х годов XIX в., некоторое, хотя и очень скромное по сравнению с другими место надо отвести и Жан Полю Рихтеру. В Германии он в этот период является одним из самых популярных писателей, соперничает в славе с Гете. Что касается других европейских стран, то лучше всего знают и больше всего ценят его в Англии; во Франции знают несколько афоризмов и один отрывок — речь мертвого Христа из Зибенкеза. В России наблюдается сравнительно краткий, но довольно интенсивный период увлечения им, когда имя „Жан Поль“ есть знамя идеалистических умонастроений. Это отношение к нему меняется в середине 40-х годов.

Пытаясь конкретно очертить роль Жан Поля в России, необходимо прежде всего подчеркнуть, что освоение его было скорее фактом общекультурного, чем специально литературного порядка. Влияние, оказанное им, в значительно большей степени проявилось в идейном, нежели в непосредственно художественном плане. Жан Полю подражают, но не так, как обычно подражают писателю. У него заимствуют не темы, не отдельные мотивы и никак не словесную форму, за ним следуют скорее, как за неким „апостолом“, черпают у него нравственную силу, утешение, т. е. подражая, усваивают лишь общую идейную направленность и эмоциональную настроенность.

Жан Поль не служит в России объектом литературной борьбы. Противоречивый характер „исканий“ поколения 30-х годов создает возможность временного увлечения им со стороны людей разного толка. На протяжении от середины 20-х до середины 40-х годов внутри различных течений русской мысли нельзя установить в отношении к Жан Полю какой-либо четкой дифференциации. Представители разных группировок, люди разных политических убеждений, Станкевич и Герцен, круг Жуковского и молодой Белинский, в некоторый период платят дань увлечению Жан Полем. В общем, однако, „фронтеры-французы“, по терминологии Герцена, за исключением самого Герцена, интересуются им

меньше. Особое значение он приобретает в тех кругах, для которых единой темой времени, выдвинутой идеологическим кризисом 20-х годов и унаследованной 30-ми, является выработка личного мирозерцания. Отсюда — переключение художественного осмысления писателя в чисто мировоззренческий план. И произведения Жан Поля входят в русскую литературу не как художественные образцы, а как идеалистические образы. Его „высокая“ тематика — нравственное самовоспитание, титанические чувства, бессмертные души — это комплекс тем, исчерпывающий основную тему — становление личности. В период, когда эти элементы буржуазной идеологии в сублимированной форме философско-идеалистических построений начинают проникать в мировоззрение дворянской интеллигенции, Жан Поль оказывается интересным и нужным.

Насколько удалось проследить, первое мелькнувшее в русских журналах упоминание имени Жан Поля относится к 1805 г. К помещенной в „Северном Вестнике“ передовой статье¹ с ссылкой на жан-полевский тезис о подобии чудесного и романтического, имеется примечание редакции, где тезис этот оспаривается. Это интересно как указание на то, что уже в 1805 г., т. е. через год после выхода в свет „Пропевдэтики эстетики“, она уже была известна в России.

Первый русский перевод появился в 1806 г. Затем до середины 20-х годов количество переводов Жан Поля так ничтожно, что отдельные случайные переводы могут скорее служить показателями его популярности у себя на родине, а не подлинного интереса к нему в России. Достаточно сказать, что именно этот первый перевод сделан Гречем,² который двумя десятилетиями позже, в разгар увлечения Жан Полем, „будет принадлежать к числу его ярых врагов. В предисловии, предпосланном этому переводу, отрывку из „Невидимой Ложи“, высказан впервые тот взгляд на творчество Жан Поля, который в ряде вариаций будет повторяться в большинстве русских критических отзывов о нем. Значение Жан Поля полагается не в фабуле — „он пишет романические сочинения, в которых содержание и происшествие ничего почти не значат“, а в отдельных мыслях его. И этот первый русский переводчик Жан Поля кладет начало переводам одних только отрывков, „подбору цветков из сих обширных огородов“.

¹ См. приложенный библиографический указатель № 66 (в дальнейшем будет цитироваться: Б. №).

² Б. № 3. Подпись Николай Гр-ч—Греч; В. С. Карцов и М. Н. Мазаев. Опыт словаря псевдонимов русских писателей. СПб., 1891, стр. 37; корректуры словаря псевдонимов И. Ф. Масанова, гранка 349, Библ. ИРЛИ.

Менее случайный характер носит появление в 1820 г. перевода из Жан Поля в „Каллиопе“¹ — Трудах воспитанников Московского университетского благородного пансиона; журнал этот издавался под редакцией проф. Ив. Ив. Давыдова, хорошо знакомого с эстетикой Жан Поля.

В 20-х годах интерес к Жан Полю вырастает как одно из проявлений общего интереса к идеалистическим течениям немецкой литературы. Начало кладет Кюхельбекер, помещая в „Мнемозине“ за 1824 г. перевод „Полиметров“ под руссифицированным заглавием „Многомеры“.² В пушкинском кругу Жан Поля знают очень мало. Дважды о нем упоминает Вяземский. В 1819 г. он пишет: „Я, признаюсь, Jean Paul не понимаю, а стихами недоволен. Что подлинник — в прозе или в стихах?“³ Видимо, впоследствии Вяземский познакомился с Жан Полем, так как в 1826 г. он пишет А. И. Тургеневу и Жуковскому: „...теперь мы как сироты Жан Поля“.⁴ 31 августа 1830 г. Пушкин получает в подарок от Бартенева французскую антологию под заглавием „Pensées de Jean Paul“.⁵ О том, что Пушкин читал эту книжечку, свидетельствует строчка в „Барышне-крестьянке“: „особенность характера, самобытность (individualité), без чего, по мнению Жан Поля, не существует и человеческого величия“.⁶ Любопытно отметить, что антология была получена Пушкиным 31 августа 1830 г., а „Барышня-крестьянка“ закончена 20 сентября

¹ Б. № 6.

² Б. № 7. Та отрицательная позиция, которую в дальнейшем занимает по отношению к Жан Полю Греч, дает себя знать уже в рецензии „Сына Отечества“ на „Мнемозину“, где по поводу „Полиметров“ сказано, что это „одна из тех пьес, которые и после перевода на русский язык, надобно еще перевести на понятный“. Б. № 68.

³ Б. № 112. В примечании к письму Вяземского В. И. Саитов (стр. 638) высказывает предположение, что эти слова относятся к переводу „какой-то пьесы, сделанной Жуковским“. Дело идет, видимо, о переводе в стихах прозаической элегии Жан Поля „На смерть прусской королевы Луизы“, который был напечатан в „Московском Телеграфе“ лишь в 1827 г., но вероятно сделан Жуковским ранее.

⁴ Б. № 113.

⁵ Полное название: „Jean Paul Richter, Pensées de Jean Paul extraites de tous ses ouvrages; par le traducteur des Suédois à Pragues“. Paris, MDCCCXIX (перевод французской рецензии на эту книгу Б. № 39); это первое анонимное издание; второе, под фамилией переводчика Marquis de Lagrange, вышло в 1829 г. У Б. Л. Модзалевского Библиотека А. С. Пушкина значится под № 1031, причем Модзалевский, цитируя надпись на книге: „Знаменитому Пушкину и Пушкину любезному на память от Бартенева. 1830 г. 31 авг. Москва“ допускает маленькую неточность, заменяя слово „любезному“ — „любимому“.

В каталоге библиотеки села Тригорского за № 140 Модзалевский указывает. „Из книг Прасковьи Осиповой — Jean Pauls Geist oder Chrestomathie der vorzüglichsten, kräftigsten und gelungensten Stellen aus seinen sämtlichen Werken. Weimar, 1801, Bd. II“.

⁶ Пушкин. Соч., Госиздат, 1931, т. V, стр. 288.

того же года.¹ Кроме того, антология, видимо, использована Пушкиным в его заметке конца 1836 г. „Последний из свойственников Иоанны д'Арк“, где в уста английского журналиста вкладывается афоризм Жан Поля о Вольтере: „раз в жизни случилось ему быть истинным поэтом“.²

Со середины 20-х годов переводы из Жан Поля, хотя даже и отдаленно, не достигают количества переводов из Шиллера и Гете, однако, находят место на страницах почти всех крупных журналов, где помещаются отрывки из его романов, отдельные фрагменты и собрания афоризмов. Мы можем до появления в 1844 г. первого отдельного издания „Антологии из Ж. П. Рихтера“ насчитать 30 с лишним журнальных переводов.

Печатаемые в разных по направлению органах, заимствованные из различных произведений Жан Поля, переводы эти, однако, в совокупности являют некую систему. Из Жан Поля выбирают преимущественно отрывки высокого стиля, — философские, полные лирического пафоса, эмоционально-насыщенные и стилистически-приподнятые, как, например: знаменитая сцена „воскресения“ из „Невидимой Ложи“, которая, между прочим, как мы увидим дальше, удостоилась похвалы Толстого; письмо Альбано к Рокверолу из „Титана“ — один из классических образцов сентиментального излияния на тему о дружбе; известное по эмоциональности стиля описание природы из „Титана“; исполненные аллегорического смысла рапсодии „Луна днем“, „Уничтожение“, „Размышление несчастливца“ и т. д. Нет ни одного отрывка из юмористически-сниженных вещей Жан Поля, ни одного извлечения (кроме отрывка из „Зибенкеза“ в статье Корфа) из его „немецких“ романов. Лишь в 1900 г. выходит перевод „Зибенкеза“. В отдельных афоризмах Жан Поля риторика так нераздельно слита с юмором, что отбор тут невозможен, но и во всех этих „Замечаниях“, „Мыслях“ и „Извлечениях“, которые появляются в русских журналах, видна все время тенденция ориентироваться не на юмористические, а на патетические, нравственно-философские элементы у Жан Поля. Большинство переведенных на русский язык афоризмов заимствовано из высказываний Жан Поля на „высокие“ темы о любви, дружбе, воспитании, поэзии, о гении, смысле жизни, бессмертии души и т. д.

Юмористическая струя в творчестве Жан Поля не выпадает из поля зрения его русских почитателей, но не она

¹ Лернер. Труды и дни, стр. 1. 218—219.

² Пушкин. Соч., Госиздат, 1931, т. V, стр. 166. В антологии эти слова Жан Поля на стр. 74—75. „Voltaire n'a été poète qu'une fois et c'est dans la Pucelle“. К этому имеется примечание переводчика: „On dirait que Jean Paul n'avait pas lu ses ouvrages, nous croyons devoir protester contre cette hérésie littéraire“.

интересует их; а для их политического лица характерно полное игнорирование его сатир. Из бесчисленных сатирических выпадов Жан Поля против князей, придворных, цензуры, ученых, воспитания и т. д. переводятся лишь безобидные нападки на женщин за их любовь к нарядам.¹ Это сказывается и на характере переводов; отличительный признак большинства из них — их дословность; для высокопарности Жан Поля находятся более или менее сходные формы: архаичность оборотов, синтаксическая тяжеловесность и затрудненность соответствуют языковым глыбам Жан Поля, его перегруженному образами и орнаментами стилю; между тем, все юмористические переливы в его языке, богатейшая игра слов, неисчислимые каламбуры, оказываются либо совершенно обойденными, либо чрезвычайно сглаженными и стертими.

Показательно, что эпитет „жан-полевский“ в ходу для обозначения выпяченного, туманного, торжественного. Кюхельбекер в Свеаборгской крепости записывает: „У меня был самый Жан Полевский сон, в котором Платонова идея о грехопадении перед рождением представлялась мне в смутных, живописных, однако же поэтических образах...“² Белинский в письме к Бакунину говорит о „Жан Полевском объяснении в любви“;³ Станкевич пишет: „Не помню, от себя или из Жан Поля нам читал Шевырев, по крайней мере по Жан Полевски: «жизнь должна улететь на небо и превратиться в комету, тогда она станет поэзией»“.⁴

Интерес к пафосу Жан Поля в ущерб его юмору обращает на себя внимание и в критических отзывах о нем, количество которых растет на ряду с переводами. Можно определенно сказать, что со середины 20-х и до середины 40-х годов в журналах редко встречается обзор иностранной литературы, где рядом с Шиллером, Гете, Байроном и т. д. не упоминался бы и Жан Поль. Если в 1812 г. отзыв журнала „Аглая“ — „к числу величайших гениев нынешней Германии принадлежит известный эстетик и сочинитель романов Жан Поль Рихтер“⁵ — был единичным, то в 20-х годах применение к нему термина „великий“, „гений“ и т. д. совершенно обычно. Полевой, который, судя по ряду упоминаний в статьях, хорошо знает Жан Поля, пишет даже: „бессмертные, вековые имена Гете, Шиллера, Жан Поля“.⁶ Имя его мелькает в частных письмах, рецензиях, эпиграфах, библиографических заметках по русской и иностранной литературе. Все эти упоминания

¹ Б. № 24.

² Б. № 120, стр. 109.

³ Б. № 108, стр. 275.

⁴ Б. № 123, стр. 299.

⁵ Б. № 67.

⁶ Б. № 96.

нения и мелкие замечания, мало значительные по существу, указывают на то, что Жан Поль бытует в среде образованных верхов русского общества. Но в то же время большинство статей о нем начинается с сетований на малое количество переводов, на то, что „он известен по одному только имени“.

В конце 20-х годов, кроме общих обзоров по немецкой литературе, начинают появляться уже и переводы статей из английских и французских журналов, посвященные специально Жану Полю.¹ В большинстве оригинальных русских отзывов о нем можно, как и в отношении переводов, установить некое единообразие подхода. В Жане Поле прежде всего видят и ценят поэта-философа. Полевой прямо пишет: „Жан Поль был философ и умел облекать в поэтические формы глубокие мысли свои“.² В „некрологии“ по Жану Полю в „Московском Телеграфе“ отмечается, что он был исполнен возвышенными идеями о боге, природе и вечности.³ „Жан Поль — вдохновенный сын трансцендентализма“, пишет журнал Атеней.⁴ Именно этим объясняется интерес к Жану Полю со стороны отдельных представителей разных группировок.

К Жану Полю тяготеют, главным образом, те слои русского общества, которые испытывают, по выражению Герцена, „глубокое чувство отчуждения от окружающей действительности“.

В лице Жана Поля немецкий сентиментализм одновременно достигает своего апогея и своего завершения, и это находит выражение в трактовке основного сентиментального мотива — „наслаждение печалью“. Жан Поль доводит его до высшей точки развития и одновременно дает преодоление его в разных планах. Один из них — план экстатического морализма. Этот возвышенный характер жан-полевского сентиментализма, культ героического, культ „высоких людей“ не только оправдывает разрыв с действительностью, но как бы несет с собою некое утверждающее начало; пламенные рапсодии Жана Поля воспринимаются как залог осуществления идеалистических упований. Для периода последекабрьского разгрома, глубочайшего идеологического кризиса, характерно противоречие между отказом от реальности, т. е. самым мрачным пессимизмом, и наличием философски-сублимированного оптимизма. Это же противоречие, как продукт позднего разложения феодальных отношений в Германии XVIII в., определяет характер творчества Жана Поля. Создаваемая буржуазией „экономическая маска“

¹ Б. №№ 38, 39, 45, 47.

² Б. № 82.

³ Б. № 37.

⁴ Б. № 77.

(Маркс),¹ ее иллюзорные представления о своей функции, а тем самым о своем моральном лице, находят выражение в построении отвлеченно-этического идеала. Жан Поль знаменует именно тот этап немецкой буржуазной идеологии, на котором этот идеал, с одной стороны, предстает в самой абстрактно-оптимистической форме, но с другой, будучи уже подточен скептицизмом, преломляется в юморе и мелкобуржуазной филантропии.

Эта вторая сторона двуликого Жан Поля почти не отмечена в России. В 20-е и 30-е годы тенденции мещанского демократизма и судьбы „маленьких людей“ были не актуальны, а новый фазис классовой борьбы создает ту струю обличительного русского реализма, где нет места прекраснодушному юмору Жан Поля. Действенность Жан Поля для поколения 30-х годов — в его призрачно-экстатическом оптимизме. Когда Станкевич в письме к Шевыреву пишет: „мечта очищала мне душу своей торжественностью“, то это прямо указывает на то, что сублимированный пафос правдоискательства в 30-х годах находил удовлетворение не в элегически-, а в героически-сентиментальном. „Способность к восторгу“, которой ищет Иван Киреевский,² — типичная черта Жан Поля. „Сны революции, сны философии, сны поэзии“, которые, как говорит Герцен,³ „снились русской молодежи“, находят аналогию в торжественных видениях Жан Поля. Его философские рапсодии, аллегорические утопии, его восторженная риторика оказываются созвучными русским идеалистам.

Хотя это и парадоксально, но, быть может, именно недостаточно печалуемымся, недостаточно „сентиментальным“ сентиментализмом Жан Поля объясняется прохладное отношение к нему Жуковского. Правда, налицо все атрибуты почтения со стороны Жуковского: будучи в Германии, он специально заезжает в Байреит повидаться с Жан Полем, с произведениями которого он, по свидетельству Зейдлица,⁴ познакомился в Дерпте; он хранит в альбоме его надпись и локон,⁵ в проектируемый им журнал „Аониды“ хочет включить отрывки из Жан Поля,⁶ но в то же время Жан Поль по духу своему чужд ему. Жуковский переводит только одну вещь Жан Поля, да и то, совершенно очевидно, исходя из соображений темы. Это эпитафия на „Смерть прусской королевы Луизы“ — матери Александры Федоровны,

¹ Архив Маркса и Энгельса, 1933, т. II, стр. 265.

² И. Киреевский. Соч., т. I, стр. 48.

³ Соч., изд. Лемке, т. XVIII, стр. 46.

⁴ Б. № 84, стр. 8.

⁵ Находится среди бумаг Жуковского, хранящихся в Рукописном отделе Гос. Публ. библ. в Ленинграде.

⁶ Б. № 117.

которую Жуковский переводит стихами.¹ Сохранившиеся отзывы Жуковского о Жан Поле, как и дважды повторяемое Смирновой-Россет сообщение о том, что Жуковский очень любил рассказывать грубовато-неприличный анекдот о Жан Поле и герцоге Саксен-Кобургском,² обнаруживает несколько ироническое отношение Жуковского к Жан Полю. О своем посещении Жан Поля Жуковский рассказывает в письме к великой княгине Александре Федоровне, где именует его „забавный оригинал“.³ Далее имеется подробное сообщение об этом визите у Бецкого, записанное, якобы, со слов самого Жуковского.⁴ Достоверность этого сообщения довольно вероятна, так как оно было напечатано при жизни Жуковского в столь близком ему органе, как „Москвитянин“,⁵ и несомненно прошло через цензуру Погодина. Кроме того, приводимое Бецким мнение Жуковского о невозможности печатать Жан Поля целиком, соответствует его подлинным словам в цитированном выше письме к Дашкову („Jean Paul, Jean Pauls Geist, все невозможно“). Бецкий прямой речью передает рассказ Жуковского о том, как Жан Поль повел его в кабинет, где висела клетка с канарейками, на полу лежали „большой пудель и толстый кот“, а рядом „кучи перечеркнутых и разрисованных заметок“; на вопрос о том, как он занимается и читает, Жан Поль „схватил обеими руками белого пуделя, лежавшего у ног, уложил друга на одном конце дивана и улегся сам, положив голову на послушное и, вероятно, чистоплотное животное...“ Весь рассказ выдержан в таком иронически-покровительственном тоне, Жан Поль именуется „добродушный немец“. Заключительная, полуотрицательная оценка также несомненно не выдумана маниакально влюбленным в Жан Поля Бецким: „Нельзя отрицать в этом писателе гениального человека, но у него мало того, что называют правдой; слог его слишком манерен и воображение необузданно“. „Правда“ Жан Поля чужда „правде“ классических сентименталистов. В этом смысле русский сентименталист Жуковский не одинок, в Германии также упреки в „необузданности фантазии“ шли, между прочим, из лагеря Фосса.

¹ См. выше отзыв Вяземского. Стихотворение было напечатано в „Московском Телеграфе“ в 1827 г., а затем перепечатано в статье „Воспоминания“ в 1842 г. Тут Жуковский предается печальным размышлениям о смерти, говорит о разнице между „нет“ и „были“, вспоминает о последних минутах Луизы, которой смерть помешала почитать письмо дочери, и в виде иллюстрации приводит перевод из Жан Поля.

² А. О. Смирнова-Россет. Автобиография, 1931, стр. 224, 225, 291.

³ Б. № 118.

⁴ Упоминание о рассказе Жуковского, но без подробностей, имеется и в письме И. В. Киреевского. Б. № 118.

⁵ Б. № 64.

