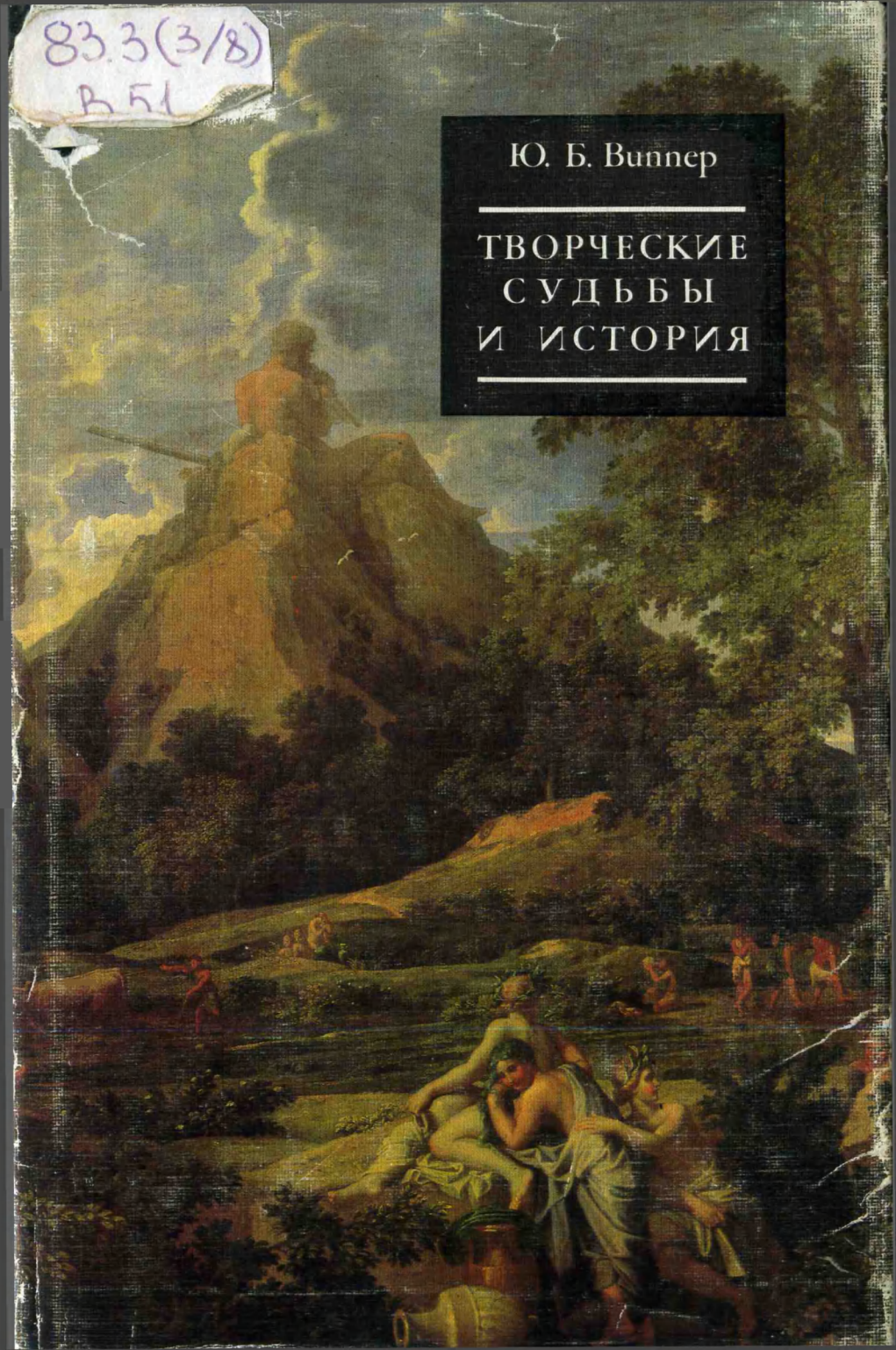


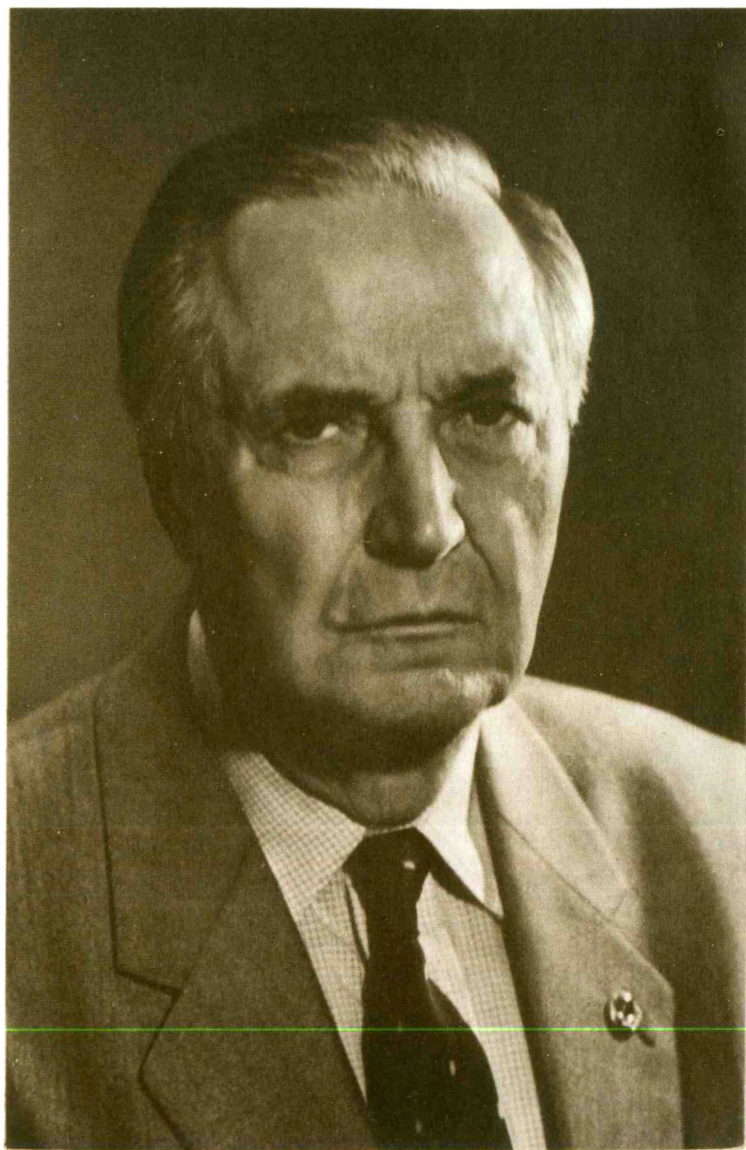
83.3(3/8)

В. 51

Ю. Б. Вуннер

ТВОРЧЕСКИЕ
СУДЬБЫ
И ИСТОРИЯ





Ю. Б. Вуннер

ТВОРЧЕСКИЕ
СУДЬБЫ
И ИСТОРИЯ

(О западноевропейских
литературах XVI —
первой половины
XIX века)



МОСКВА

«Художественная литература»

1990

ББК 83.34
В51

Оформление художника
Е. ЕНЕНКО

В $\frac{4603020200-391}{028(01).90}$ 181-89

ISBN 5-280-00828-1

© Состав, оформление. Издательство «Художественная литература», 1990 г.

*Моей жене,
моей дорогой сподвижнице —
Нине Владимировне Виппер
посвящаю*

ОТ АВТОРА

Книгу составляют избранные работы из числа написанных мною за последние двадцать пять лет. Некоторые из них мною доработаны: сокращены ради большей сжатости изложения или, наоборот, пополнены новыми наблюдениями. Уточнена и местами расширена использованная критическая литература. Собранные в книге работы различны по своему первоначальному предназначению. Здесь и журнальные статьи, и предисловия к изданиям художественных текстов, и главы из коллективных научных трудов. Различен и охват материала. Монографические очерки, посвященные отдельным творческим личностям, и даже анализы одного произведения чередуются с разделами более емкими с точки зрения интерпретируемого материала. Иногда — это характеристики развития определенного жанра на существенных отрезках времени, иногда отбор наиболее примечательных черт художественной жизни целой эпохи. Все это внешнее