Показательно, что среди произведений Жан Поля очень популярна его антикантианская пастораль „Долина Кампаньи“. Центральная тема ее — вопрос о бессмертии души, который разрешается Жан Полем положительно, но вне какой-либо религиозной догматики. Проблема бессмертия души чрезвычайно актуальна для русских идеалистов. Герцен рассказывает в „Былом и думах“¹ о волнении Грановского, когда была затронута эта тема, о его категорическом утверждении: „личное бессмертие мне необходимо“. В переписке Станкевича с Бакуниным вопрос этот рассматривается в философском аспекте, служит одной из причин первоначального отталкивания от Гегеля („теперь Гегель пашет на меня холодом“) и обращения к Фихте, у которого находят „утешительную мысль о бессмертии“.² Почти во все русские собрания афоризмов входят отдельные мысли, заимствованные из „Долины Кампаньи“, эту вещь читает Станкевич³ и ее же в очень ранний период особо выделяет в своих письмах хорошо начитанная в произведениях Жан Поля Мария Андреевна Протасова-Мойер. Круг тем ее писем типичен для сентиментальной умонастроенности: размышления о смысле и цели человеческой жизни, о нравственном долге, о дружбе, любви и испытаниях, облагораживающих душу. О Жан Поле она упоминает несколько раз, советует прочесть то или иное произведение. А адресат этих писем, А. П. Киреевская, не только, излагая в письме к Жуковскому план переводов с иностранных языков, называет, вслед за Гете, Жан Поля—„один или два романа“, но, когда подрастают ее дети, переводит его главное педагогическое произведение—„Левану“.⁴ Подробно М. А. Протасова-Мойер останавливается именно на „Долине Кампаньи“. Разрешение основной проблемы дается в этой вещи в собственном Жан Полю духе. Присущее человеку сознание чуждости, тоски и стремления он истолковывает не как признак несчастья человека, а лишь как доказательство наличия „потусторонней родины“. Среди иностранных философических дискуссий Протасова-Мойер сразу выделяет эту основную мысль; именно это место „ne me sort pas de la tête“, пишет она; именно его переписывает в *album rouge*, им делится с подругой, т. е. подхватывает именно эту „утешительную“ мысль Жан Поля.⁵

О популярности Жан Поля в кружке Станкевича можно судить по ряду упоминаний о нем как в письмах самого

¹ Ч. IV, гл. XXXII, стр. 191.

² Станкевич. Переписка, 1914, стр. 606, 624.

³ Б. № 123.

⁴ Гершензон. Образы прошлого. П. В. Киреевский, стр. 91.

⁵ Б. № 121, стр. 66, 150.

Станкевича, так и Бакунина. Станкевич неоднократно сообщает в письмах, что он читает или собирается читать Жан Поля, дает советы Кеннею — переводчику Жан Поля на английский язык, пишет Неверову: „Смотри чаще на море... Читай Жан Поля“. Письмо это датировано 1838 г.¹ Видимо, отношение Станкевича к Жан Полю позднее меняется, так как в письме к тому же Неверову в 1840 г. он пишет: „Насчет Жан Поля мы, думаю, уже давно согласны. Его Standpunkt — еще стремление, чувство рефлексии вперемежку; его ответы на все вопросы — ответы не прямые, из мысли, на голос его чувства — его, следовательно опять-таки с рефлексией. Все это соединено в нем с большими красотами“.² Таким образом в более поздний период Станкевича перестает удовлетворять как крайний субъективизм Жан Поля, так и элемент рассудочности у него.

Очагом увлечения Жан Полем является семья Бакуниных. Михаил Бакунин в письмах к сестрам часто упоминает о Жан Поле, пишет, что они, вместе со Станкевичем, читают его, посылает сестре Варваре первый том, обещает прислать следующий, предлагает их вместе перечитывать, советует ей „вместо нелепых сказок, которые родители обыкновенно рассказывают детям, перевести некоторые места из Шиллера и Жан Поля Рихтера“.³

Записи сестер Бакуниных носят характер экзальтированной восторженности. „Жан Поль овладел нами совершенно, — пишет в 1834 г. Варвара Алексеевна, — мы думаем только об нем, радуемся, восхищаемся одним им“. И несколько позже: „Жан Поль божественен. Читая его, переносимся в мир чудесный, в мир блаженства“. И тут обращает на себя внимание, что действительность Жан Поля заключается в абстрактно-утверждающей струе его творчества: „Сердце рвется за ним, в его прекрасное, светлое небо... Какое блаженство понимать высококую, светлую душу, возвышаться до нее в светлые минуты восторга... Если бы можно было, я б все читала его... Ничего я еще не читала с таким наслаждением... О, как легко и как тепло мне“.

Это утверждающее начало Жан Поля носит чисто мистифицированный характер, но за это экзальтированное подобие оптимизма, за призрак дифирамбической героини хватаются, как за якорь спасения. „В нем почерпнешь новые силы... горячее убеждение. Идти, идти за ним... верить, как он верил... нет, человек не для страданий создан, может ли он мучиться, когда в душе его сияет безоблачное небо“.⁴ Даже если эту восторженность частично отнести за счет

¹ Б. № 123, стр. 299.

² Ibid., стр. 698.

³ Б. № 108, стр. 409, 415.

⁴ Б. № 109, 341 и сл.

повышенной восприимчивости, то все же она очень показательна для характера воздействия Жан Поля. И это свидетельство не единично: эстетик Кронеберг превозносит его как „единственное в своем роде явление в европейской литературе, без соперников; он возвышается, как ледник швейцарской горы, по нем тоскуешь, как по утраченном рае своей юности. Душа черпает из него новую силу... Чашу надежды... подает вам дивный Жан Поль“.¹ Рецензент „Московского Телеграфа“ несомненно выражает общее мнение почитателей Жан Поля, утверждая, что „он возвышает дух, укрепляет характер“.²

Чем-то вроде итога всех оценок является огромная статья о Жан Поле небезызвестного в свое время беллетриста барона Ф. Ф. Корфа.³ Корф принадлежит к числу тех восторженных поклонников Жан Поля, которые теряют всякое ощущение пропорций. „Можно сказать, что после древних едва ли не два только и было самобытно великих поэтов: это Шекспир и Жан Поль“.⁴ Для Корфа Жан Поль — знамя идеализма. Всякие возражения против него он рассматривает как следствие „материалистических веяний расчетливого века“. Не в пример другим, Корф выдвигает и вопрос о юморе Жан Поля. Характеризуя существо юмора в отличие от сатиры, он говорит: „Жан Поль настоящий юморист, ибо юморист, вполне заслуживающий сие название, должен быть филантропом в самом обширном значении этого слова. Юморист, как филантроп, подобен доброму отцу, поучающему детей“.⁵ Корф первый знакомит русскую публику с отрывками из „Зибенкеза“ и дает подробный разбор его. И тут очень характерно, что, отводя юмору важное место в творчестве Жан Поля, Корф практически всю юмористическую сторону рассказа игнорирует; как пересказ, так и разбор выдержаны в чисто элегических тонах; комизм ситуаций и характеров совершенно выпадает из поля зрения автора. Так, например, очень подробно передавая содержание, он обходит молчанием всю историю мнимой смерти Зибенкеза. Под его пером „Зибенкез“ из идиллического гротеска превращается в трогательное повествование карамзинского типа, где „рыдаешь вместе с бедным Зибенкезом в минуты грусти и сладкие проливаешь

¹ Б. № 46.

² Б. № 37, стр. 414.

³ Б. № 49.

⁴ Б. № 49. Любопытно, что в ответ на статью одного „провинциального поклонника Жана Поля“, упрекающего Корфа в недостаточной глубине и оригинальности, редакция „Русского инвалида“ делает примечание, что именно мысль о сопоставлении Жан Поля с Шекспиром она считает „новой и оригинальной“. Б. № 53.

⁵ Ibid., стр. 29.

слезы в минуты утешения“.¹ Это крайне показательно для одностороннего восприятия Жан Поля.

Жан Поль занял известное место и в биографии Герцена. О раннем знакомстве Герцена с Жан Полем свидетельствует запись в альбоме Т. П. Кучиной в 1831 г., где под несколькими строками о „радости первой любви“ Герцен подписывает: „A priori Jean Paul“. Хотя уже к 1833 г. относится его аллегорическое подражание Жан Полю, о котором речь будет позже по период его наибольшего увлечения автором „Гесперуса“ совпадает с мистическими настроениями, дружбой с Витбергом, т. е. с годами Вятской ссылки. Судя по частым упоминаниям в письмах и дневниках этого периода, Герцен в это время запоем читает Жан Поля, переписывает целые страницы из его романов — особенно из „Гесперуса“.² Однако и тогда Герцен вчитывается в Жан Поля постепенно: так, еще в начале 1835 г. он пишет Кетчеру: „Нет, я в нем не нашел того, чего искал. Много поэзии, много фантазии, но все это в какой-то массе, без света, без устройства, и боюсь сказать — натяжка“.³ Т. е. на некоторое время его отталкивает от Жан Поля то же, что и Станкевича, — рассудочный момент. „На днях читал я у Жан Поля «Искусство быть веселым в несчастьи». Вот смех. Жан Поль — великий поэт, но это так холодно, его обдуманное средство обмана так холодно“.⁴ Пресловутый оптимизм Жан Поля в этот момент не действует на Герцена: „Его надобно читать людям, которые очень счастливы: те поверят, что можно так «утешаться», а я не верю“.⁵ И он пишет Захарьиной, что ее автор не Жан Поль, а Шиллер; но уже в следующем письме кается в этих словах: „О, Жан Поль, прости мне. Я писал тебе прошлый раз, что он не понравится тебе, а он-то меня теперь взбросил на небо высоко, высоко...“⁶ Далее следует длинная выписка из „Гесперуса“, и в дальнейшем Герцен неоднократно проводит параллели между собой, своей любовью, своими поступками и героями Жан Поля.⁷ А в дневнике 1838 г. есть запись: „Чем больше читаю Жан Поля, тем больше люблю его“.⁸ Для характера увлечения Герцена Жан Полем показательно его отрицательное отношение к ироническому надлому и своеобразию формы Жан Поля: „Душа пламенная, полная поэзии и любви, но выражение ее так судорожно, так напи-

¹ Ibid., стр. 72.

² Герцен. Соч., изд. Лемке, XXII, стр. 32, 208, III, 20, 206, XII, 223.

³ Op. cit., I, стр. 216.

⁴ Op. cit., I, стр. 457.

⁵ Там же.

⁶ Op. cit., I, стр. 126 — 127.

⁷ Op. cit., II, стр. 152 и сл.

⁸ Op. cit., II, стр. 132.

тано иронией и притом иронией не всегда счастливой... А дивно уносит иной раз Жан Поль; и душа трепещет, и слеза на глазах, да степью безводной надобно итти до такого места".¹

Эта образно формулированная Герценом противоречивость и трудность Жан Поля отмечается всеми писавшими о нем. Людей, не поддающихся влиянию пафоса Жан Поля, отталкивает юмористическая мешанина его стиля. Наиболее типичен в этом смысле отзыв Греча, он отвергает всех немецких стернианцев — Гиппеля, Тюммеля, Жан Поля. „Сочинения их можно назвать винегретом, составленным из ананасов, сельдей, сахарного варенья и горчицы, персиков и лимбургского сыру. Каждый из этих элементов может быть хорош, вкусен и питателен особо, но в одном общем блюде они составляют отвратительную смесь...“ Специально о Жан Поле он пишет: „темно, непонятно, натянуто, ненатурально, безвкусно“. Он сравнивает его книги с кучами сору, где по ошибке могут встретиться и ценные вещи, но отказывается рыться в этой „навозной куче“.² Орган Греча „Сын Отечества“ в статье „Ученье об искусстве писать“ именно у Жан Поля заимствует образцы плохих определенных.³ На отзыв Греча следует резкая отповедь в „Отечественных Записках“, где высмеивается „великий писатель Греч, которому достаточно нескольких строк, чтобы уничтожить гениального автора“.⁴ Но и из дружественного лагеря постоянно раздаются упреки в „темноте“ и непонятности. Они лишь облекаются в почтительную форму. Интересный пример метафорической формы выражения встречается в одном, в общем положительном, отзыве: „Жан Поль — божество Изиды, скрытое под непроницаемым покрывалом, которому поклоняются люди, не понимая его“.⁵ Только верный себе Корф по вопросу о недостатках стиля заявляет: „Жан Поль так возвышен, что на подобные мелочи... не стоит обращать внимания“.⁶ В то же время именно из России исходит одна из первых попыток объяснения основного противоречия в творчестве Жан Поля, обусловливающего двойственность его стиля. Известный шеллингианец Титов, один из трех переводчиков Ваккенродера, разбирая в большой статье „О Романе“⁷ различные типы западноевропейского романа, пишет, что „немецкие романисты всегда задают себе философские вопросы“ и, переходя затем к рассмотрению реше-

¹ Op. cit., II, 121.

² Б. № 51.

³ Б. № 86.

⁴ Б. № 52.

⁵ Б. № 100.

⁶ Op. cit., стр. 18.

⁷ Б. № 70.

ния этих вопросов „в образцовых романах Гете и Жан Поль Рихтера“, он утверждает, что „определение Рихтера есть плод живой фантазии: человек сотворен любить в обширном смысле слова все, что не токмо противоречит, но даже не разделяет сей склонности, низко, смешно и отвратительно, от того и в характерах и в слоге Жан Поля встречается на ряду ангельское и адское, лирический восторг Руссо и карикатура Фильдинга“. Слова эти написаны в 1828 г., когда в Германии многократно устанавливали наличие противоречий Жан Поля, но не умели их объяснить. Титов в самой общей форме, но все же достаточно ясно указывает на то, что „биномический корень Жан Поля“—это выражение разрыва между реальностью и иллюзорным оптимизмом. Но попытка Титова найти некое единство в противоречии Жан Поля является исключением, большинство различает в его творчестве две, не слитые воедино, струи. И потому в 30-е годы влияние Жан Поля вилят в произведениях таких писателей, как Вельтман, Федор Глинка, Одоевский.

Сопоставление Жан Поля с Вельтманом встречается довольно часто, между прочим его отмечает в своем „Дневнике“, хотя и с большими оговорками, Кюхельбекер.¹ Вельтмана именуют даже „русским Жан Полем“; правда, это встречает очень ироническое отношение.² Большую статью этому вопросу посвящает Лихонин.³

Он именно пытается учесть обе струи, оправдывая недостаточную чувствительность Вельтмана тем, что „у него участь общая с Жэн Полем... широкие крылья орла“. Утверждение это остается необоснованным и вряд ли может быть обосновано, так как „высокие“ мотивы Вельтмана, коренясь в общеромантической традиции, не восходят непосредственно к Жан Полю.⁴ Очень удачно в этом смысле замечание в дневнике Кюхельбекера: „Вельтман... метит явно в Гофманы и Жан Поли... со вторым ему никогда не сравниться, потому что у него слишком мало души“.⁵ Иначе обстоит дело с общей у Жан Поля и Вельтмана стернианской манерой. Для подтверждения сходства Лихонин приводит место из „Странника“, где поэт дает читателям обед и „для окрестностей выбирает лучшие места“. „В синеве Шимборазо, . . . за нею... гора Сюммер, средоточие Вселенной. Подле ее Каркуф, увенчанный Вавилонской башней... Посредине хребтов водопад Ниагарский... Равнина... усеяна холмами Цитереиды. Беседка с берегов Нила... баоба́б с бе-

¹ Б. № 120, стр. 247, 251 и сл.

² Б. № 89.

³ Б. № 90.

⁴ В. Жирмунский. Байрон и Пушкин, 1923, стр. 217—218.

⁵ Ор. cit., 281.

регов Зеленого Мыса... " и т. д.¹ Таким же „сборным ландшафтом“ начинается „Долина Кампаньи“: „Для своей земной миниатюры надо выбрать ущелья Антипароса, равнину Рейна, горы Гиблу и Табор и Монблан, острова Дружбы— блаженный остров и остров Тополей, Вентвортский парк, рощу Дафны... и долину Кампаньи“.² Аналогия тут несомненна.³ Правда, самая игра с формой у Вельтмана по своей композиционной функции и по своей стилистической системе отлична от Жан Поля; Лихонин тоже признает, что „Вельтман избежал гениальной ошибки Жан Поля, у которого мысль, как рак — этот Аттила болезней“. По все же по линии стернанства сходство манеры этих писателей очевидно. О связи Жан Поля с Одоевским говорит Белинский,⁴ причем не столько в плане влияния, сколько аналогии их творчества, так что сопоставление его скорее интересно с точки зрения взгляда Белинского на самого Жан Поля. В поисках примера, иллюстрирующего понятие дидактической поэзии, которое он насыщает философским содержанием, Белинский пишет: „Образцом дидактических поэм мы считаем не агрономические поэмы Вергилия, не Горациеву *Ars poetica*, не *l'Art poétique* Буало, не водяные поэмы Делиля, а мирообъемлющие созерцания исполинской фантазии и поэтические афоризмы Жан Поля Рихтера“.⁵ Таким образом Белинский видит основу творчества Жан Поля в том, что он облакает „философско-нравственные идеи в возвышенные образы“. И с этой точки зрения Белинский называет его „прототипом“ Одоевского, относя обоих к разряду „дидактических“ поэтов.⁶ Только в этом отвлеченном плане общей направленности их творчества и допустимо сопоставление Одоевского с Жан Полем. Вопрос этот, однако, в дальнейшем претерпел изменения, так как стали, не обосновывая этого, говорить о влиянии Жан Поля на Одоевского.⁷ Сакулин пересматривает „историю вопроса“ и приходит к заключению о возможности признать влияние лишь в самой

¹ В. Вельтман. Странник, 1840, ч. II, стр. 18.

² Jean Paul. Sämtliche Werke, hist. Krit. Ausg. Weimar, 1931, Bd. VII, S. 9.

³ На то, что самый тип воображаемого путешествия в жан-полевой „Долине Кампаньи“ и „Избранных бумагах черта“ мог служить образцом путешествия в „Страннике“, указывает З. С. Ефимов (Русский романтизм, 1927, стр. 80), недоучитывая, однако, французских влияний на Вельтмана.

⁴ О знакомстве Одоевского с Жан Полем, кроме его общей начитанности в немецкой литературе, свидетельствует эпиграф из Жан Поля к „Пестрым сказкам“ и слова в письме Коссаковской: „Я намерена читать... вашего любезного немецкого автора: Titan par Jean Paul Richter“. Ср. Сакулин, Из истории русского идеализма, т. I, ч. II, стр. 365.

⁵ Б. № 54, стр. 114.

⁶ Ibid., стр. 115.

⁷ Мизко. Столетие русской словесности, 1849, стр. 328. Сумцов. Князь Одоевский, 1884, стр. 26.

общей форме, так как „указать непосредственно отголоски Жан Поля Рихтера, как писателя, в произведениях Одоевского... затруднительно“.¹ Отдельные „отголоски“ быть может и можно установить; так, в „*Operi del Cavalieri Giambattista Piranesi*“ образ архитектора, считающего, что это он составил планы величайших построек в мире, мог быть навеян героями Жан Поля, пишущими „Вертера“ и „Критику чистого разума“, полагающими, что все подлинные произведения искусства — копии с их собственных. Тематические антитезы Одоевского („Бал“, „Насмешка мертвеца“) очень близки образным контрастам Жан Поля, но даже если накопить значительное число таких аналогий, то они настолько входят в оборот общеромантического комплекса идей, тем и образов, что о непосредственном влиянии говорить нельзя.² Некоторое подражание Жан Полю заметно в манере Федора Глинки, на что мельком указывалось уже современниками.³

В шаблонно-моралистических аллегориях Глинки можно порою установить следы влияния Жан Поля. Так, „Свидание в Луне“⁴ повторяет излюбленный жан-полевский „лунный“ мотив, причем в очень характерном для всей системы образов Жан Поля извороте. Расстающиеся влюбленные услаиваются, что луна станет „посредницей, привычным местом свидания наших душ“. В конце мы находим жан-полевскую мысль о раскрытии смерти как „минутного перехода“ к любви. Стилистически Глинка также пытается подражать Жан Полю, уснащая слог „высокими“ сравнениями и метафорами. Изредка, как например в описании внешности, он приближается к манере Жан Поля: „лицо, на которое так же весело было смотреть, как слушать о благородном подвиге, как утешаться сиянием весенней радуги“.⁵ Но возвышенный слог Жан Поля принимает у него оттенок поучения: „Розовый край неба отливается в заливе так ясно,

¹ П. Н. Сакулин, *op. cit.*, стр. 365.

² В виду этого крайне неубедительно утверждение Козьмина (Из истории русского романтизма, 1903, стр. 168—170) о влиянии Жан Поля на Аббадону Полевого, в частности о „непосредственном влиянии“ (стр. 163) жан-полевской „Титаниды“ на героиню Полевого. Тип „демонической“ женщины крайне распространен в литературе, а героиня Полевого хотя и читает Жан Поля, но не обладает никакими специфическими чертами, равняющими ее с Линдой де-Ромейро. Мысль, что Полевой заимствует у Жан Поля образ „бездарного книжника“, Козьмин обосновывает тем, что „Жан Полевы Вуц и Фикслейн, каждый в своем роде, достойные сопоставления Вагнера“ (*ibid.*, 164), что, конечно, указывает на неверное толкование этих образов.

³ Б. № 78.

⁴ Федор Глинка. Полярная Звезда на 1824 г.

⁵ *Op. cit.*, стр. 258.

как высокие истины веры и благодати в чистой, безмолвной душе человека“.¹

Интересным образцом подражания Жан Полю является опыт Герцена в 1833 г. Он пишет Огареву: „Я написал небольшую статейку в роде Жан Поля, аллегория. Многим она нравится и даже мне“.² Аллегория эта под заглавием „Людмиле — Александр“ находится в письме к Людмиле Пасек от 3 августа 1833 г.³ Стилистически Герцен очень близок к своему образцу. Он строит всю аллгорию на антитезе огня и северного дерева. Антитеза — основа стиля Жан Поля, сатирически заостренная в юмористических вещах, грузно-патетическая в произведениях высокого стиля. И совершенно в духе Жан Поля Герцен придает антитезе тематическую функцию, делает ее носительницей загадочной аллгории о губительном огне, пожирающем одинокое дерево. Риторичность и смысловая затемненность вполне соответствуют манере Жан Поля. Общая приподнятость тона, в которой выдержан рассказ, несвойственна хотя и не лишнему эмоциональности, но четкому и трезвому языку Герцена. Он нагромождает эпитеты („пышный, роскошный, сладострастный померанец, дышащий огнем юга и негой Италии“), определительные предложения („не наше северное дерево, гибкое, вытянувшееся к небу, говорящее о небе, не знающее солнца, скучающее земной жизнью, толстое, бледное, мечтательное, Оссиановское, как душа Германии“), цветовые эффекты и повторения („красное небо“, „красная река“, „все красное“, „океан крови“), метафоры и сравнения („небо рделось, как ланиты девы“).

Так достигается столь типичная для Жан Поля орнаментальная перегруженность. Туманная аллегория возбудила подозрения полиции, и на допросе Герцену было предложено „открыть настоящий смысл аллегорического письма Вашего к Людмиле“.⁴ В следственной комиссии Герцен ответил, что „смысл этой аллгории — самая обыкновенная мысль, что чистота душевная, которая сначала человека ласкает, при разгаре страстей погибнет; другого смысла решительно нет; это был опыт подражания Жан Полю Рихтеру“. Ответ этот, видимо, удовлетворивший полицию, так как новых вопросов не последовало, отнюдь не является обязательным для герценовской интерпретации, тем более, что он не совсем соответствует существу дела. Рапсодии Жан Поля не бывают направлены на провозглашение гибельности страстей и превознесение покоя. Эта мысль может встретиться у него в чисто юмористическом

¹ Op. cit., стр. 255.

² Герцен. Соч., I, стр. 27.

³ Ibid, стр. 122—124.

⁴ Герцен. Соч., т. XII, стр. 349.

оформлении, покой же, как понятие высшей гармонии, всегда предполагает у него наличие страстей и восторженности, и вряд ли Герцен воспользовался бы дифирамбическим стилем Жан Поля для выражения такой „благонадежной“ идеи, как отрицание страсти. В то же время здесь нет и никакого прямого заимствования у Жан Поля. Противопоставления огнедышащей горы чахлому северному дереву не встречается у Жан Поля. Это лишь похожий на его грандиозные аллегории отрывок, содержащий, скорее всего, намек на бессилие человека, находящегося во власти природы. Трудно сказать, имело ли под собой почву полицейское подозрение, т. е. подразумевались ли тут под явлениями природы конкретные условия николаевского режима, или Герцен писал в чисто космическом аспекте. Повторное указание на то, что это подражание Жан Полю, указывает скорее на последнее. В связи с этим интересен последовавший в ответ на вышеприведенное сообщение Герцена неодобрительный отзыв Огарева: „Ты написал аллегорию вроде Жан Поля? Не пиши аллегорий — это фальшивый аккорд в поэзии; что хочешь сказать, говори прямо и сильно, а не обиняками“.¹

Аллегорическим способом выражения, и на этот раз уже прямо заимствованным у Жан Поля, пользуется и Н. А. Бестужев. В его дневнике 1833—1835 гг. имеется выписка из „Гесперуса“ о величии смерти за добродетель. Это пример того, как в 30-е годы выпрениная фразеология Жан Поля и его мистифицирующие образы используются в разном осмыслении, так у декабриста Бестужева — в революционном плане.²

Некоторую роль Жан Поль сыграл и в истории русской эстетики. Уже упоминалось о том, что его „Пропедевтика“ стала очень рано известна в России. Один из первых русских ученых, практически использовавших ее, был И. И. Давыдов. В своих „Чтениях по словесности“ он неоднократно ссылается на Жан Поля по вопросам эмпирического характера, т. е. в центре его внимания находятся не столько общие эстетические концепции Жан Поля, сколько конкретный материал определений разных родов поэзии. Эта же часть „Пропедевтики“ была использована и Белинским при разборе жанровых определений — эпоса, лирики и т. д.³

Подробный анализ жан-полевской эстетики дается Шевыревым. По свидетельству Тихонравова,⁴ Шевырев очень ценит книгу Жан Поля, всегда рекомендовал ее слушателям на лекциях теории поэзии, употребляя ее при препо-

¹ Огарев Герцену 10 августа 1833 г. Р. М. 1888, кн. IX, стр. 3.

² Б. № 111.

³ *Op. cit.*, стр. 66 и сл.

⁴ Тихонраов. Соч., 1890, т. III, гл. II, стр. 223.

давании. В 30-е годы, когда Шевырев в своих взглядах на эстетику начинает склоняться к историзму и ищет обоснования отдельных проблем, возникающих в этой связи, его в первую очередь привлекает анархическая сторона „Пропедевтики“. Для Шевырева, отвергающего „бездушный хаос мертвых правил“,¹ крайне заманчивой была занятая Жан Полем критическая позиция. Стоя на точке зрения отрицания как чисто эмпирического, так и чисто умозрительного направления в эстетике, Шевырев подчеркивает односторонность „всех немецких эстетик, кроме Жан Полевой, которая есть на них сатира, разрушающая все системы“.² Одновременно с этим историческую заслугу Жан Поля он видит в объединении обеих систем: „Первый счастливый опыт такого примирения... принадлежит гениальному поэту, который вдохновенным чувством начал совершение подвига... Жан Поль Рихтер, которого книга представляет первое счастливое слияние философского начала с эмпирической стихией“.³ Шевырев подробно излагает основные положения „Пропедевтики“, говорит о ее „необыкновенном глубокомыслии“, отмечает „превосходность статей о лестнице поэтических сил“... „о гении... о смешном и об остроумном“; в согласии с общепринятым мнением он также считает, что „над сими статьями еще возвышаются две другие, именно об юморе“, и, наконец, подчеркивает важность жан-полевских определений родов и видов поэзии.⁴ Но центр тяжести „Пропедевтики“ для Шевырева не в этом, а в том пункте, который, он величал „подвигом“. Пытаясь в „Истории поэзии“ дать принципиальное определение смысла искусства и разрешить основную для него проблему отношения искусства к действительности, он полностью солидаризируется с Жан Полем как „примирителем обеих систем, равно допускающим идеальное и реальное начало“.⁵

Известно, что Маркс называл Жан Поля „литературным фармацевтом“.⁶ Не лишено возможности, хотя и фактически недоказуемо, что в известной мере марксовское определение могло быть навеяно заглавием довольно распространенного в Германии сатирического сборника Жан Поля и его друзей „Микстуры“.⁷ Но даже если действительно Маркс знал „Микстуры“, его замечательное определение сохраняет

¹ Разговор о возможности найти единый закон для изящного. Московский Естник, 1828, ч. I, стр. 40.

² Б. № 43.

³ Op. cit., стр. 307, 323.

⁴ Op. cit., стр. 357.

⁵ Op. cit., стр. 356.

⁶ Маркс и Энгельс. Соч., т. VIII, стр. 282 (Т. Карлейль. Современные памфлеты).

⁷ Mixturen für Menschenkinder aus allen Ständen von verschiedenen Verfassern, Frankfurt und Leipzig, 1786.

всю свою остроту в смысле выявления типических черт Жан Поля. Жан Поль любит таинственную кухню и ученую рецептуру, а при ближайшем рассмотрении варево нередко оказывается смесью старых ингредиентов. Жан Полю очень свойственен эклектизм, особенно в его теоретических построениях. Шевырев в своих рассуждениях опирается на знаменитую „первую программу“ „Пропедевтики“, где параграфы второй и третий посвящены критике „нигилистов“ и „материалистов“. Глава эта — лучшая иллюстрация полупринятия двух противоположных точек зрения. Тут кроется объяснение, а быть может частично и оправдание „двойственности“, которая в литературной практике Жан Поля вскрывается в форме зачаточного реализма, реализма в трактовке детали, отдельного явления и отдельного характера, и в последовательно идеалистическом изображении целого. Пользуясь как аргументацией, так и терминологией Жан Поля, Шевырев также приходит к принципиальному отказу от чисто спекулятивного и от чисто эмпирического пути. У Жан Поля же заимствует он и конечный вывод, цитируя заключительные строчки четвертого параграфа: „истинный поэт в сочетании искусства и природы будет действовать подобно устройству парка, который к своему искусственному саду умеет присоединить все окрестности природы; но эту ограниченную природу он окружит бесконечностью идей и природу посредством мысли перенесет в небо“.¹ И Шевырев пишет, что в этих словах Жан Поля „заключается разгадка тайны“. Такое принятие средней линии между идеалистическими и эмпирическими теориями характерно для эклектических тенденций Шевырева периода 30-х годов.

Увлечение Жан Полем не могло быть длительным; оно могло возникнуть лишь, когда этическая иллюзия служила еще бессознательной подменой экономической „маски“ для нарождающегося буржуазного общества: тогда сентиментальный пафос Жан Поля удовлетворял и „утешал“. Следующая ступень идеологической дифференциации являла уже более резкое противоречие: с одной стороны, с беспощадной четкостью вырисовывался „страшный оскал мира“, и прекраснодушная „правда“ Жан Поля стала ощущаться как ложь. С другой стороны, в процессе классовой борьбы нарастали оппозиционные настроения, которые естественно несли с собой резкое отталкивание от Жан Поля. Восторженная экзальтация вокруг него откипает в середине 30-х годов.

У Герцена отдельные упоминания о Жан Поле и ссылки на него встречаются очень долго, но в процессе изменения политического лица Герцена меняется и его отношение

¹ Б. № 43, стр. 61.

к Жан Полю. Из восторженного оно становится ироническим („гениальная галиматья Жан Поля“), а потом резко отрицательным. „Жан Поль“ становится нарицательным именем для реакционеров: „Мы видели в Германии всяких Жан Полей, которые в виду революций и реакций исходили мнением, составляли лексиконы или сочиняли фантастические повести“.¹

Но публичное развенчание Жан Поля исходит от Белинского в середине 40-х годов. Поводом является выход в свет в 1844 г. первого отдельного издания произведений Жан Поля „Антология из Жан Поль Рихтера“. Составитель и переводчик ее И. Е. Бецкий — довольно известный в свое время литератор, коллекционер и переводчик с иностранных языков. Он принадлежит к числу самых горячих, самых экзальтированных из русских поклонников Жан Поля. Он отлично знает не только все его произведения, но и современную немецкую литературу о нем, постоянно, под разными псевдонимами, переводит его, пишет о нем. Достаточно сказать, что в издававшемся им в 1843 г. украинском журнале „Молодик“² из десяти номеров художественной прозы четыре — переводы из Жан Поля (за подписью: Бецкий, или его же псевдоним — Васильковичева). Это вызывает даже ироническое замечание одного рецензента: „Жан Поль попал на Украину и как видно понравился там“.³ Собственные литературные опыты Бецкого „Размышления“ „Дума на могиле умершей“, „Отрывки из дневника“⁴ являются резко выраженными подражаниями Жан Полю. Но он не умеет, подобно Герцену, овладеть манерой Жан Поля. Возвышенное оказывается ходульным, юмористическое — не смешным.⁵ Во время одной из заграничных поездок (в 1844 г.) он специально заезжает в местечко Вунзидель, где родился Жан Поль, а затем два дня проводит в Байрейте. В сушковском сборнике „Раут“ на 1851 г. он рассказывает, что целью его поездки было „посмотреть памятник Жан Поля и собрать о нем воспоминания“. Бецкий подробно описывает, как во время этого пребывания он совершал сентиментальные паломничества по тем местам, где любил гулять Жан Поль, посещал его вдову, получил от нее его локон, предавался печальным размышлениям на

¹ Герцен. Соч., т. X, стр. 2.

² Б. №№ 32, 33, 34.

³ Б. № 101.

⁴ Молодик, 1843.

⁵ Интересно, однако, отметить, что в некоторых рецензиях на „Молодик“, где Жан Полю посылаются обычные упреки в непонятности, об „Отрывках из дневника“ г-жи Васильковичевой сказано, что „кроме ума в них еще и много чувства“, что они „закалены умом и согреты сердцем“ (Б. № 99, 101).

могиле Жан Поля.¹ Антология издана очень тщательно, снабжена портретом Жан Поля. В предисловии Бецкий предлагает читателям, „пресыщенным французскими романами, утолить жажду в новом, чистом, живом источнике“. За предисловием помещен перевод большой статьи о Жан Поле известного французского критика Филарета Шаля, извлечение из которой уже было напечатано.² Что касается отрывков антологии, этих, как их называет Бецкий, „песчинок золота, собранных в богатом руднике“, то частично это уже появившиеся в русских журналах полиметры, извлечения из „Невидимой Ложи“ и „Долины Кампаньи“, различные афоризмы и отрывочные мысли. Бецкий сохраняет традицию предпочтения высокого стиля Жан Поля, но для такого знатока Жан Поля, как он, стремящегося всесторонне ознакомить с ним публику, естественно помещение и небольшого отрывка из „Зибенкеза“.

На появление антологии откликается целый ряд журналов, помещая довольно подробные рецензии о ней. Большинство рецензентов ограничивается лишь более или менее обширными цитатами из статьи Шаля. „Современник“ продолжает сохранять позицию, занятую им при помещении статьи Корфа. „Книга Жан Поля — явление отрадное и успокоительное. Она животворит ум и сердце читателя...“³ Однако ряд отрицательных оценок исходит из журналов, стоящих на столь разных литературных позициях, как „Библиотека для Чтения“ и „Маяк“. Первый рецензент резко возражает против утверждения издателя, что „утолить жажду“ должно не французскими романами, а произведениями Жан Поля. „Для русских читателей, привыкших к новейшим французским романам, в романах Жан Поля читать нечего, нет ничего для скрипки“.⁴ Этот отзыв отвергает тематику Жан Поля ради новейших французских романов, и тем самым является одним из первых показателей перерастания критики Жан Поля в социальный план. С другой стороны, несмотря на свои реакционные позиции, „Маяк“ также посылает Жан Полю упрек в том, что „любимая страна его

¹ Б. № 56. Со слов вдовы Жан Поля передает он также, что она, якобы случайно, дала какому-то русскому генералу первое попавшееся письмо, которое оказалось письмом Жан Поля к Александру I 1814 г. Бецкий отыскивает его и печатает (Б. № 35). Это одно из обычных слезных молений Жан Поля о денежной помощи. „После благословенного занятия города войсками“ ему не была выплачена следуемая ему пенсия. К письму приложено сочинение Жан Поля «Марс и Феб», „шутка против тех, кого вы победили и тем осчастливили“. Письмо это, обычно не цитируемое в немецкой литературе, показательно, между прочим, для франкофобских настроений Жан Поля, т. е. для его реакционности в период „освободительных войн“.

² Б. № 39.

³ Б. № 60.

⁴ Б. № 63.

витания—был мир призраков, им созданных. Эта призрачность... в сущности ложь".¹

Подлинная переоценка Жан Поля дается в рецензии Белинского на антологию. Отношение Белинского к Жан Полю менялось. Впервые он упоминает о нем в письме к Бакунину в октябре 1838 г. и тут на подступах гегельянского периода Белинский невысоко расценивает Жан Поля. Он пользуется им как иллюстрацией того типа „идеализма“, который он называет: „фразерством... романтическим и философским интересничаньем“; это — „то пошлое прекраснотушие, которое воспел великий поэт Шиллер, которое Жан Поль выразил, как клятвы друзей при луне“.² Несколько позже отношение резко меняется. В письме к Боткину от 11 декабря 1840 г. он вместе с Шиллером, Гофманом и „Сном“ Гете относит Жан Поля к разряду религиозной поэзии.³ В статьях „Разделение поэзии на роды и виды“, напечатанной в „Отечественных Записках“ в 1841 г., и в статье об Одоевском того же года Белинский подходит к Жан Полю уже исключительно с меркой нравственно-философской и дает его произведениям приведенную выше оценку — „мирообъемлющих созерцаний исполинской фантазии — образцов дидактических поэм“.

Когда в середине 40-х годов радикальным образом меняется философская и политическая позиция Белинского, это находит себе выражение в его литературных оценках. В рецензии на антологию⁴ он дает развернутую характеристику Жан Поля именно с точки зрения, намечавшейся уже в указанном письме.

Белинский начинает с насмешки над Бецким, который „питает к Жан Полю Рихтеру любовь, доходящую до страсти, до энтузиазма... Больше обожает, чем постигает Жан Поля“. Он ополчается против Бецкого за сопоставление Жан Поля с Гете и Шиллером, забывая, что сам называл его имя наряду с Шиллером, Сервантесом и Шекспиром.⁵ Он возмущается тем, что эпитафией к антологии Бецкий избрал стихотворение Баратынского, посвященное Пушкину, и резко оспаривает применение к Жан Полю названий „гений“, „великий писатель“. После этого введения, ниспровергающего Жан Поля с пьедестала, воздвигнутого ему Бецким, Белинский переходит собственно к анализу его творчества. Главные возражения его направлены против эмоциональности и субъективизма Жан Поля. „Преобладающей стороной всего его существа было чувство... дух его был преимущественно

¹ Б. № 62.

² Белинский. Письма. Изд. Ляцкого, т. II, стр. 281.

³ Op. cit., стр. 193.

⁴ Ibid., стр. 515—528.

⁵ Ibid., стр. 516.

внутренний и созерцательный". Отсюда Белинский делает вывод об асоциальной природе Жан Поля. „Его высочайшим идеалом была красота внутреннего развития личности, без всякого отношения к обществу, и пафос всего его существования составляла природа, луна, солнце, весна, роса, ручьи, облака, цветы, ночь, звездное небо“.

Однако из поля зрения Белинского не выпадает и реалистически-бытовая тематика Жан Поля. Главная ценность и интерес его отзыва в том, что в то время как в Германии Жан Поля превозносили за его „гуманность“ и прославляли как „адвоката бедных людей“, Белинский проник в подлинную сущность его мещанского „демократизма“: „юмор его никого не кусал и не сердил“.

Разбирая жан-полевское сочинение „О судьбе и назначении женщины“, Белинский пишет, что „все это так хорошо, мило, трогательно, а главное истинно“. Но, сопоставляя слова Жан Поля с высказываниями на ту же тему Жорж Занд, Белинский восклицает: „Что такое перед ее страстными, огненными страданиями эти добросердечные излияния достолубезного Жан Поля?“ И он не ограничивается этим риторическим вопросом, а рисует конкретную ситуацию: „еслиб дочь, проданная матерью, прибегла с жалобой к Жан Полю, он сказал бы ей: „О, дева! Ты носишь терновый венец на окровавленной главе, зато вечные розы цветут в груди твоей“. Этой злой пародией Белинский наносит последний удар выпренному сентиментализму, возбуждавшему такие восторги. В своем отрицании беспредметного пафоса он заходит так далеко, что, касаясь имеющегося в антологии отрывка „Зибенкеза“, говорит: „Фирмиан человек возвышенный и восторженный, а Ленетта—не более, как хорошая кухарка, но в то же время вы чувствуете, что вам легче было бы провести всю жизнь вашу с Ленеттой... чем одну неделю прожить с Фирмианом и слушать его восторженные монологи к луне, к солнцу, к жизни, к смерти, к небу и аду“.

В заключение Белинский приходит к выводу, что хотя „изложенные торжественным языком романтические мысли и действуют освежительно на юношество“, но по существу Жан Поль „толчет воду в ступе, ибо позволяет всему оставаться так, как оно было“.

Нетрудно отдать себе отчет в том, какой путь был проделан за одно десятилетие, сопоставив эти, уже полные жажды дела слова с восторженными признаниями Жан Поля „утешителем“.

Белинский так же, как и рецензенты „Библиотеки для чтения“ и „Маяка“, в противоположность Бецкому, отдает предпочтение французским романам (и притом даже не лучшим, „но и сколько-нибудь порядочным“) перед Жан Полем,

так как „они будут дельнее, будучи исполнены интересов настоящего“.

И потому как отходная Жан Полю звучат его слова, повторенные затем и в рецензии на „Молодик“, о том, что переводы из Жан Поля „могли бы без всякого ущерба для русской публики“, и даже с большой для нее пользой, остаться в подлиннике. И действительно, переводы Бецкого надолго остаются последними в русской литературе. В последующие десятилетия интерес к Жан Полю резко падает, хотя и не исчезает совершенно. В 1861 г. „Свечеч“ перепечатывает статью Шаля, служившую введением к антологии.¹ Начинают больше интересоваться Жан Полем как юмористом. Так, Аполлон Григорьев, разбирая юмор Гоголя, сравнивает его с Жан Полем, оценивает его как „великого юмориста“, и в то же время подчеркивает мещанский элемент: „при всей его гениальности нельзя не видеть немецкого «kleinstädtisches Wesen»“.² В письмах и дневниках от времени до времени мелькает его имя; Добролюбов пишет, что им „восхищается“ Срезневский,³ Колбасин в своих воспоминаниях⁴ отмечает, что им интересовались в кружке Дружинина. Композитор Серов считает, что для оперы „Басурман“ ему надобно перо Гофмана или Жан Поля.⁵ Гоголь в своей оценке, данной еще в начале 40-х годов, пишет: „Я хочу вас заставить не за Жан Полем Рихтером, а за Шекспиром и Пушкиным, которые читаются только в здравом расположении духа“.⁶ Жан Полем, видимо, интересовались в кругу Алексея Толстого, так, сам он упоминает об „обаянии Jean Paul“,⁷ а Тургенев пишет жене его, Софье Андреевне: „Хотел бы начать с вами войну за Жан Поля, но отлагаю это до нашего свидания...“ Затем он советует ей читать Гомера, „который лучше всего отвратит вас от полу-сентиментальной, полу-иронической возни со своей больной личностью, которой посреди всех новейших писателей отличается Жан Поль“.⁸

Пора увлечения сентиментализмом всех оттенков окончательно миновала. Новое поколение критиков по-новому подходит к Жан Полю. Ткачев использует его как доказательство того, что во всякой „метафизической эстетической критике“ есть место элементам „реальной критики“. „Жан Поль, этот идеалист-мистик... давал... также важ-

¹ Б. № 65.

² Б. № 102.

³ Б. № 116.

⁴ Б. № 106.

⁵ Б. № 122.

⁶ Б. № 115.

⁷ Б. № 124.

⁸ Б. № 126.

ное место общественному вопросу в своих критических, поэтических разборах".¹ Таким образом Ткачев одним из первых ставит вопрос о „реализме“ Жан Поля.

Интересно, что былой характер оценки Жан Поля как высокого моралиста возрождается в отзыве Льва Толстого; 28 мая 1889 г. он записывает в дневнике: ² „Читал о Жан Поле Рихтере. Чистота его нравов и платонизм поразительны. Прекрасны также изречения. Это хорошего сорта писатель. Рядом с эгоистом Гете. Хороша сказка об отце, воспитавшем детей под землей. Им надо умереть, чтобы выйти на свет, и они страшно желали смерти“. Это отношение Толстого к отжившим идеалам Жан Поля закономерно вытекает из того, что „он допускает только точку зрения «вечных» начал нравственности...“³

В 1900 г. выходит первый русский перевод романа Жан Поля „Зибенкез“. ⁴ Вводная статья написана на основании биографии Шпацера и повторяет ходячие фразы из немецких сочинений: „первосвященник гуманного направления“, „певец маленьких людей“ и т. д. Книга эта проходит незамеченной.

Характер приведенного материала обуславливает самый диапазон вопроса о роли Жан Поля в России. Количественно он указывает на то, что увлечение Жан Полем — одно из периферийных явлений в общем интересе 30-х годов к немецкой литературе. Качественно он служит показателем идеалистических тенденций части русского общества этого периода.

Если сравнить рецепцию Жан Поля в России с восприятием его в других странах, то в характере этого восприятия окажется значительная разница. Во Франции его знают почти исключительно по отзыву м-м де-Сталь и по приводимому ею под заглавием „*Songe*“ отрывку из Зибенкеза — „цветочной вставке“ — речи мертвого Христа с вершины мироздания о том, что нет бога.⁵ Отрывку этому очень посчастливилось во Франции. Исполненное пафоса обличение атеизма нашло отклик в религиозно-мистических настроениях французских романтиков. Бальденсперже в интересной статье⁶ указывает отзвуки этого мотива у Виньи, Готье, Жерар де-Нерваля и даже Бальзака. Но в то же время это остается почти единственной вещью Жан Поля, известной во Франции. В 30-е годы во французских журна-

¹ Б. № 104.

² Б. № 125.

³ Ленин. Л. Н. Толстой и его эпоха. Соч., 1930, т. XV, стр. 101.

⁴ Б. № 2.

⁵ Jean Paul. Werke, hrsg. v. d. Preuss. Akad. d. Wiss., 1928, Bd. VI. S. 247—252. M-me de Staël, de l'Allemagne, 1864, p. 347—353.

⁶ Baldensperger. Alfred de Vigny, 1912, VI. „Le songe de Jean Paul dans la littérature française“, pp. 159—176.

лах можно насчитать 5—6 переводов отрывков из его произведений и около десятка статей и упоминаний о нем. Когда знаток немецкой литературы Филарет Шаль пытается пропагандировать его при помощи перевода „Титана“, то, как он сам сообщает, перевод этот не нашел и 20 читателей.¹ Однако двумя изданиями выходит в переводе маркиза де-Лагранжа маленькая антология из Жан Поля, та самая, которая была подарена Пушкину. Как по подбору отрывков, так и по характеру перевода, она очень отлична от аналогичных русских извлечений из Жан Поля. Тут установка преимущественно на остроумие. В предисловии Лагранж упрекает Шалья в излишней текстуальности перевода „Титана“ и сам старается избежать этой ошибки; вместо той дословности перевода, какую мы отмечали в русских журналах, мы видим здесь приспособленного ко вкусу французов, легкого, почти что изящного Жан Поля. В таком облачении он оказывается приемлемым, но в 1832 г. в Парижской королевской библиотеке нет ни одного тома Жан Поля.² В каталоге московской, правда, немецкой библиотеки Эльцнера на 1829 г. указаны „почти все сочинения Жан Поля“ (Моск. Телеграф, 1829, 28, стр. 448). В 1854 г. Шаль жалуется на почти полное незнакомство с этим писателем во Франции.³

В Англии, после Кольриджа, находившегося под сильным влиянием эстетических теорий „Пропедевтики“, Жан Поль в основном воспринимался как юморист. Статьи Карлейля о Жан Поле⁴ до сих пор сохраняют интерес именно тонким анализом его юмора. Карлейлевские переводы Жан Поля больше, чем какие бы то ни было другие, приближаются к стилистическому своеобразию Жан Поля, адекватной передаче бесчисленных оттенков юмора в его языковой манере. Известно, какие значительные следы Шмельцле, Фикслейн и Джианоццо оставили в философском романе Карлейля „Сартор Ресартус“.⁵ Именно диссонирующие элементы Жан Поля послужили материалом для изощренной фантастики де-Квинси.

Первый период славы Жан Поля в Германии начинается с издания „Гесперуса“: это период увлечения его „высокими“ романами и дифирамбическими рапсодиями, период

¹ Phil. Chasles. Études sur l'Allemagne, 1854, p. 254. Un petit recueil de pensées publiées à Paris, un fragment... qui se trouve dans l'Allemagne, Titan, que j'ai traduit et qui n'a pas eu vingt lecteurs; voilà tout ce que l'on connaît en France de Jean Paul Frédéric Richter.

² Rossel. Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne 1897, p. 63.

³ Следует, однако, отметить, что в конце 80-х годов именно Франция дает двух интересных исследователей Жан Поля—Фирмери и Стапфера.

⁴ Critical and Miscellaneous Essays, 1857.

⁵ Интерес Карлейля к Жан Полю отмечал уже Маркс. (Соч. т. VIII, стр. 282).

его популярности еще не столько в широких бюргерских кругах, сколько в среде немецкого дворянства. Через три десятилетия Россия являет ту же картину освоения его в плане нравственного идеала и сентиментального пафоса. Тем разительнее отличие отношения к Жан Полю в этих странах впоследствии.

Второй период популярности Жан Поля в Германии в начале XIX в. носит уже иной характер, покоится на признании его „защитником свободы и гуманности“, „адвокатом бедных“. Даже прогрессивная часть немецкой буржуазии видит лишь эту сторону, чем и объясняется восторженный отзыв Берне.

В России, начиная с 50-х годов, идеологическая гегемония переходит к радикально-демократической интеллигенции, и в процессе выработки ею реалистического стиля Жан Поль с его глубоко-мещанским „демократизмом“ и глубоко ограниченным реализмом отмечается как явление ненужное.

•

БИБЛИОГРАФИЯ¹

I. Переводы

А. Отдельные издания

1. Антология из Жана Поля Рихтера. СПб., 1844.
2. Цветы, плоды и шипы или брачная жизнь, смерть и свадьба адвоката бедных Зибенкеза. С нем. пер. Бартеневой. СПб., 1900.

Б. Переводы в журналах

3. Отрывок из Жан Поля. Воскресение. [Пер.] Николай Гр-ч [Греч]. Лицей, 1806, ч. III, № 3, стр. 93—96.
4. Эльвирино поздравление самой себя с новым годом. Пер. из Жан Поля [Пер.] Милонов. Благонамеренный, 1818, ч. IV, стр. 260—262.
5. Полночь перед новым годом (из Жан Поля). С нем. Вильгельм Тило. Благонамеренный, 1820, ч. X, № 7, стр. 3—6.
6. Ночь несчастливца под новый год (из Ж. П. Рихтера). [Пер.] Н. Антонский. Каллиопа. Труды благородных воспитанников Университетского пансиона, 1820, ч. IV, стр. 166—171.
7. Многомеры (из Жан Поля Рихтера). Мнемозина, 1824, ч. I, стр. 182—184. [Пер. Кюхельбекер.]
8. Мысли из Жан Поля Рихтера. С нем. П. Ар-в. Вестн. Евр., 1826, № 11, стр. 224—226.
9. Обеты друга (из Жан Поля Рихтера). [Пер.] И. М. Моск. Вестн., 1827, ч. I, № 3, стр. 169—171.
10. Полиметры (Жан Поля Рихтера). С нем. П. Шюц. Моск. Телегр., 1827, ч. XV, стр. 29—32.
11. Мечтания на башне, причащение и буря (отрывок из романа Ж. П. Рихтера). Моск. Вестн., 1827, ч. II, стр. 223—229.
12. Описание Изола-Белла. Из Ж. П. Рихтера. Моск. Вестн., 1827, ч. III, стр. 332—337.
13. На кончину ***. Из Жан Поля [пер. В. А. Жуковский]. Моск. Телегр., 1827, ч. XV, № 11, стр. 105—106.
14. Мысли Жан Поля. [Пер.] Н. Атений, 1829, ч. IV, стр. 113—117.
15. Уничтожение. Из Жан Поля (видение). [Пер.] И. СР-КМШ. Моск. Телегр., 1829, ч. XXVII, стр. 454-467.
16. Ночь несчастного под новый год (из картин Жан Поля Рихтера) Н. Н. [Надеждин]. Вестн. Евр., 1829, № 15, стр. 199-203.

¹ За отдельные библиографические указания благодарю М. П. Алексева, Б. В. Варнеке, Ц. С. Вольпе, А. А. Морозова, Б. Г. Реизова.

17. Письмо Альбано Чезара к Карлу Роквероль из Титана, роман Ж. П. Рихтера. Моск. Вестн., 1830, ч. II, № 5, стр. 316—319.
18. Отрывок из Леваны Ж. П. Рихтера. Русск. Зрит., 1830, ч. VI, №№ 21—22, стр. 23—48.
19. Мысли Жан Поля. Пер. В. Т. Северн. Меркурий, 1830, № 18, стр. 71—72.
- 19а. Из Жан Поля. Европеец, 1832, № 1, стр. 134.
20. Из переписки Жан Поля Рихтера с Христианом Отто. Радуга, 1832, кн. I, стр. 41—56; кн. II, стр. 114—127; кн. III, стр. 188—205; кн. IV, стр. 275—286; кн. V, стр. 362—375; кн. VI, стр. 479—481; кн. VII, стр. 535—539.
21. Мысли и замечания Жан Поля Рихтера. Литературные листки, приложение к „Одесскому Вестнику“, 1833, № 5, 6, 7, 11, 12, 15.
22. Мысли Жан Поля. Лит. прибавл. к „Русскому Инвалиду“, 1835, № 16, стр. 126—127.
23. Смерть ангела из Ж. П. Рихтера. Телескоп, 1835, ч. XXIX, стр. 352—359.
24. Мысли Жан Поля о женщинах. Сын Отеч., 1837, ч. 185, стр. 108—115.
25. Отрывки из Жан Поля. [Пер.] И. Бецкий. Современник, 1838, т. XII, стр. 1—42.
26. Извлечения из Жан Поля. [Пер.] Надежда Васильковичева [Бецкий И. Е.]. Галатей, 1839, ч. IV, стр. 357—407.
27. Мысли из Жан Поля Рихтера. [Пер.] И. Бецкий. Моск. Набл., 1839, ч. I, стр. 401—412.
28. Полиметры из Жан Поля. Лит. прибавл. к „Русскому Инвалиду“, 1839, т. II, стр. 148—150.
29. Отрывки из Жан Поля. С нем. бар. Ф. К. [Корф]. Совр., 1841, т. XXII, стр. 68—80.
30. Афоризмы Жан Поля. Пер. Ф. Кони. Лит. Газ., 1841, № 132, стр. 525—526, № 136, стр. 545—546.
31. Афоризмы Жан Поля Рихтера. Пер. Ф. Кони. Продолжение. Лит. Газ., 1842, № 31, стр. 645—646.
32. Воспоминания из лучших часов жизни для последних (Жан Поля). [Пер. Бецкий И. Е.]. Молодик, Харьков, 1843, стр. 227—245.
33. Луна днем. С нем. И. Бецкий. Молодик, 1843, стр. 245—248.
34. Поэтические афоризмы и отрывки (из Жан Поля). [Пер.] Надежды Василькович [Бецкий И. Е.]. Молодик, Харьков, 1843, стр. 312—329.
35. Письмо Жан Поля Рихтера к императору Александру I. Чтен. Общ. ист. и древн. рос. при Моск. унив., 1861, т. I, стр. 198—199. Сообщил И. Бецкий.

II. Статьи и рецензии

36. Отрывок из Жан Поля. Лицей, 1806., ч. III, № 3, стр. 91—93 [предисл. к пер. Воскресения, см. № 3].
37. Некрология. Иоанн Павел Фридрих Рихтер. Моск. Телегр., 1826, ч. VII, № 4, стр. 413—414.
38. Дерингова биография Жан Поля. Jean Paul Friedrich Richters Leben Жизнь Жан Поля Фридриха Рихтера с присовокуплением разбора его со-

чинений. Соч. Генриха Деринга, Гота, 1826. Моск. Телегр., 1828, ч. XXII, № 14, стр. 232—258.

Извлечение из *Edinburgh Review*, помещенное в *Bibliothèque Universelle*.

39. Жан Поль. Сын Отеч., 1829, ч. 126, стр. 102—111.

„В Париже недавно издана книга: «Мысли Жан Поля Рихтера, извлечения из всех его творений (*Pensées de Jean Paul, extraites de tous ses ouvrages, par le traducteur des Suédois à Pragues*)». Вот суждение о ней одного французского журнала» [*Globe*, 1829, 29 mars, P. Leroux].

40. Краткое биографическое известие о Жан Поле Фридрихе Рихтере до 1796 г. Радуга, 1832, кн. I, стр. 63—66.

41. О Жан Поле. Радуга, 1832, кн. 8, стр. 595—596.

42. Жан Поль Фридерик Рихтер. Телескоп, 1835, ч. XXIX, стр. 347—352.

43. Шевырев, С. История поэзии, 1887, т. I, стр. 56—61 [первое изд. 1835 г.].

44. Шевырев, С. Теория поэзии, 1887, стр. 25. [первое издание 1836 г.]

45. Левальд, Август. Барейт и Жан Поль (акварель из жизни). Моск. Набл., 1836, ч. VII, стр. 319—354.

46. Кроненберг, А. Письма. Моск. Набл., 1838, ч. 17, стр. 209.

47. Жан Поль Фридрих Рихтер, с англ. Л. В. Современник, 1838, т. X, кн. 3, стр. 66—90.

48. [Рец. на отрывки из Жан Поля. Совр., т. XII]. — Моск. Набл., 1839, ч. I, стр. 46—48.

49. Корф Ф., барон. Жан Поль. Современник, 1839, т. XIV, стр. 15—76.

50. Очерк литературного характера Жан Поля. Лит. прибавл. к „Русскому Инвалиду“, 1839 т. I, № 4, стр. 74—76.

51. Греч. Н. Путевые письма из Англии, Германии и Франции. СПб. 1839, ч. II, стр. 261.

52. [Рец. на кн.: Греч. „Путевые письма из Англии, Германии и Франции“, 1839]. Отеч. Зап., 1839, т. II, ч. VII, стр. 98.

53. Письмо из провинции к издателю по поводу статьи о Жан Поле, помещенной во втором номере Современника на 1839 г. Лит. прибавл. к „Русскому Инвалиду“, 1839, т. I, № 19, стр. 405—411.

54. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды (Отеч. Зап., 1841). Соч., изд. Венгерова, т. VI, стр. 63—118. (о Жан Поле, стр. 66, 68, 69, 114—116).

55. Белинский В. Г. Антология из Жан Поля Рихтера (Отеч. Зап., 1844). Соч., изд. Венгерова, т. VIII, стр. 515—528.

56. Й... [Бецкий И. Е.]. Два дня в Байрейте (листки из дорожного дневника). Раут. Литер. сб., изд. Н. В. Сушковым, 1851 г., стр. 229—311.

57. Антология из Жан Поля Рихтера (рец.). Русский Инвалид, 1844, № 72.

58. Белинский В. Г. Сочинения князя Одоевского (Отеч. Зап., 1844). Соч., изд. Венгерова, т. IX, стр. 1—26 (о Жан Поле, стр. 9. 13).

59. Антология из Жан Поля Рихтера (рец.), Владимира Тиунского. Москвитянин, 1844, т. III, № VI, стр. 61—64.

60. Антология из Ж. П. Рихтера (рец.). Современник, 1844, т. 34, стр. 184—190.

61. Антология из Жан Поля Рихтера (рец.). Лит. Газ., 1844, № 13, стр. 230—231.
62. Антология из Жан Поля Рихтера (рец.). Маяк, 1845, № 19, стр. 44—45.
63. Антология из Жан Поля Рихтера (рец.). Библ. для чтен., 1844, т. 64, стр. 27—28.
64. Бецкий И. Листки из дорожного дневника за границую. Москвитянин, 1845, ч. III, № 5—6, стр. 241—245.
65. Жан Поль Рихтер. Светоч, 1861, кн. 3, стр. 135—192 [статья из антологии 1844 г.].

III. Упоминания, цитаты

А. В книгах и журнальных статьях

66. Северный Вестник, 1805, ч. VI, стр. 19—20 (Об опере).
67. Аглая, 1812, ч. XIV, № 4, стр. 23. (Мои воспоминания.)
68. Сын Отеч., 1824, ч. 93, № XV, стр. 37 (рец. на Мнемозину за 1824 г.).
69. Московский Вестник, 1827, ч. III, стр. 179—181 (Русск. лит.).
70. Московский Вестник, 1828, т. VII, стр. 182—183 (Титов. О романе).
71. Московский Телеграф, 1828, ч. 25, стр. 86 (Иностр. лит.).
72. Вестник Европы, 1829, № 3, стр. 210 (О высоком) НН [Надеждин].
73. Вестник Европы, 1829, № 9, стр. 31 (Полтава, поэма Ал. Пушкина) [Надеждин].
74. Московский Вестник, 1830, ч. I, стр. 113 (О Шеллинге).
75. Пушкин А. С. Барышня-крестьянка (1830).
76. Греч Н. Поездка в Германию, 1831 [о Жан Поле, стр. 224].
77. Атений, 1830, ч. I, стр. 185 (рец. на „Смерть Генриха III“).
78. Московский Телеграф, 1831, ч. 37, стр. 99, 251 (рец. на „Поездку в Германию“ Греча и „Русск. лит.“).
79. Московский Телеграф, 1832, ч. 43, стр. 102, 232, 372 Н. П. [Полевой] (О романах В. Гюго).
80. Московский Телеграф, 1832, ч. 47, стр. 362, 399 (О соч. Жуковского).
81. Европеец, 1832, № 1, стр. 118 (рец. на „письма из Парижа“ Берне).
82. Московский Телеграф, 1833, ч. 49, стр. 330 (Русск. лит.).
83. Московский Телеграф, 1833, ч. 50, стр. 575 (рец. на „Пестрые сказки“).
84. Зейдлиц К. Жизнь и поэзия В. А. Жуковского, 1833, стр. 81.
85. Ученые записки Моск. унив., 1833, ч. I, стр. 160 (рец. на „Европейскую изящную словесность“ Вольфа).
86. Телескоп, 1833, № 5, стр. 106 (рец. на „Новоселье“).
87. Сын Отечества, 1834, ч. 164, стр. 109 (Взгляд на нем. лит., с франц.).
88. Сын Отечества, 1834, ч. 165, стр. 177. Бутырский. („Учение об искусстве писать“.)
89. Телескоп, 1835, ч. 26, стр. 3 [эпиграф к статье о Сковороде].
90. Лихонин М. Вельтман и его сочинения. Московский Наблюдатель, 1836, ч. VII, стр. 99—117, 220—231 [о Жан Поле, стр. 103, 246].

91. И. Давыдов. Чтения о словесности, 1837, курс II, стр. 3; 1838, курс III, стр. 15, 52, 146, 201, 320.
92. Пушкин А. С. Последний из свойственников Иоанны д'Арк (1837 г.)
93. Современник, 1838, т. X, стр. 16 (Взгляд на нынешнюю литературу Германии).
94. Сын Отечества, 1838, т. II, стр. 93 (Очерк русск. лит. за 1838 г.).
95. Сын Отечества, 1838, т. VI, стр. 69 (Очерк русск. лит. за 1838 г.).
96. Полевой. Очерки русской литературы, 1839, ч. I, стр. 150.
97. Сын Отечества, 1839, т. VII, стр. 64 (Очерк русск. лит. за 1839 г.).
98. Отечественные Записки, 1839, т. V, стр. 4 [эпиграф из „Титана“ к повести Корфа „Прошлом“].
99. Северная Пчела, 1843, № 273, стр. 1090 (рец. на Молодик).
100. Репертуар и Пантеон, 1844, кн. II, стр. 446—447 (Юмористика).
101. Библиотека для чтения, 1844, т. 62, стр. 15 (рец. на Молодик).
102. Григорьев Аполлон. Соч., 1915—1916, т. IX, стр. 22 (Общий взгляд на современную изящную словесность и ее исходная и историческая точка зрения, 1852).
- 102а. Метлинский А. Народные южнорусские песни, 1854, стр. 6.
103. Русский Вестник, 1861, кн. 3, стр. 304 (Письма А. А. Бестужева).
104. Ткачев П. Принципы и задачи современной критики (1866). Избр. лит.-крит. статьи, 1928, стр. 31.
105. Веселовский, Алексей. Герцен—писатель. Вестн. Евр., 1908, кн. 3, стр. 303.
106. Колбасин Е. Тени старого Современника. Совр., 1911, № 8, стр. 238.
107. Белинский В. Г. Соч., изд. Венгерова, passim.

Б. В письмах и дневниках

108. Бакунин М. А. Собр. соч. и писем, passim
109. Корнилов А. Молодые годы Михаила Бакунина, 1915, стр. 347—348 (Письма Т. А. Бакувиной, 1837 г.)
110. Белинский В. Г. Письма, под ред. Ляцкого, 1914, passim.
111. Бестужев Н. А. Статьи и письма, 1933, стр. 244. (Дневник, 1833 г.)
112. Остафьевский архив, 1899, т. I, стр. 299. (Письмо Н. А. Вяземского А. И. Тургеневу, 1819 г.)
113. Архив бр. Тургеневых, вып. VI, стр. 40. (Письмо Вяземского Тургеневу и Жуковскому, 1826 г.)
114. Герцен А. И. Изд. Лемке, passim.
115. Гоголь Н. В. Письма, под ред. Шенрока, 1902, т. II, стр. 149. (Письмо к М. П. Балабиной, февраль 1842 г.)
116. Добролюбов Н. А. Дневник, 1931, стр. 31. (Дневник 10 февраля 1857 г.)
117. Жуковский В. А. Соч., 1878, т. VI, стр. 439. (Письмо к Дашкову, 1817 г.)
118. Русская Старина, 1902, май. Письма В. А. Жуковского к вел. кн. Александре Федоровне из первого заграничного путешествия 1821 г. (Письмо Жуковского В. А. от октября 1821 г., стр. 339.)
119. Киреевский Ив. Соч., 1911, т. I, стр. 18. (Письмо от 14 января 1830 г.)

120. Кюхельбекер В. К. Дневник. 1929, *passim*.
121. Уткинский сборник, 1904, *passim* (М. А. Протасова-Мейер).
122. Русская Старина, 1876, № 17, стр. 803. (Письмо Серова к Стасову, 18 авг. 1843 г.).
123. Станкевич Н. В. Переписка. 1914, *passim*.
124. Толстой А. К. Соч., изд. Маркса, т. IV, стр. 60. (Письмо от 24 окт. 1854 г.)
125. Звенья, № 2, 1933, стр. 123. Лев Толстой. Дневник 28 мая 1889 г.
126. Вестник Европы, 1908, кн. I, стр. 211 (Письмо Тургенева к С. А. Толстой, 12 окт. 1853 г.)

IV. Библиографические указания

127. Замотин И. Романтический идеализм в русском о-ве 20-х—30-х гг., 1911.
128. Козьмин Н. Из истории русского романтизма, 1903.
129. Козьмин Н. Надеждин, 1912.
130. Сакулин П. Н. Из истории русекого идеализма. Кн. В. Ф. Одоевский, 1913.
131. Пиксанов Н. К. Два века русской литературы, 1925, стр. 118—119. Влияние Жан Поля Рихтера в России.

Толстой и Поль де-Кок

„On a repris ses tableaux, on a fait ses portraits d'après sa méthode et l'on ne l'avoue pas pour son maître“.

Ch. Gidel. Histoire de la littérature française, II, стр. 60.

„Мы... читали втихомолку, втихомолку смеялись, наслаждались и поучались, объявляя решительно, что не читаем и презираем Поль де-Кока“.

Н. А. Некрасов. Поль де-Кок. Литературная газета, 1842, № 10.

I

Л. Толстой был постоянным и внимательным читателем иностранной литературы и знал не только „классиков“. Известно, что он очень любил читать английскую серию изданий Таухниц и изучал не только Диккенса и Теккерея, но и таких авторов, как Треллоп, Брэддон, Генри Вуд. Следы знакомства с этими авторами можно видеть и в „Семейном счастье“ и в „Казаках“ и в „Войне и мире“. В 1865 г., во время работы над „Войной и миром“, он записывает в дневнике: „Треллоп убивает меня своим мастерством“. Рядом с английскими писателями стоят французские, чтение которых началось еще в юности. „Чтение французских романов, которых много привез с собой Володя, было другим моим занятием в это лето. В то время только начинали появляться Монтекристы и разные «Тайны», и я зачитывался романами Сю, Дюма и Поль де-Кока“ („Юность“, гл. XXX). В старости Толстой вспоминал: „Помню, когда мне было 17 лет, я ехал в Казанский университет и купил на дорогу 8 томов Comte de Monte-Cristo. До того было интересно, что я не заметил, как дорога окончилась“.¹

Интерес и внимание к романам Дюма и П. де-Кока сохранились у Толстого и в следующие годы, а после поездок за границу (в 1857 г. и в 1860—1861 гг.) даже усилились. Толстой убедился в широкой популярности Дюма („В Марселе я нашел 28 дешевых изданий, от пяти до 10 сантимов, иллюстрированных“) и в том, что П. де-Кок вовсе не заслуживает того презрительного и высокомерного

¹ В. Лазурский. Воспоминания о Л. Н. Толстом, М., 1911, стр. 55.

к себе отношения, которое было распространено в России. Посетивший в 1868 г. Ясную Поляну американец Е. Скайлер „с изумлением“ услышал следующие признания Толстого:

„Во французской литературе я ценю выше всего романы Александра Дюма и Поль де-Кока... Не говорите мне ничего о той бессмыслице, что Поль де-Кок безнравственен. Он, по английским понятиям, несколько неприличен. Он более или менее то, что французы называют *leste* и *gaulois*, но никогда не безнравственен. Что бы он ни говорил в своих сочинениях и вопреки его маленьким вольным шуткам,—направление его совершенно нравственное. Он—французский Диккенс. Характеры его заимствованы из жизни и так же совершенны. Когда я был в Париже, я обыкновенно проводил половину дней в омнибусах, забавляясь просто наблюдением народа; и могу вас уверить, что каждого из пассажиров я находил в одном из романов Поль де-Кока. А что касается до Дюма, каждый из романистов должен знать его сердцем. Интриги у него чудесные, не говоря ничего об отделке: я могу его читать и перечитывать, но завязки и интриги составляют его главную цель.“¹

Запись эту надо считать достаточно авторитетной и не внушающей сомнений: воспоминания Скайлера были напечатаны при жизни Толстого, а процитированный кусок был использован П. И. Бирюковым в биографии Толстого (т. I, 1906, стр. 387—388), написанной при его содействии и под некоторым его контролем. Включение Бирюковым именно этого места из воспоминаний Скайлера придает ему особенное значение. Мнение Толстого о П. де-Коке было, очевидно, не случайным, а в каком-то отношении характерным.

Толстой выступает здесь против общепринятого суждения о П. де-Коке как о „безнравственном“ писателе. В устах Толстого это имеет сугубый смысл, но он не первый восстал против этого суждения и не первый заявил о том, что к произведениям этого писателя надо отнестись серьезно.

Успех П. де-Кока в России начался в 30-х годах. Тогда же имя его стало мелькать в критических статьях и чаще всего в статьях Сенковского, не отрицавшего некоторых его достоинств, но третировавшего его как „грязного“ автора. Сделав Гоголя мишенью своих критических острот, Сенковский бьет его при помощи П. де-Кока. По поводу появления „Повести о том, как поссорился...“ (1834 г.) Сенковский пишет: „Судя по роду его (Гоголя) таланта, это малороссийский Поль де-Кок. Не должно думать, чтобы в этом сравнении заключалась малейшая укоризна: это искренняя и заслуженная

¹ Русская Старина, 1890, № 9, стр. 647.

похвала. Я отнюдь не ставлю Поль де-Кока так низко, как многие привыкли делать это на основании нескольких острот, отпущенных на счет его сочинений: у него много, и премилого, дарования; он с большою ловкостью списывает портреты лиц известного класса и умеет представлять их забавными без натяжки и без сатиры; чувство и веселость оживляют его страницы, на которых нередко встречаешь весьма удачные выражения и мысли... Главный недостаток творений Поль де-Кока—это выбор предметов повести, которые всегда почти у него грязны и взяты из дурного общества¹.

Итак, Сенковский осуждает П. де-Кока с точки зрения своей теории „изящного вкуса“. Сопоставление Гоголя с П. де-Коком Сенковский повторил и в статье 1842 г. по поводу „Мертвых душ“. Это звучало неубедительно и нарочито. Если между Гоголем и П. де-Коком есть связь, то не по той линии, по которой хотел обнаружить ее, руководствуясь полемическими задачами, Сенковский. Связь эта более сложная и не прямая. Гоголь и П. де-Кок могут быть сопоставлены только в общем контексте „нравоописательной“ литературы 20—30-х годов.

II

Изучением „влияний“ проблема литературной связи авторов и произведений не исчерпывается. „Влияние“—частный случай более обширного и сложного явления. Литература любой эпохи представляет собой не простое собрание единичных, разрозненных или только частично связанных между собой произведений, а некое сложное соотношение, некий исторический контекст.

„Влияние“—случай, когда устанавливается прямое пользование тем или другим источником. Но за пределами этого источника, побывавшего в руках автора, стоит литература эпохи, которая присутствует в его сознании как общий контекст—как литература, создаваемая эпохой. Определение прямого источника („влияния“) получает историко-литературный смысл только тогда, когда этот источник возведен к соответствующему контексту. Историко-литературное изучение должно приводить не только к установлению ближайших и непосредственных связей („влияний“), но и к более обширному контекстному анализу. Дело идет не о психологии творчества, а об историко-литературном процессе, который совершается поверх индивидуальной психологии.

¹ Библиотека для чтения, 1834, т. III, стр. 31—32. Отдел V

В произведениях Гоголя, в частности в „Невском проспекте“, установлена прямая связь с Жаненом и Гофманом.¹ Но помимо этой связи, сказывающейся на сюжете, повесть эта входит в обширный контекст нравоописательных очерков и фельетонов, существовавших в виде самостоятельного беллетристического жанра в начале XIX в. Этот жанр достиг во французской литературе своего расцвета у Жуи („L'Hermite de la Chaussée—d'Antin“) и его последователей. В дальнейшем он послужил материалом для построения повестей и романов: следы его использования и преодоления (как самостоятельного жанра) видны в романах П. де-Кока, Бальзака, Гюго. „Невский проспект“ Гоголя—тоже момент включения нравоописательного жанра в повесть. Следы самостоятельного существования этого жанра еще чувствуются: об этом говорят и заглавие повести, и вступительное подробное описание Невского проспекта в разные часы дня, и заключение.

В общем контексте нравоописательной литературы, к которому восходит „Невский проспект“ Гоголя, должен быть учтен и П. де-Кок. Многие его романы представляют собой, в сущности, сборники нравоописательных очерков, слегка скрепленных примитивной фабулой. Противник „неистой“ школы, П. де-Кок вместе с тем не стал в ряды писателей, вышедших за пределы нравоописательной традиции и вступивших в новую область психологического романа. Он, как Боккачио в отношении к новеллам, делает своего рода свод нравоописательного материала. Связь его с нравоописательной традицией ясно видна в первых его вещах—и особенно в сборнике 1825 г.: „Petits tableaux de mœurs ou Macédoine critique et littéraire“. Здесь напечатан очерк „Les boulevards“ („Бульвары“), который явно входит в контекст нравоописательной литературы. Этот очерк представляет собой описание парижских бульваров в различные часы дня.

„Aucune ville n'offre, comme Paris, une promenade aussi belle, aussi étendue, aussi variée, que cette longue suite de boulevards qui se trouvent dans son enceinte. C'est une foire perpétuelle, un panoramas vivant, où l'observateur peut passer en revue les diverses classes de la société, apprendre les manières, les modes et presque les usages de chaque quartier“—так начинается этот очерк. Начало „Невского проспекта“ Гоголя звучит совершенно контекстно: „Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере, в Петербурге: для него он составляет все. Невский проспект есть всеобщая коммуникация Петербурга... Никакой адрес-календарь и

¹ См. статью В. В. Виноградова „Романтический натурализм. Жюль Жанен и Гоголь“ в книге „Эволюция русского натурализма“. Лгр., 1929, и комментарий к „Невскому проспекту“ Б. М. Энгельгардта в т. III „Полного собрания сочинений“ Гоголя, изд. Акад. Наук СССР.

справочное место не доставят такого верного известия, как Невский проспект... Какая быстрая совершается на нем фантазмагория в течение одного только дня! Далее П. де-Кок переходит к описанию бульваров в разные часы дня—схема, которая лежит в основе гоголевского описания: „Dans ce Paris il'y a tant de gens auxquels la promenade est nécessaire!... Le vieillard promène ses souvenirs; le jeune amant ses espérances; l'auteur ses plans; le richard son oisiveté; la vieille douairière promène son chien; la bonne promène ses enfants; le petit-maître sa suffisance; la courtisane son cachemire; le petit savoyard son singe; la grisette ses veillées; la jeune fille ses rêveries“. Контекстное место в „Невском проспекте“: „В это благословенное время от 2-х до 3-х часов пополудни, которое может называться движущеюся столицей Невского проспекта, происходит главная выставка всех лучших произведений человека. Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая—пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку, пятый—перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая—ножку в очаровательном башмачке, седьмой—галстух, возбуждающий удивление, осьмой—усы, повергающие в изумление“. П. де-Кок заканчивает описание: „Cependant la nuit vient: les promeneurs se retirent; les curieux deviennent plus rares; les lanternes magiques les occupent un moment; mais bientôt chacun rentre chez soi“. Гоголь делает тот же переход не к финалу, а к началу сюжета: „Но как только сумерки упадут на дома и улицы, и будочник, накрывшись рогожею, вскарабкается на лестницу зажигать фонарь“ и т. д.

Дело тут не во „влиянии“; весьма вероятно, что Гоголь и не читал этого очерка П. де-Кока. Дело в исторических законах: нравоописательная литература этого времени складывается в контекст, внутри которого оказывается возможным сближение Гоголя и П. де-Кока.

Одновременно со статьей Сенковского, находившего в „Мертвых душах“ подражание П. де-Коку и тем самым принявшего значение Гоголя, в „Литературной газете“ (1842, № 10) появилась статья: „Поль де-Кок. Биографический очерк“. Изложению биографических фактов предшествуют общие соображения: „Из всех новейших романистов Поль де-Кок едва ли не самый счастливый: ничьи сочинения не расходились в таком большом количестве экземпляров, как романы Поль де-Кока. И что примечательно, в Германии, России, и особенно в Англии они пользуются еще большею известностью, чем во Франции. Непритворная веселость, которою дышат все страницы Поль-де-Кока, дух наблюдательности и подробности парижских нравов нра-

вятся иностранцам более всех психологических разглаговльствий других модных французских романистов. Есть правило, которое, говорят, не имеет исключений: если англичанин выучится французскому языку, то прежде всего принимается читать романы Поль де-Кока! Мы не знаем, до какой степени это правило можно применить к русским читателям; у нас жадно читают Поль де-Кока даже люди, не знающие французского языка, в плохих переводах, которых часто выходит по два вдруг. Журналы наши прокричали Поль де-Кока безнравственным, тривиальным, грязным; они иногда даже отказывались говорить об его произведениях, опасаясь обвинения в дурном тоне. И вот мы начали припрятывать романы Поль де-Кока с своих кабинетных столов или закладывать их под спуд, под романы Дюма, Сю, Сулье, Жорж-Занд и тому подобных господ и госпож. Мы доставали их оттуда только украдкой, читали втихомолку, втихомолку смеялись, наслаждались и поучались, объявляя решительно, что не читаем и презираем Поль де-Кока. Но правду утаить трудно: романы Поль де-Кока в подлиннике и в переводе расходились у нас очень исправно, и это обличало добрых людей, которые стыдились признаться в своей слабости. Но что же тут худого? Поль де-Кока упрекают часто в излишней свободе веселости, в шутках слишком вольных, в тривиальных сценах, чересчур подробно списанных с действительности, но все это, пугая и отталкивая моралистов и моралисток, резонеров и резонерок, совсем не так опасно для нравов, как те сочинения, где вредные правила одеты блестящим, увлекательным слогом и скрыты под маскою тонкого приличия и наружного уважения к скромности читателя. Но покажите нам хоть один роман Поль де-Кока, в основании которого лежала бы мысль безнравственная? Вы не найдете такого; все они поучительны, именно потому, что автор их смеется над людскими пороками, слабостями и странностями, выставляя их в яркой противоположности с добром, благородством и великодушием,— смеется оригинально, колко, бесчеловечно, резко, а насмешка—такое орудие, против которого устоять трудно“.

Статья эта, напечатанная без подписи, была написана Некрасовым.¹ Редакция газеты (Ф. А. Кони) подкрепила эту статью и высказанный в ней взгляд на произведения П. де-Кока особым объявлением: „При сем нумере раздается портрет Поль де-Кока“.

Прибавим к этой статье Некрасова цитату из „Северной

¹ См. „Собрание сочинений“ под редакцией В. Е. Евгеньева-Максимова и К. Чуковского, Лгр., 1930, т. III, стр. 369. Влияние П. де-Кока на рассказы и водевили Некрасова 40-х годов совершенно несомненно.

пчелы“, 1841 (№ 43), из статьи „Современное состояние английской литературы (письмо из Лондона)“. Автор сообщает о большом успехе романов П. де-Кока в Англии и сопоставляет его с Диккенсом: „По свойству своего таланта, по относительной своей важности как писатель, по выбору сюжетов и по огромному расходу сочинений, Диккенс может быть назван Поль де-Коком трех королевств. Автор *Oliver Twist*, *Nickleby*, *Master Humphrey's Clock* имеет тесную связь с сочинителем Андрея Савояра, Дюлона и Ундины. Может быть такое сравнение покажется смешным, но я, как англичанин, подкрепляемый приговором наших журналистов, не признаю романов Поль де-Кока совершенно пошлыми... Диккенс—литературный сын Поль де-Кока“. Оказывается, что слова Толстого о П. де-Коке („он—французский Диккенс“) совсем не так исключительны и экстравагантны, как это может показаться,—они имеют свою традицию.

Чтение П. де-Кока сказывается и у молодого Достоевского: рассказы „Чужая жена“ и „Ревнивый муж“ (впоследствии объединенные—„Чужая жена и муж под кроватью“) написаны по его следам. Герой первого рассказа прямо говорит: „Вот—выдумали, что Поль де-Кок легкого содержания, а вся беда от Поль де-Кока-то-с... вот!...“

Романы П. де-Кока выходят в русских переводах и в более поздние годы: и в 60-х и в 70-х годах. Его продолжают читать, но в литературе вопрос о нем уже не ставится и не обсуждается. Основной литературный контекст этой эпохи складывается в стороне от нравоописательных традиций, а темы любви и брака трактуются в иных направлениях, в иных жанрах и по иным методам.

III

Однако „адюльтерный“ роман, хотя и осложненный психологическим и социальным материалом, продолжает существовать и в эту эпоху—не только во французской литературе, но и в русской. „Анна Каренина“ Толстого выглядит как своеобразное сочетание традиций английского „семейного“ романа (линия Левина—Кити) с французским „адюльтерным“ (Анна—Вронский). Этот роман, как и все творчество Толстого 60—70-х годов, находится в сложных отношениях с основным литературным контекстом эпохи. Критика недаром так напала на этот роман, явно противостоявший главным тенденциям, жанрам и темам новой литературы. Но Толстой упорно отстаивал свою архаистическую позицию вплоть до конца 70-х годов.

В конце 70-х годов, после „Анны Карениной“, Толстой задумывает рассказ „Убийца жены“, но бросает его в самом начале.

Начинается период народных рассказов и отказа от своих прежних вещей. И „Война и мир“ и „Анна Каренина“ объявляются „дребеденью“. Однако самая тема семьи и брака, пройдя сквозь жанры народных притч и народной драмы („Власть тьмы“), не теряет для него значения. После „Власти тьмы“ Толстой начинает писать повесть, из которой впоследствии вырастает „Крейцерова соната“. В 1889 г. он пишет Г. А. Русанову: „Я уже два года тому назад написал начерно повесть действительно на тему половой любви, но так небрежно и неудовлетворительно, что и не поправляю, а если бы занялся этой мыслью, то начал бы писать вновь“.¹

„Крейцерова соната“—это явный отказ от прежней трактовки любовных тем. Толстой ставит здесь крест на тех страницах „Войны и мира“ и „Анны Карениной“, где любовь и семья окружены были некоторым поэтическим ореолом. Вот строки, в которых все это объявлено ложью и лицемерием: „Во всех романах до подробностей описаны чувства героев, пруды,² кусты, около которых они ходят но, описывая их великую любовь к какой-нибудь девице ничего не пишется о том, что было с ним, с интересным героем прежде: ни слова о его посещениях домов, о горничных, кухарках, чужих женах. Если же есть такие неприличные романы, то их не дают в руки, главное, тем, кому нужнее всего это знать—девушкам. Сначала притворяются перед девушками в том, что того распутства, которое наполняет половину жизни наших городов и деревень даже, что этого распутства совсем нет. Потом так приучаются к этому притворству, что, наконец, как англичане, сами начинают искренно верить, что мы все нравственные люди и живем в нравственном мире“. В этих строках просвечивает литературная подоснова повести—обращенность ее не только к читателям, но и к писателям, к литературе. „Крейцерова соната“ оказывается своего рода памфлетом, направленным против установившихся литературных традиций.

Какие же „неприличные романы“ имеет в виду Толстой, явно употребляя слово „неприличные“ иронически и считая эти романы не только приличными, но и полезными, лишенными притворства? Есть основание думать, что, говоря эти слова, Толстой имел в виду прежде всего романы П. де-Кока. Вспомним то, что он сказал Скайлеру: „Не говорите мне ничего о той бессмыслице, что Поль де-Кок безнравственен. Он, по английским понятиям, несколько неприличен“. Это говорилось в 60-х годах, когда Толстой еще сам „во всех

¹ Вестник Европы, 1915, № 3, стр. 15.

² Ср. свидание Рудина с Натальей у Авдюхина пруда в „Рудине“ Тургенева.

подробностях описывал чувства героев" и молчал об их „распутстве“. Теперь П. де-Кок должен был в глазах Толстого приобрести еще большее значение. Именно в его романах герои не столько говорят о своих поэтических чувствах и не столько ходят около прудов или кустов, сколько посещают гризеток, ухаживают за чужими женами, обманывают мужей и т. д. Именно у него добрая жизнь героев не только показана, но иногда играет и дальнейшую роль в сюжете. Таково, например, положение в романе „Le соси“ („Рогоносец“), где ревность жены, а затем и ее измена возникают в связи с тем, что она узнает о прежних похождениях мужа.

Но дело не только в этом намеке на романы П. де-Кока. Дело в том, что самый сюжет „Крейцеровой сонаты“ построен на основе схемы „адюльтерного“ романа, как его перелицовка: взяты те же положения, использован тот же „треугольник“, но не для того, чтобы просто увлечь читателя картинами страсти или сюжетными неожиданностями, а чтобы разоблачить самые традиции этого романа и этого сюжета. При таком замысле П. де-Кок сослужил Толстому службу. „Крейцера соната“ представляет собой исповедь человека, пережившего трагедию ревности. История ревности составляет главную основу и романа П. де-Кока „Le соси“, написанного от лица самого героя—господина Блемон.

Начинается роман предисловием, в котором П. де-Кок защищает от нападок критики свое заглавие; предисловие это содержит в себе, между прочим, совершенно серьезные размышления, которые должны были понравиться Толстому: „Я знаю, что мне скажут еще: что было хорошо когда-то, может не быть хорошим теперь: другие времена, другие нравы. Я отвечу на это: другие времена, другие обычаи, другие моды, другие фасоны платья, другие часы для еды, это верно; но что другие нравы—в это я не верю. У нас те же страсти, те же недостатки, те же странности, что и у наших отцов. Я совершенно убежден, что мы несколько не лучше их: эти страсти, эти пороки могут быть скрыты под более приличной внешностью, но основа все та же. Цивилизация делает людей более любезными, более способными прятать их недостатки; прогресс знаний делает их более образованными, менее суеверными. Но чем докажете вы мне, что это делает их менее корыстными, менее тщеславными, менее завистливыми, менее распущенными? Нет: нынешние люди несколько не лучше людей, живших прежде, и тех, которые будут жить через тысячу лет, если только через тысячу лет будут существовать люди, чего я не утверждаю, но возможность чего я допускаю“. Это, в сущности, одно из любимых и постоянных утверждений Толстого.

Далее П. де-Кок защищается от обвинений в безнравственности и говорит то же самое, что говорил про него Толстой Скайлеру: „Если в так называемом романтическом жанре позволяют себе столь смелые вещи, то почему в веселом жанре, в картинах общества нужно быть более строгим?.. Так как я обращаюсь к моим читателям, и в особенности к моим читательницам, то не хочу удержаться от желания ответить на обвинения, иногда делаемые мне, в том, что я пишу не очень нравственные вещи. Вещи веселые, рассчитанные на то, чтобы вызывать смех, могут быть несколько вольными (*leste*) по тону, не становясь от этого неприличными (*licencieux*)... Произведение, которое заставляет вздыхать, которое возбуждает воображение, гораздо более опасно, чем то, которое заставляет смеяться. Кто не увидел в моих романах нравственной цели, тот просто не захотел ее увидеть“. К роману „*Le sosu*“ П. де-Кок поставил характерный эпиграф: „Муж позволит прочитать эту книгу жене“.

Нельзя отрицать, что замозащита П. де-Кока очень убедительна и что традиционный взгляд на него как на „безнравственного“ и „неприличного“ автора совершенно ошибочен. Особенно ошибочна и наивна такого рода оценка произведений П. де-Кока в устах историков литературы. Игнорировать его и обходить молчанием, как это делают многие французские литературоведы в своих общих курсах (в том числе—Г. Лансон), значит—не понимать самого процесса организации реалистического романа XIX в., его возникновения из нравоописательной литературы. П. де-Кок—и характерное и важное явление в истории литературы, и Некрасов был совершенно прав, когда указывал на него как на учителя многих других писателей. И Золя и Мопассан (в особенности последний), конечно, учли его опыт и его материал. Характерно, что П. де-Кок, на ряду с Бальзаком, был одним из любимых писателей Карла Маркса: „Маркс любил преимущественно романы XVIII столетия и особенно Фильдинга; из позднейших писателей ему больше всего нравились Поль де-Кок, Чарльз Ливер, Александр Дюма-отец и Вальтер Скотт, роман которого «Пуритане» он считал образцовым произведением“.¹

IV

Роман „*Le sosu*“—одно из самых серьезных произведений П. де-Кока. В предисловии, обращаясь к читательницам, П. де-Кок сам говорит: „Возможно, что вы найдете

¹ П. Лафарг. К. Маркс. По личным воспоминаниям. Сб. „К. Маркс. Мыслитель, человек, революционер“. ГИЗ, 1926, стр. 108.

этот роман менее веселым, чем надеялись“. Действительно, комический нравоописательный материал занимает в нем очень немного места и только оттеняет основную, совершенно серьезную и даже трагическую линию сюжета: историю ревности Блемона к своей жене. Эта история рассказана не поверхностно, не с одной фабульной точки зрения, а с некоторым углублением в психологию, что у П. де-Кока бывает редко.

Первая половина романа занята изложением событий, связанных с женитьбой Блемона. Есть здесь любопытная страничка на тему о женщинах и о кокетстве—на ту самую тему, о которой с такой резкостью и остротой говорит в „Крейцеровой сонате“ Позднышев (гл. VI, IX и XIV). Блемон говорит о своей невесте: „Она кажется мне кокеткою... В ее лета, с ее прекрасною наружностью... это очень простительно; да и то сказать, не все ли женщины таковы?... Да, все... менее или более; и этот порок врожденный в них. Впрочем, еще остается решить, порок ли это?... Невинное кокетничество есть не иное что, как простое желание нравиться... Это желание заставляет их с большею заботливостью причесываться, одеваться. Что бы сказали мы о женщине, которая пренебрегла бы этим? Мы порицали бы ее или решили бы, что она не имеет вкуса. Следовательно, должно ли назвать пороком то, что женщины делают по необходимости, из угождения нашему же прихотливому вкусу?... По своему воспитанию, по своему назначению в мире женщины отдалены от должностей, которые они, может быть, исправляли бы лучше нас. Кто уверит меня, что они не способнее разбирать важные дела, нежели многие дипломаты?... Многие мужчины утверждают, что для женщины нужны только игла, пальцы и фортепиано. Я не согласен с этим и полагаю, что для занятия их ума, их воображения, необходимы другие источники. И поэтому-то они должны были сделаться кокетками, ибо желание нравиться есть такое чувство, которое, занимая их воображение, приводит в движение все умственные силы. Я уверен, что они гораздо менее занимались бы собою, если бы были обречены на такие же труды, как мы“.¹

В день свадьбы Блемон сжигает любовные письма и записки—следы его прежней холостой жизни. В то же день происходит случайная встреча Блемона с бывшей его любовницей, Люсиль, которая недовольна его женитьбой и зло шутит: „Извините, сударыня (говорит Блемон), что я оставляю вас; мне время итти домой; верно, жена кончила свой туалет и ждет меня.—Ах, сударь, поспешите! Впрочем, если

¹ Цитирую по русскому переводу: „Рогоносец. Сочинение Поль де-Кока“, М., 1833, I, стр. 157—158.

ваша жена всегда будет ждать только вас, то в этом еще нет большой беды... ха, ха, ха!

Затем следует описание семейного счастья, которое, однако, скоро омрачается ссорами: „Здоровье моей жены было скоро восстановлено (после родов), но нрав ее очень переменился; она сделалась капризна и вспыльчива: что нравилось ей утром, то было противно вечером; что она одобряла нынче, то осуждала завтра. Я удивительно мягок и сговорчив, но терпеть не могу непостоянства и никому не позволяю играть с собою, как шашкою. Жена хочет итти гулять, и когда я оденусь и приду за нею, она перемениет намерение потому, что поленилась одеваться. Я смеюсь и ухожу в свой кабинет, говоря:—Если же ты вздумаешь теперь, то можешь сама притти за мною“. Ссоры учащаются, главным образом, потому, что жена подозревает мужа, зная его холостые похождения: „В продолжение нескольких дней мы с Евгениею почти ничего не говорим между собою; она проводит большую часть дня в своей комнате, а я в моем кабинете. Таким образом мы избегаем случая поссориться. Так, но ведь этот род жизни скоро наскучит нам обоим; я женился не для того, чтобы жить врозь с моей женою; и если это продолжится долее, то, без сомнения, мне придется пожалеть о моей холостой жизни“. Обстоятельства складываются так, что подозрения жены растут и приводят к страшным сценам ревности. Супруги по целым неделям не говорят друг с другом: „Жизнь наша была не весела; частые ссоры отравляли немногие минуты радости. После происшествия на бале у Леберже я не говорил с женою целый месяц... Наконец, мы начали опять разговаривать. Но в наших разговорах не было сердечного излияния сердечных чувств. За самую ничтожную безделицу моя жена вспылит и сердится. При малейшем противоречии ее капризам с нею делается истерика, и она страшно кричит“.

Появляется новый персонаж — скрипач Дюлак, роль которого в романе совершенно аналогична роли Трухачевского в „Крейцеровой сонате“. П. де-Кок описывает его: „Это молодой белокурый человек, высокого роста, статный и красивый собою; в обращении не совсем ловкий, но услужливый. Все говорят, что он отличный виртуоз“. Жена Блемона давно забросила игру на рояле: „Но господин Дюлак принудил мою жену снова заняться музыкою... С возрождением вкуса к музыке родилась в ней охота к балам, вечерам, театру и вообще к обществу... Более всего огорчало меня то, что моя жена, предавшись удовольствиям шумной жизни, почти совсем не занималась своею дочерью“. Отношения супругов меняются: Блемон начинает ревновать жену. „Я припоминаю его неопреодолимое желание познакомиться со мною и ездить в мой дом, ронившееся в нем

со времени того бала, с которого он проводил домой мою жену. Я сделался печален и задумчив; какое-то доселе неизвестное беспокойство и сомнение наполнили мою душу. Не так ли начинаются припадки ревности? ... Чтобы рассеяться, я вышел из своего кабинета. Звуки фортепьяно поражают мой слух. Жена в зале: при взгляде на нее я забуду все глупости, наполнившие мою голову. Я спешу к ней... Дюлак тут... Сидит подле Евгении... и, как мне показалось, очень близко подле нее. Я сел, чтобы послушать новую выхваляемую фантазию; но через несколько минут моя жена почувствовала усталость и перестала играть. Господин Дюлак поговорил с нами немного и, взяв свою шляпу, раскланялся. Жена моя тотчас пошла в свою комнату, а я воротился в свой кабинет, говоря самому себе, что, верно, я показался очень глупым этому Дюлаку¹.

Чувство ревности растет с каждым днем. Вернувшись из поездки за город, Блемон не застаёт жены дома и начинает беспокоиться. „Были ли нынче у нас гости?“—спрашивает он маленькую дочь. „Были... этот молодой господин, который часто занимается с маменькою музыкой и который всегда приносит мне конфект...—А! верно, господин Дюлак?—Да, да.—Ты все была с маменькою, пока она играла на фортепьяно?—Нет; маменька сказала, что я очень шумлю и велела мне итти играть в куклы в свою комнату“. Блемон едет в театр, надеясь там встретить жену, но ее там нет. „Я возвращаюсь домой. В ту минуту, как я подхожу к моему жилищу, я вижу мужчину, стоящего у дверей и разговаривающего с женщиною... мне кажется, что это моя жена... Я спрятался за угол противоположного дома, откуда мог видеть их, не бывши сам примечен. Точно, это моя жена с господином Дюлаком... Он провожал Евгению. Но они разговаривают слишком долго!.. Он держит ее за руку... Для чего бы это?.. Конечно, он жмет ей руку!.. Эта мысль возмущает мой рассудок; я не в силах более владеть собою!.. Я подбегаю к ним... Они раскланиваются очень вежливо, и Дюлак, узнавши меня, восклицает:—А! это вы, господин Блемон! Я проводил вашу супругу. Покойной ночи, сударыня, свидетельствую вам мое почтение; ваш слуга, сударь“. Глава кончается сценой ревности и ссорой.

Ревность достигает своего апогея. „Дюлак ездит к нам довольно часто. Решительно признаюсь, этот молодой человек стал мне в тягость. Мне кажется, что он всегда находится между мною и Евгениею. Но как отказать ему от дома? Он чрезвычайно вежлив со мною и с женою, всегда услужлив, всегда ласков“. Новая сцена ревности происходит

¹ Ср. главу XXI „Крейцеровой сонаты“.

в гостях — на представлении с волшебным фонарем. Человек, показывавший тени, толкнул фонарь, уронил его на пол, свечи открылись — и в зале стало светло. „Я тотчас обратил взоры на свою жену. Господин Дюлак сидел подле нее и держал ее руку в своей“. Блемон увозит жену домой, где происходит новая бурная ссора. „Я пошел в свой кабинет и спешил лечь в постель; однако ж я не смыкал глаз во всю ночь: мне беспрестанно представлялся Дюлак с моею женою. Впрочем, может быть, в этот раз Евгения и не виновата... но тысячи других обстоятельств, которые мне приходят теперь на память, подкрепляют мои подозрения. Если она обманывает меня!.. При одной этой мысли дрожь пробегает по всему моему телу, и со вчерашнего вечера убийственная горесть гнетет мою стесненную грудь. Какое адское мучение!.. Я хочу знать... хочу увериться: обманут я или нет. Увериться... Это нелегко!.. Женщины умеют быть осторожными!.. Однако ж не всегда! Я испытаю все известные средства!.. Вот я уже ревную!.. я, который всегда смеялся над всеми ревнивцами! И, наконец, сам сделался таким же!.. Если я обманут... Ах, что останется мне делать! Было время, когда я смеялся над подобными случаями... Они казались мне простыми, обыкновенными!.. Мы никогда не ставим себя на место тех, над которыми смеемся“.

При помощи своей прежней любовницы Люсиль Блемон убеждается, что жена ему неверна. Они расстаются. Блемон садится играть в карты с Дюлаком и, чтобы создать повод для дуэли, бросает карты ему в лицо. На дуэли Блемон убивает Дюлака.

Остальная часть романа представляет собой типичную для П. де-Кока развязку: Евгения раскаивается и умирает от горя, узнав, что Блемон полюбил другую женщину.

V

Целый ряд не только общих, но и частных совпадений и сходств между „Крейцеровой сонатой“ Толстого и „Рогоносцем“ П. де-Кока приводит к естественному вопросу: имеем ли мы дело с „контекстным“ сходством (как на примере „Невского проспекта“) или с фактом более непосредственной связи — с прямым использованием Толстым романа П. де-Кока?

Можно решительно утверждать, что перед нами в данном случае не простая контекстная связь. „Рогоносец“ П. де-Кока послужил Толстому своего рода литературным материалом, которым он по-своему воспользовался, обрушиваясь на традиции любовного и адюльтерного романа. В пользу этого говорит не только суждение Толстого о

П. де-Кокке, приведенное Скайлером и доказывающее самый факт основательного знакомства Толстого с произведениями этого писателя, но и другие факты: слова Толстого о „неприличных романах“, которые не дают читать девушкам, и несомненное следование при писании „Крейцеровой сонаты“ примеру именно этих „неприличных романов“, т. е. скорее всего примеру П. де-Кокка, романы которого в сознании Толстого противостояли „приличным“, но по существу безнравственным, фальшивым любовным романам. Освобождаясь от старых традиций, оставивших свой след на „Войне и мире“ и на „Анне Карениной“, Толстой должен был вспомнить о П. де-Кокке, отвергнутом именно этими „приличными“, но, с точки зрения Толстого, именно безнравственными традициями, поэтизовавшими любовь.

„Крейцера соната“, помимо своего идеологического, агитационного, проповеднического смысла, представляет собою определенный этап в эволюции семейного и любовного романа — не только в творчестве Толстого, но и в мировой литературе. Это расправа и с русской (Тургенев), и с французской (Флобер) и с английской литературой. Это своего рода художественный памфлет, предающий позору „классическую“ традицию романа.

Можно даже сказать, что это нечто в роде пародии на него, если со словом „пародия“ не соединять обязательно комического смысла: взяты классические, типичные положения любовного романа, но вывернуты наизнанку, лишены всякой привлекательности.

Намек на такого рода пародию был сделан Толстым давно — еще в „Семейном счастье“ (1859 г.): „Катя говорила о том, как легче мужчине любить и выражать любовь, чем женщине. — Мужчина может сказать, что он любит, а женщина нет — говорила она. — А мне кажется, что и мужчина не может и не должен говорить, что он любит, — сказал он (Сергей Михайлович). — Отчего? — спросила я. — Оттого, что всегда это будет ложь. Что такое за открытие, что человек любит? Как будто, как только он это скажет, что-то защелкнется, хлоп — любит. Как будто, как только он произнесет это слово, что-то должно произойти необыкновенное, знаменья какие-нибудь, из всех пушек сразу выпалют. Мне кажется — продолжал он, — что люди, которые торжественно произносят эти слова: «я вас люблю», или себя обманывают, или, что еще хуже, обманывают других... Когда я читаю романы, мне всегда представляется, какое должно быть озадаченное лицо у поручика Стрельского или у Альфреда, когда он скажет: «я люблю тебя, Элеонора!» и думает, что вдруг произойдет необыкновенное; и ничего не происходит ни у ней, ни у него, те же самые глаза и нос, и все то же самое“.

Интересно, что здесь (как и в „Крейцеровой сонате“, но более подчеркнуто) показан тот литературный шаблон, та традиция, от которых Толстой отступает и которые пародирует: русская „светская повесть“ с обязательным любовным сюжетом (Стрельский — характерная фамилия для героя такой повести) и французский любовный роман (Альфред и Элеонора).¹ Можно утверждать, что в „Семейном счастье“ уже сказались знакомство Толстого с романами П. де-Кока: на эту мысль наводят главы, описывающие пребывание в Петербурге и в Бадене (главы VII и VIII). Можно также утверждать, что и в рисовке Стивы Облонского („Анна Каренина“) сказались следы этого знакомства: добродушно-веселый тон, взятый Толстым по отношению к этому легкомысленному греховоднику и бонвивану, как будто подготовлен и даже внушен романами П. де-Кока.

Пародируя и предавая позору традиции любовного и семейного романа, Толстой в „Крейцеровой сонате“ возвращается до некоторой степени к традициям нравоописательной литературы и тем самым к П. де-Коку. „Рогоносец“ начинается описанием библиотеки: П. де-Кок изображает целую галерею читателей, высказывающих свои литературные вкусы и требования. Это выглядит совершенно самостоятельным нравоописательным очерком. Первые две главы „Крейцеровой сонаты“ — тоже своего рода нравоописательный очерк (разговор в вагоне о любви и браке), подготовляющий исповедь Позднышева.

Итак, перед нами нечто большее, чем контекстное совпадение. Но, с другой стороны, это и не совсем то, что называется „влиянием“. Термин „влияние“ предполагает некоторое общее воздействие, при котором испытывающий влияние автор оказывается в той или иной степени пассивным, подчиняющимся. Говорить о такого рода „влиянии“ П. де-Кока, конечно, не приходится. Толстой в „Крейцеровой сонате“ активен и в этом смысле самостоятелен в полной мере. Но кроме контекстной связи и кроме влияния возможен и фактически очень част третий вид соотношения: использование. Самый простой случай использования — прямое заимствование материала. Так, например, в „Войне и мире“ Толстой широко (и без всякого „влияния“) заимствует материал из Тьера, из Богдановича, из Михайловского-Данилевского, из корреспонденции Жозефа де-Местра и т. д. В том же романе можно видеть следы именно „влияния“: с одной стороны, С. С. Урусова и М. П. Погодина, с другой — Прудона. Наконец, „Война и мир“, несомненно, находится в контекстной связи с мемуарной и исторической

¹ Ср. Адольф и Элеонора в романе Б. Константа „Адольф“.

литературой 60-х годов, с антибонапартистской публицистикой того времени и т. д.

В „Крейцеровой сонате“ — более сложный случай использования. Это не простое заимствование тех или других частностей, а использование целого сюжета в его главных поворотных пунктах — использование ряда положений, хотя и освещенных по-новому. „Крейцеровой сонатой“ замыкается история буржуазного любовного романа, который, пройдя через все фазы своего идеологического и художественного развития, пришел, как это и должно было быть, к самоотрицанию — к разрушению самой своей основы: понятия любви. Устами Позднышева понятие особой любви как „исключительного предпочтения одного или одной перед всеми остальными“ (по определению дамы в вагоне) уничтожается и объявляется несуществующим: „— Да ведь это только в романах, а в жизни никогда (отвечает Позднышев даме). . . Вы говорите про то, что считается существующим, а я говорю про то, что есть. Всякий мужчина испытывает то, что вы называете любовью, к каждой красивой женщине. — Ах, это ужасно, что вы говорите; но есть же между людьми то чувство, которое называется любовью и которое дается не на месяцы и годы, а на всю жизнь? — Нет, нету“.

Эта логика исторического развития и привела к тому, что Толстой, минуя любовный и семейный роман в стадиях его расцвета, обращается к начальной стадии, еще не отошедшей от сравнительно примитивных традиций „нравоописательства“ и тем самым более близкой к реальной действительности. О неизбежном падении семейного и любовного романа и превращении его в роман социальный говорил Салтыков-Щедрин еще в „Господах Ташкентцах“, в то время, когда Толстой кончал „Войну и мир“: „Мне кажется, что роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер. Роман (по крайней мере в том виде, как он являлся до сих пор) есть по преимуществу произведение семейственности. Драма его зачинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается. В положительном смысле (роман английский) или в отрицательном (роман французский), но семейство всегда играет в романе первую роль. Этот теплый, уютный, хорошо обозначившийся элемент, который давал содержание роману, улетучивается на глазах у всех. Драма начинает требовать других мотивов; она зарождается где-то в пространстве и там кончается. . . Роман современного человека разрешается на улице, в публичном месте — везде, только не дома; и притом разрешается самым разнообразным, почти непредвиденным образом“.

Характерно, что Толстой колебался между разными вариантами финала: „Окончательно решил переделать, не надо

убийства“, записывает он во время работы над „Крейцеровой сонатой“ (20 сентября 1889 г.). На следующий день — новое решение, которое совсем было изменило всю повесть: „Стал заниматься «Крейцеровой сонатой», которая уж совсем не «Крейцера соната». Все клонится к тому, чтобы убийство было просто из-за ссоры. Прочел историю убившегося мужа и жены, убившей детей, и это еще больше подтвердило“. Здесь налицо те поиски разрешения драмы в „семейственных“ границах, о которых говорил Салтыков-Щедрин. В непосредственно следовавшей за „Крейцеровой сонатой“ повести „Дьявол“ — то же колебание в финале: в первом варианте Иргенев кончает самоубийством; во втором — убивает Степаниду. Эти колебания в развязках характерны именно для заключительной стадии „семейственного“ романа.

Вслед за „Дьяволом“ Толстой приступил к работе над „Воскресеньем“. Это был тот самый переход от семейного романа к социальному, который предсказывал Салтыков-Щедрин.

Западные писатели в царской цензуре (материалы)

1. „HOREN“ и „MUSENALMANACH“ ШИЛЛЕРА

В делах рижской цензуры, относящихся к последним годам XVIII в., находится целый ряд запретительных отзывов о значительнейших немецких журналах того времени. Главной причиной запрета являлась боязнь перед французской революцией, перед „ввозом“ в Россию революционных идей, даже сведений о фактах революции, даже косвенных упоминаний. И жертвою цензуры делались иногда книги, отношение которых к революции было даже отрицательным.

В запретительных отзывах о журналах мы напрасно стали бы искать имен авторов тех произведений, которые вызвали опасения цензора. Мы находим там лишь ссылки на страницы и очень скудные цитаты. Но если раскрыть эти ссылки, заглянуть на предосудительные страницы самих журналов, то нам встретятся такие имена, как, например, Шиллер, Шлегель, Виланд, Гердер и Гете. Последнее дважды встречается в делах о журналах, встречается, так сказать, инкогнито, скрытое ссылкой на страницы.

Один из этих случаев—запрещение журнала „Die Horen“, издание которого положило начало совместной литературной деятельности Гете и Шиллера.

На письмо Шиллера от 13 июня 1794 г. (из Иены) с просьбой почтить своим участием новый журнал Гете ответил согласием. „Уже весьма интересной,—писал он,—будет беседа, имеющая целью найти согласие между собой в основных положениях, по которым нужно будет судить присылаемые сочинения, наблюдать как за содержанием, так и за формой, чтобы журнал этот отличить перед другими и сохранить его с теми преимуществами по крайней мере ряд лет“.¹ Гете не только принял ближайшее участие в издании „Horen“, но и стал фактическим соредактором Шиллера, заступив место предполагавшегося в начале редакционного совещания.²

„Horen“ были задуманы как крупное литературное предприятие. „Наш журнал должен открыть собой новую эпоху, и всякий, кто хочет иметь вкус, обязан нас покупать и читать“,—писал Шиллер Кернеру.³ Издание журнала взял на

¹ Письмо Гете Шиллеру из Веймара от 24 июня 1794 г. „Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe“. Vierte Auflage. Hrsg. v. W. Vollmer. 1. Bd. Stuttgart, 1881, S. 4.

² В него должны были войти кроме Шиллера: Гете, Фихте, Вольтман и Гумбольдт. См. „Briefwechsel zwischen Schiller und Cotta“. Hrsg. v. Wilhelm Vollmer, Stuttgart, 1876. S. 9—11 и 24.

³ Schillers Briefwechsel mit Körner. Von 1784 bis zum Tode Schillers, Hrsg. v. K. Goedeke. 2. Aufl. Lpz., 1874, II. Teil, S. 102—письмо от 12 июня 1794 г.

себя влиятельный и энергичный книгопродавец Котта. Шиллер мечтал о широком объединении философских и литературных сил, о создании журнала еще не виданного значения. Он писал своему издателю: „Прежде чем мы решительно возьмемся за дело, обдумайте все еще раз в точности, чем вы при этом рискуете и на что можете рассчитывать. С нашей стороны не явится больше затруднений, уже сейчас составилось общество писателей, какого (я смею это сказать) не может представить ни один журнал. Гете, Гердер, Гарве, Энгель, Фихте, Фридрих Якоби, Маттисон, Вольтман, Генц из Берлина и еще 4 или 5 других, чьи имена, правда, еще неизвестны публике, но они будут играть роль в литературном мире,—вот, кроме меня, участники этого труда“.¹ Подсчитывая в том же письме предполагаемые издержки по изданию, Шиллер добавляет: „Конечно, сбыть 2000 экземпляров такого труда—пустяк, но вы должны также принять во внимание самый наименее вероятный случай. Итак обдумайте все хорошенько и не считайтесь с нами, ибо коль скоро мы собрались вместе, когда все обстоятельства складываются столь благоприятно, то журнал будет издан в любом случае, даже если вы от него отступитесь“.

Издание „*Ноген*“ было предпринято в то время, когда сильное возбуждение, охватившее Германию с началом французской революции, продолжало расти с каждым днем. Политические события развертывались в непосредственной близости. Решалась судьба государств. Французские войска хозяйничали на Рейне. „Лучшие стихотворения остаются непрочитанными,—писал Архенгольц в «*Минерве*» (1793),—расхватывают только газеты и такие сочинения, которыми можно утолить жестокий голод на политику“. В это время должны были появиться „*Ноген*“. Назначение журнала определялось Шиллером в проспекте. „В то время, когда грозный шум войны смущает отечество, когда борьба политических мнений и интересов почти в каждом кружке разжигает эту войну и слишком часто распугивает муз и граций, когда ни в беседах, ни в нынешних сочинениях нельзя спастись от этого всепожирающего демона критики государства, пусть будет столь же смело, как и достойно, пригласить смятенного читателя к беседе прямо противоположного рода. В самом деле обстоятельства времени кажутся мало благоприятствуют сочинению, задавшемуся целью хранить строгое молчание об излюбленном ныне

¹ Письмо Шиллера к Котта из Иены от 1 сент. 1794. Briefwechsel zwischen Schiller und Cotta..., S. 18. В проспекте о выходе журнала кроме того были указаны имена: Архенгольц, Дальберг, Д. Эрхард, Функ, Глейм, Д. Грос, Гирт, Гуфеланд, А. и В. Гумбольдт, Г. Мейер, Пфэффель, А. В. Шлегель, Шютц и Шульц.

предмете и старающемся снискать себе славу в том, чтобы угодить не тем, чем теперь все угождают. Но чем больше ограниченный интерес современности повергает в напряжение, стесняет и угнетает умы, тем настоятельнее становится потребность через всеобщий и высокий интерес к истинно человеческому и возвысившемуся над влиянием времен, возвратить их свободе и снова соединить разделенный политической мир под знаменем правды и красоты“.

Журнал должен был посвятить себя „приятной и свободной от борьбы страстей беседе, доставить отрадное отдохновение уму и сердцу читателя, взволнованного или угнетенного созреанием событий настоящего времени“, „составить музам и харитам тесный, дружественный кружок, откуда будет изгнано все, что несет печать нечистого духа партий“. Запретив себе все, что касается „до внешнего хода событий и ближайших чаяний человечества“, „Horen“ должны были обратиться к истории прошлого и к философии, „собирать отдельные черты... для идеала облагороженного человечества“ и „по мере сил участвовать в мирном созидании лучших понятий, высоких основ и благородных нравов, отчего в конечном итоге и зависит всякое истинное улучшение состояния общества“. Таким образом „Horen“ должны были стать во главе консервативного охранительного движения против идейного влияния французской революции.

Первая книжка „Horen“ вышла в январе 1795 г. Она открылась первой эпистолой Гете („Jetzt, da jeglicher liest“). Кроме того, в ней были напечатаны „Письма об эстетическом воспитании человека“ Шиллера (письма 1—9), вводная новелла „Бесед немецких эмигрантов“ Гете и трактат Фихте „Об оживлении и возвышении чистого влечения к истине“. В интересах особого беспристрастия все напечатанное в „Horen“ оставалось неподписанным до конца года, когда имена авторов открывались в указателе.

Успеха журнал не имел. Мелкая провинциальная публика, предположившая в „Horen“ журнал для семейного чтения, вначале охотно подписывалась на него в предвкушении обещанного в проспекте „отрадного отдохновения“.¹

Но журнал оказался слишком серьезен и философичен. „Котта порядком доволен ярмаркой,—писал Шиллер Гете 15 мая 1795 г.,—только он весьма просит больше разнообразить статьи. Многие сетуют на отвлеченность материи, многие также заблуждаются касательно ваших «Бесед», ибо они, по их словам, еще не знают, что из них получится. Вы

¹ „Я получаю одно за другим известия, что в самых маленьких городках выписывают по 12 и больше экземпляров. Так же пишет мне и Котта, который весьма доволен и заключает по уже принятым заказам, что сбыт будет превосходным“ (Письмо Шиллера Кернеру от 25 января 1795 г.). Schillers Briefwechsel mit Körner, S. 140.

видите, наши немецкие друзья не отреклись от самих себя, они сперва должны знать, что они едят, чтобы получить к этому вкус".¹

„Письма об эстетическом воспитании человека“ и другие философские статьи Шиллера были малопонятны. Исторические и критические статьи скучны. „Римские Элегии“ Гете² показались читательницам оскорбительными и неуместными, публика быстро охладела и отхлынула.³ Критика, с самого начала встретившая „Horen“ недоброжелательно, все более ожесточалась. „На «Horen» нападают теперь со всех сторон,—жалуется Шиллер Кернеру,⁴—особенно на мои письма, но это такие пошлые и ослоухие противники, что нет никакого желания подать реплику хотя бы одним словом“. Гете он писал: „Мы теперь находимся прямо в состоянии войны. Это поистине Ecelesia militans—я разумею «Horen». Помимо войск, над которыми начальствует господин Якоби в Галле, и тех, что выдвинул господин Мансо в «Библиотеке изящных Наук», а также тяжелой конницы Вольфа, в скором времени последует крепкий натиск берлинца Николаи. В десятой части его «Путешествия» будет итти речь не о чем ином, как о «Horen» и о применении кантовой философии, причем, он, не разбирая, что хорошо и что скверно в произведенном этой философией, бросит все в один котел“.⁵

В переписке Шиллера и Гете часты жалобы на туность публики и раздражение против критиков. Неудача „Horen“ угнетающе действовала на Шиллера и сильно задела Гете. В „Альманахе муз на 1797 год“⁶ они учинили форменную расправу над своими литературными врагами, выпустив против них 414 эпиграмм. Но это была скорее месть, а не борьба. В 1798 г. „Horen“ должны были прекратиться.

В августе 1797 г. „Horen“ были предметом рассмотрения русской рижской цензуры нашедшей их недозволительными. Запретительные резолюции касались „Horen“ первого года издания (1795), Stück 1, 3 и 12. Поводом для запрещения послужили в первой книжке „Письма об эстетическом воспитании человека“ Шиллера (1. St., S. 7—48) и „Беседы немецких эмигрантов“ Гете (1. St., S. 49—78), в третьей—статья Шлегеля о „Дантовом Аде“ (3 St., S. 22—69)—с переводом отрывков из него, в двенадцатой—статья Архенгольца

¹ Brietwechsel zwischsen Schiller und Goethe., S. 50—51.

² Horen, 1795, 6. Stück, S. 1—44—Elegien.

³ Ср. Salomon, L. Geschichte des Deutschen Zeitungswesens. 1. Bd. Oldenburg und Lpz., 1900, S. 248—249.

⁴ Письмо Шиллера от 2 ноября 1795 г. Schillers Briefwechsel mit Körner., S. 177.

⁵ Письмо Шиллера от 1 ноября 1795 г. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe., S. 85.

⁶ Musenalmanach für das Jahr 1797, hrsg. v. Schiller, Tübingen—Xenien.

„Собесский“ (12. St., S. 62—114). Страх перед революцией и боязнь пропустить в публику что-либо в этом отношении подозрительное побудили русских цензоров усмотреть опасное противоцензурное в „Horen“ и как раз в тех местах, которые были направлены против революции.

В реестре при рапорте рижской цензуры от 21 августа 1797 г. (лит. б) под № 23 мы читаем:

„Die Horen. Eine Monatsschrift herausgegeben von Schiller. Jahrgang 1795. Erstes Stück. 93 Seiten“.

На страницах 21 до 24-й состояние вольности противопоставляет нынешнему Государств состоянию, именуя оное состоянием нужды; жалуется, что люди не скоро зреют к вольности, и на страницах 30, 36, 37, 40, 41 и 43 сие наставлениями поддержать старается. Сему сходствует разговор на стран. 59, 60“.¹

Ссылки на стр. 21—24 и 30, 36, 37, 38, 40, 41 и 43 относятся к „Письмам об эстетическом воспитании“ Шиллера. „Противуположение“ состояния вольности „состоянию нужды“ имеет такой вид: „Итак разум, внося в физическое общество свое единство, не должен касаться разнообразия природы; природа же желая сохранить разнообразие в нравственном строении общества, не должна тем самым наносить ущерба нравственному единству. Победоносная форма одинаково далека как от однообразия, так и от беспорядка. Итак цельность характера должна быть, в народе, который способен и достоин сменить государство необходимости на государство свободы“.² „Таков ли характер, представляемый нынешним веком и теперешними событиями?“—спрашивает Шиллер и отвечает отрицательно. „Правда,—говорит он,—человек пробудился, он восстал, чтобы насильно взять то, в чем, по его мнению, ему несправедливо отказывают. Здание естественного государства колеблется, его прогнивший фундамент оседает, и, кажется, дана физическая возможность возвести закон на трон, уважать человека как цель саму по себе и сделать истинную свободу основой политического союза. Напрасные надежды! Нехватает моральной возможности, и щедрый миг встречает не восприимчивое поколение“.³

Далее Шиллер приходит к окончательному выводу о несвоевременности и бесплодности революции. „Нынешнее

¹ ЛОЦИА. Дело: Правительственный сенат. Канцелярия генерал-прокурора, 1797, № 193, л. 23 об.

² Horen, 1795, 1. St., 4. Brief, S. 21. В этом и во всех дальнейших случаях мы пользуемся с небольшими изменениями переводом Э. Радлова (Собр. соч. Шиллера в переводе русских писателей, под ред. С. А. Венгерова, СПб., Брокгауз-Ефрон, 1902, т. IV, стр. 293—343—„Письма об эстетическом воспитании человека“).

³ Ibid., 5. Brief, S. 22.

время представляет нам прямую противоположность той форме человечества, необходимость коей, как условия нравственного совершенствования государственного управления, показана нами. Итак, ежели выставленные мною положения правильны и опыт подтвердит нарисованную мною картину современности, то всякую попытку изменения в подобном духе государства нужно будет дотоле признать несвоевременною и всякую надежду химеричною: доколе не будет уничтожено разделение внутри человека и развитие его природы не сделается достаточным для того, чтобы самой природе стать художником и тем обеспечить реальность политическому идеалу, созданному разумом...¹ И далее: „Всякое улучшение в политической сфере должно исходить из облагороженного характера, но как же характер облагородится под влиянием варварского государственного устройства? Ради этой цели нужно найти орудие, которого у государства нет, и открыть для этого источники, которые сохранили бы, при всей политической испорченности, свою ясность и прозрачность. Теперь я достиг той точки, к которой были направлены все мои предшествующие рассуждения. Это орудие—искусство, этот источник открывается в его бессмертных образцах“.²

Все приведенные слова Шиллера приходится на страницы, указанные в цензурном протоколе как наиболее опасные.

Разговор на 59, 60 стр., который „сему сходствует“, принадлежит Гете. Он является центральным местом в вводной новелле к „Беседам немецких эмигрантов“, представляющим собой „связную сюиту из рассказов во вкусе Декамерона“.³

Некая дворянская фамилия покинула, при вторжении французских войск, свои владения на левом берегу Рейна, поселившись, в ожидании дальнейших событий, в своем замке на правом берегу. Собравшееся общество скучало в своем уединении. Кузен Карл, „давший себя увлечь ослепительной красоте, которая под именем свободы сперва тайно, потом открыто приобрела себе столько поклонников“, вступил в спор с консервативно настроенным советником, посетившим эту семью. Спор закончился весьма бурно. Возмущенный советник оставил дом, после чего баронесса, хозяйка дома, запретила говорить о политике. Для развлечения общества присутствующим духовным лицам было предложено рассказать несколько новелл. Таким образом горячий спор на политическую тему нужен был Гете лишь как мотивировка дальнейшего исключения из повествования всего, имеющего какое-либо отношение к политике.

¹ Horen, 1795, 1. St., 8, Brief, S. 36.

² Ibid., 9, Brief, S. 43.

³ Шиллер в письме к Кернеру от 7 ноября 1794 г. Schillers Briefwechsel mit Körner..., S. 124.

Повод для спора был выбран самый острый и волнующий: осада Майнца и засевшие в нем немецкие республиканцы, присоединившиеся к французским войскам и основавшие „Рейнскую республику“.

Советник открыто выражал свое мнение о событиях: „До чего они дошли в своем ослеплении,—воскликнул он, когда однажды под вечер разговор оживился,—ежели мнят, что чудовищная нация, которая в величайшей сумятице борется сама с собой и даже в спокойные мгновенья умеет ценить лишь самое себя, бросит и на них взгляд участия. На них будут смотреть как на орудие, временно воспользуются ими, и, наконец, отбросят или по меньшей мере пренебрегут. Как жестоко заблуждаются они, ежели думают, что когда-либо могут быть приняты в среду французов... Иной, кто ныне бегаёт в роли муниципального чиновника с шарфом, проклянет сей маскарад, после того как он, который помогал принудить своих соотечественников к новому противному им порядку, при сем новом порядке, от тех, на кого он слепо возлагал все свои надежды, претерпит поношения. И весьма вероятно, что при сдаче города, которая последует в скором времени, их предадут или предоставят нашим. Пусть тогда они получают свою награду или пусть понесут наказание, какое заслужили, я сужу их, насколько могу, беспристрастно.

— Беспристрастно,—порывисто воскликнул Карл:—о, если бы я мог никогда больше не слышать как произносят это слово. Как можно так просто осудить этих людей?... Конечно, они могли втайне желать, чтобы труды и блага распределялись равномернее. И кто же станет отрицать, что среди них не найдутся по крайней мере некоторые благомыслящие и достойные мужи, которые, если и не в силах в сей час способствовать лучшему, то все же, по счастью, могут своим вмешательством смягчить зло и приуготовить будущее добро, а так как среди них имеются и такие, то кто же не пожалеет о них, когда приближается мгновенье, которое быть может навсегда поглотит их надежды“.¹ Этот диалог и весь тон „Бесед немецких эмигрантов“ заставил насторожиться Шиллера. 29 ноября 1794 г. он писал Гете: „Вы меня приятно поразили, прислав так неожиданно скоро вступление к вашим рассказам, за что я вам вдвойне благодарен. По моему мнению все предварено довольно целесообразно и спорный момент, как я нахожу, обойден весьма счастливо“. В этом письме Шиллер высказывает также опасение, как бы характер, который придал Гете спору Карла с советником, не вызвал нежелательного политического резонанса: „Так как я в моем предуведомлении к публике ука-

¹ Horen, 1795, 1. St., S. 59—60.

зывает на наше целомудрие в политических обсуждениях, то я предлагаю вам обдумать, не усмотрит ли часть публики, и вдобавок не самая малочисленная, в том, что вы вкладываете в уста тайного советника, против себя выпада. Хотя здесь говорит не автор, а один из собеседников, но все-таки перевес на его стороне, и мы должны более остерегаться того, что кажется, нежели того, что есть".¹

Кернеру Шиллер писал: "...Эпистола Гете давно отослана, так что я смогу прислать ее тебе лишь в напечатанном виде. В первой книжке ты найдешь также выписанное им начало целого ряда рассказов, но это начало, должествующее служить вступлением, ни в коей мере не оправдало мои ожидания. К сожалению, это несчастье постигнет уже первую книжку; но ничего нельзя было сделать".²

Опасения Шиллера оправдались. „Беседы немецких эмигрантов“ публика встретила с неудовольствием. Раздражение вызвало неуместное аристократическое замечание Гете в начале повествования о людях, „которым ставили в вину то, что они с радостью и почтением вспоминали своих предков и наслаждались некоторыми преимуществами, какие желает доставить своим детям и потомкам всякий благомыслящий отец“. Известный своими республиканскими симпатиями композитор Иоганн Фридрих Рейхардт в журнале „Deutschland“ горячо упрекал Шиллера в том, что вместо того, чтобы сдержать свое программное обещание и не касаться политики, он на самом деле о важнейших политических предметах судит с диктаторским высокомерием и пустыми историями о привидениях (имеются в виду новеллы в „Беседах немецких эмигрантов“) стремится отвлечь человечество от истинных и благородных интересов.

Разговор в „Беседах немецких эмигрантов“, привлекая внимание русского цензора, действительно „сходствовал“ с антиреволюционными тенденциями „Писем об эстетическом воспитании человека“.

Но как раз в этих произведениях Гете и Шиллер стали на русской почве опасными глашатаями идей французской революции. Это не следует относить к числу цензурных курьезов или приписывать излишнему усердию и глупости цензора. Такова была вся цензура во времена Павла I, когда страх перед иностранной книгой достиг размеров высочайшего указа от 18 апреля 1800 г. о запрещении „впуска из-за границы всякого рода книг на каком языке оные не были, без изъятия, равномерно и музыку“. Действовавшие до того портовые цензуры прежде всего обязаны были

¹ Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe..., S. 23.

² Письмо Шиллера от 5 декабря 1794 г. Schillers Briefwechsel mit Körner..., S. 127.

строго следить за тем, чтобы не пропустить сочинений, развивающих взгляды, так или иначе связанные с французской революцией. „Правительство, ныне во Франции существующее, желая распространять безбожные свои правила во все устроенные государства, ищет развращать спокойных обитателей оных сочинениями, наполненными зловерными умствованиями, стараясь те сочинения разными образами рассеивать в общество, наполняя даже оными и газеты свои“. (Указ 17 мая 1798.)

Всякие рассуждения о революции были предосудительны. Даже видимые нападки на нее казались опасной попыткой окольным путем распространить недозволенные мысли. „Хотя по слогу и кажется, что автор намерен был предохранять Германию от подобной французам революции — но выражения в повести хитрость его обнаруживают: на 4 и 5 стр. «что человечество достигло своего совершеннолетия» (начальная аксиома французских революционеров)“ и т. д. пишет цензор в отзыве на „Neuer Teutscher Mercur“ (1793, 1 St.). Цензура охотилась за отдельными выражениями. Не удивительно, что слова Шиллера о „государстве свободы“ или о том, что человек „восстал, чтобы насильно взять то, в чем, по его мнению, ему отказывают“ — показались цензору предерзкими. А у Гете кузен Карл сгоряча даже поминает про гильотину.

Такова судьба первой книжки „Horen“. Остальные были запрещены скорее по случайному поводу. Основанием для запрещения послужили отдельные детали, которые не были характерны для самого журнала и не имели особого значения с точки зрения их опасности для России. Приводим относящиеся к ним места из реестра при рапорте от 21 августа 1797 г.: „Die Horen“, Jahrgang 1795. Drittes Stück, 103 Seiten. На 25 странице в примечании восхищение святого Апостола Павла до третьего небеса (как в новом завете церковь христианская приемлет) называет заблуждением в исступлении и постановляет в один класс с басенным витийствованием творца Энеиды.

К сему приметны 35 и 48 страницы“. ¹

Эти строки касаются статьи Шлегеля о „Дантовом Аде“ („Horen“, III, S. 22—69) в примечании к словам Данте — „Я знаю только двоих, кто при жизни побывал в царстве теней“: „один согласно его второму посланию к Коринфянам (XII, 2—4), другой в шестой книге Энеиды. Или являет поэт некоторую аналогию между поэтическим воображением и фанатическим экстазом?“ Стр. 35 — отрывок и изложение

¹ Реестр и рапорт рижской цензуры от 21 августа 1797 г. лит. в. № 24. ЛОЦИА. Дело: Правительственный сенат. Канцелярия генерал-прокурора, 1797, № 193, л. 23 об.

17 песни „Ада“, посещение первого круга, где пребывают добрые язычники. Стр. 48—Шлегель рассказывает, ссылаясь на Вазари, анекдот о Микель Анджело, поместившем папского церемониймейстера на картине страшного суда в аду.

Приводим последний протокол: „*Die Horen*«. Jahrgang 1795. Zwölftes Stück. 115 Seiten. Фрагмент о польском короле не без намерения внесен, и на 63 странице, сравнивая массу народа с древним Римом, нынешнею Франциею и бывшею Польшею, дворянство винит и прочее; а на 81 странице противу истины исторической бредит: якобы благочестивейший царь Алексей Михайлович хотел позволить сыну своему царевичу отречься православные греко-росийские веры¹. Имеется в виду „Собеский“. Исторический фрагмент Архенгольца („*Horen*“, 1795, III, S. 62—114)—на стр. 63 фраза: „Народные массы, которые всетаки принимаются во внимание во всех не абсолютно деспотических странах, и которые в древнем Риме при консулах значили весьма много, а в новейшей Франции при санкюлотах значат все, в Польше ни во что не ставятся. Только дворянство принадлежит к классу людей, только оно одно наслаждается свободой“. На стр. 81 Архенголец говорит о том, что после отречения Яна Казимира в 1668 г. русский царь, желая обеспечить своему сыну польский престол, обещал, что он перейдет в католичество.

На этом кончается цензурная история „*Horen*“ в России. Теперь несколько слов о запрещении „Альманаха муз“, предпринятого Шиллером параллельно с изданием „*Horen*“. Запрещен был поступивший в цензуру „*Musenalmanach für das Jahr 1797, herausgegeben von Schiller. Tübingen, in der Cottaischen Buchhandlung*“ с такой мотивировкой:

„на стр. 144 довольно очевидная сатира на Христа спасителя и св. апостола Петра, хотя вид имеет нравоучения. Со стр. 148 баснь в поругание монархического правления, чему соответствуют однообразно и стихи на 199 стр. На стр. 221 возмутительные выражения особливо в стихах на стр. 137 и на 240 стр. *das Thor*“.²

Очевидная сатира на Христа—известное стихотворение Гете „Легенда“,—о подкове, которую поленился поднять апостол Петр. Далее (стр. 148—154) пессимистическая басня Пфевфеля „*Die Hunde*“—предание о собаках, некогда свободных, которые пошли в рабство к человеку за хороший корм и, когда обращение с ними стало невыносимым, решились на мятеж. Но лишь только был поднят вопрос—что же им делать, если они завоюют свободу, неужели вернуться к скудной пище и тяжелой борьбе за существование, то все

¹ Реестр при рапорте рижской цензуры от 21 августа 1797 г. лит. в, № 25. Там же.

² Реестр при рапорте рижской цензуры от 22 декабря 1797 г. лит. И № 249; там же—л. 146 об.

свободолюбивые герои, поджав хвосты, вернулись в свои конуры. Эта басня по мнению цензора должна была служить „в поругание монархического правления“. На 184 стр. стихи А. Шлегеля „Die entführten Götter“. „Возмутительные выражения“ на стр. 221 — „Die Worte des Glaubens“ (Шиллера):

Der Mensch ist frey geschafen, ist frey;
Und würd er in Ketten geboren...

Стихи на стр. 137 — отрывки из „Валленштейна“ Шиллера („Reiterlied“) и двустушие Шиллера на стр. 240 — „Das Thor“.

Степень революционной опасности „Альманаха Муз“ не многим превышала „Horen“, однако в том и другом случае, по мнению цензуры, ее было вполне достаточно для безусловного запрещения обоих изданий.

Подвиги русской цензуры, цензурные указы Павла I не прошли незамеченными в немецкой литературе. В „Musenalmanach für das Jahr 1798, herausgegeben von Johann Heinrich Vosz“, Иоганн Вильгельм Людвиг Глейм (1719—1803) поместил эпиграмму:

An Paul den Ersten
Beim Lesen seines Cenſuredikts.

1797

Das Licht im Norden angezündet,
Bei dem der Wanderer so leicht
Den rechten Weg des Lebens findet,
Das dir auch leuchtet, das, darf ich dir rathen, lösche
Mit deiner langen Kaiserhand,
Schon ausgestreckt, nicht aus, und sende den Verstand,
Der's auszulöschen rieth, zu Kanten in die Wäsche!¹

2. ФРИДРИХ МАКСИМИЛИАН КЛИНГЕР

Литературная деятельность Клингера была всецело обращена к Германии. Россия его не интересовала. Сохранились свидетельства, что Клингер избегал говорить по-русски. До конца жизни говорил плохо и не прочитал ни одной русской книги.² Булгарин в своих воспоминаниях пишет про

¹ Musenalmanach für das Jahr 1798, — herausgegeben von Johann Heinrich Vosz. Hamburg, bei Karl Ernst Bohn, S. 116. Этот альманах также попал на рассмотрение русской цензуры и разумеется был запрещен (Реестр при рапорте рижской цензуры от 22 декабря 1797 г. лит. И).

² Воспоминания Фаддея Булгарина. Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни, ч. I. СПб., 1846, стр. 274—275. Ср. также „Посмертные записки Алексея Александровича Одинцова“. Русская Старина, 1889, № 11, стр. 302.; К. Зенденгорст. Первый кадетский корпус, 1813—1825 гг. Воспоминания бывшего воспитанника. Русская Старина, 1879, № 11, стр. 305—306.

Клингера: „По собственным его словам, он жил телом в России, а душою в Германии. Двум писателям немецким Зейме и Музеусу, приезжавшим в Россию искать счастья, он советовал остаться у нас, узнав, что они не намерены отказать от литературы. «Здесь надобно иметь только хороший желудок», сказал Клингер: «а с хорошей головою поезжайте в Германию». Говоря о человечестве, он отделял всегда от него русских, и я сам слышал, как он однажды сказал: «die Menschen und die Russen», т. е. люди и даже русские, и т. п. Клингер почитал русских какою-то отдельною породою, выродившеюся из азиатского варварства и поверхностной европейской образованности».

В России Клингер стремился не привлекать к своим литературным занятиям особого внимания. Независимость в политических и религиозных суждениях, близость к идеям французской революции или по крайней мере оперирование ими, делало большинство его книг совершенно недопустимыми в России и не во всем дозволительными в Германии. Драматические произведения, вошедшие в *F. M. Klinger's Theater, Th. I—III, Riga, bei Johann Friedrich Hartknoch, * 1786—1787*, а также в *F. M. Klinger's neues Theater, Th. I—II, St. Petersburg bei Christian Tornow und Comp. Lpz. in Commission bei F. G. Jacobäer 1790*, были изданы им совершенно открыто, но при издании „Фауста“ и других философских романов известная предосторожность заставила Клингера не только не открывать своего имени, но и прибегнуть к такой уловке как ложное обозначение места издания и издателя. Книги, изданные Hartknoch'ом в Риге, были обозначены как вышедшие в Багдаде и Тифлисе; изданные Jacobäer'ом в Лейпциге как вышедшие в Петербурге и т. д. На некоторых книгах обозначен фантастический издатель Kriele.¹

Клингер принимал меры к тому, чтобы сбить с толку и запутать немецкую цензуру. Непосредственно русская внутренняя цензура (так как книги печатались в Германии) его в то время не затрагивала. Но в силу указа от 16 сентября 1796 г., с учреждением портовых цензур в Риге, Одессе и при таможне Радзивилловской, а также в Москве и Петербурге, привоз и впуск иностранных книг в страну был отдан под наблюдение особых цензур, находившихся под ведением Сената.² В реестре при рапорте рижской цензуры

¹ См. E. Schulte-Strathaus, *Bibliographie der Originalausgaben der deutschen Dichtung im Zeitalter Goethes*. I. Bd. München u. Lpz., 1913, S. 196—217. „Johann Christian Kriell oder Johann Friedrich Kielele in St. Petersburg scheint nur erdichtet zu sein, um den Anschein zu erwecken, als ob die betreffenden Werke die russische Censur passiert hätten“. Bd. I, S. 208.

² Ср. А. М. Скабичевский, *Очерки истории русской цензуры (1700—1863)*, СПб., 1892, стр. 69—70.

от 31 марта 1799 г. (лит. Ф) мы находим два запретительных отзыва на книги Клингера: „Faust's Leben, Thaten und Höllenfarth in fünf Büchern. Zweite verbesserte und vermehrte Ausgabe, St. Petersburg 1794, 411 Seiten“ и „Geschichte eines Deutschen aus der neuesten Zeite, Leipzig, 1798, 56 Seiten“. Обе вышли без обозначения имени автора.

Первая запись за № 571. содержит следующие замечания цензора: „Заглавие книги похоже на сатиру, стр. 9 и 10 повесть о монахе и епископе, сатира на монастырь и власть духовную, стр. 11, 12 таково же на монахинь с неблагопрстойным вмещением иконы пресвятыя девы, стр. 14 токмо в реинландских епископах ужас был больше, когда веселые французы решились права человечества, при самом соединении обществ потерянные, восстановить, стр. 17 и 18 на весы положил веру и упование будущего с жаждою независимости: просвещения и прочая, и вера должна была уступить, стр. 19 дух добрый предстал Фаусту с диаволом познакомиться ищущему и его увещавает: но сей ему в ответ: «предстань к нищим, угнетенным рабам, к монахам и ко всем тем, которые не принадлежав в союз естества», стр. 20 и 21 речь Фауста проницательна, между прочим выражением разве всегда орудие, всегда повинование, к чему же чувствование раба о вольности, о его силе? Бык пользуется рогами— разве то, что в человеке меньше силы и пр., стр. 22 диавол держит послов при дворе папы и при дворах Владетельных государей—во всей книге таковых мест много и для сокращения должно в конце показать стр. 364 нравоучение дьявола приведенное якобы к лучшему, но худое наприм.: стр. 366, что и утопающего спасая готовится зло, стр. 369 якобы папа употребляет мальчиков., стр. 341 и 342. Мы видели двор и чертоги, в оных издеваются над человечеством, злоупотребляя людей и распутствуя в расточении того, что с народа содрано. Мы видели государей света тиранов с их палачами, блудных жен, попов, которые веру к вашему угнетению употребляют и так далее“.¹

Вторая запись за № 377: „Сумнения в сей в прочем весьма хорошо сочиненной книге суть для ценсоров следующие: стр. 421 и 422 приписание причины революции французской прежнему правительству и дворянству, и что иною как сей революции последовать не могло; konnten da die Folgen anders sein, стр. 425. Was haben Deutschlands Söhne verbrochen?—warum soll sich ein Teil von Teutschlands Söhne für Meynungen eines andern Volks erschlagen lassen?—

¹ ЛОЦИА. Дело: Прав. сенат. Канцелярия генерал-прокурора, № 193, л. 374 и об. Реестр при рапорте рижской цензуры от 31 марта 1799 г. лит. Ф.

Warum soll die Sache eines Volks die Sache der Menschheit werden? и т. д., стр. 427 последние четыре и стр. 428 первые три строки, стр. 431 was soll ich sagen... до слова leitet, стр. 445 от 10 до 17 строки от стр. 448 до 461 предложение к перемене образа правления и ограничению прав дворянства кажется не по времени и не у места с выражениями на стр. 454 и 455 о духовенстве и вере. А при сих небольшие сомнения суть следующие: стр. 81 требование воспитать дворянина, а не человека einen Edelmann und keinen Menschen, кажется невероятно, стр. 146 о Руссовых правилах, стр. 228 и 229 критика на имперских князей, что войска свои отдают из найму Англинскому Правительству, к чему и 231 страница".¹

Если в „Фаусте“ Клингера еще нашло выход предреволюционное брожение, распространившееся в Европе, то „История немца новейшего времени“ была далека от каких бы то ни было призывов к революционным действиям. Более того: книга предостерегала об опасности революции. Ее герой Эрнст все время озабочен мыслью, как бы уберечь Германию от революции, парализовать и обезвредить влияние идей, проникающих из Франции.

Разделяя взгляды Эрнста, напуганный грозными событиями, один из немецких владетельных герцогов обращается к дворянству с призывом к некоторому самоограничению, к отказу не от существенных, а от бесполезных, бесцельно раздражающих умы привилегий: „Jeder wisse, dass täglich neue, traurige Nachrichten von gesetzwidrigen Unternehmungen und aufrührischen Aeusserungen aus der Nachbarschaft einliefen. Der Fürst bäte sie dennoch, sein bisher so treues und gutes Volk vor solchen gefährlichen Unternehmungen zu bewahren. Er für seine Person würde gern augenblickliche Vorteile und vorüberauschende Ergötzungen, die oft so drückend wären, dem Glücke seines Volkes aufopfern, und er hoffe dieselbe Gesinnung auch von seinem Adel. Jedem von diesem würde bekannt seyn, dass wirklich Bedrückungen obwalteten, die um so lästiger und schmählicher wären, da selbst diejenigen, welche sie ausübten, nichts dabey gewinnen könnten... Er fordere darum gar nicht von dem Adel, dass er eins seiner wesentlichen Rechte aufgeben solle, die er selbst gegen jeden beschützen würde; er wünsche nur, dass man das aufgeben möge, was sich für diese Zeit, und die darin lebenden Menschen, nicht mehr schicke...“²

Предложение князя дворянство встретило враждебным молчанием. Эрнст выступает с горячей патриотической речью: „Was haben sie bisher getan, den immer mehr nahen-

¹ ЛОЦИА. Дело: Правительствующий сенат. Канцелярия генерал-прокурора. 1797, № 193, л. 375 об., 376. Реестр при рапорте рижской цензуры от 31 марта 1799 г. лит. Ф.

² Geschichte eines Teutschen... , Lpz., 1798, S. 448—450.

den fürchterlichen Stürmen auszuweichen?... Was fordert der Fürst jetzt von Ihnen? Missbräuchen zu entsagen, die schon zu lange dauern, das Volk drücken, und für Sie ganz unbedeutend sind; dem Volke zu zeigen dasz Sie seiner gedenken...“ Kalt erhob der Präsident die Stimme: „Jeder von uns in dieser gefährlichen Zeit gethane Schritt kann Verrath an unserm Fürsten, den Mitständen, dem Erhabenen Oberhaupte des Reiches werden... Jetzt würde jede Wohlthat ein Beweis des Zwanges, des Schreckens seyn: und wohin dies führt, beweisen uns unsere Nachbarn“. ¹

К этому сводится центральное место романа, обратившее на себя внимание цензора (стр. 448—461—„Предложение к перемене образа правления и ограничения прав дворянства“). На протяжении многих страниц дискутируется всего лишь один вопрос: как лучше обезопасить себя от революционного взрыва. Неудивительно, что этот роман, так осязательно говоривший о революционной опасности, был запрещен в России, в то время когда малейшее напоминание о революции считалось предосудительным и неуместным.

Клинггер писал свои романы в Петербурге. Подобно Эрнсту, незаслуженно заподозренному в сношении с якобинцами, он до конца жизни слыл здесь опасным человеком. „Он был наглый порицатель правительства и заклятый якобинец“, пишет о нем граф Ланжерон. ²

Но не только рижская цензура нашла произведения Клинггера недопустимыми в России. „Весьма замечательно,— пишет в своих воспоминаниях Булгарин,—что Клинггер, будучи попечителем Дерптского учебного округа и членом Комиссии училищ при Министерстве просвещения, сам предложил, чтоб сочинения его были запрещены в России, желая тем лишить своих недоброжелателей средств вредить ему“. ³

Один из самых гордых и независимых умов в Европе, находясь на службе царского правительства, считал подобный шаг вполне уместным и необходимым. В политических условиях царской России он не считал возможным действовать иначе: „Die Menschen hier kann man nicht genug verachten“. ⁴

Александр Морозов

¹ Geschichte eines Teutschen, S. 451—459.

² Граф Ланжерон. Русская армия в год смерти Екатерины II. Русская Старина, 1895, № 4, стр. 171.

³ Ф. Булгарин. Воспоминания..., ч. I, 272—273. Ср. М. Богданович, Первая эпоха преобразования императора Александра I. Вестник Европы, 1866, т. II, стр. 141.

⁴ Слова, сказанные им поэту Арндту. См. „Meine Wanderungen und Wandelungen mit dem Reichsfreihern Heinrich Karl Friedrich von Stein“, von M. Arndt, Berlin, 1858, S. 83.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	5
------------------------------	---

Часть I. Западные литературы

Мокульский, С. С. Французский классицизм	9
Берковский, Н. Я. Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы	53
Гейман, Б. Я. Проблема реализма в раннем творчестве Гете	87
Смирнов, А. А. На путях изучения Мольера	145

Часть II. Литературные взаимоотношения Запада и России XVIII—XIX вв.

Пумпянский, Л. В. Третьяковская и немецкая школа разума	157
Верховский, Н. П. Западноевропейская историческая драма и „Борис Годунов“ Пушкина.	187
Якубович, Д. П. Пушкинская „Легенда“ о рыцаре бедном	227
Троцкая, М. Л. Жан Поль Рихтер в России	257
Эйхенбаум, Б. М. Толстой и Поль де-Кок	291
Морозов, А. А. Западные писатели в царской цензуре. (Материалы).	309

Д К Т
Литература 270
Ч. В р.
Кр. М.

Цена 11 руб.

Переплет 1 р. 50 к.

К—143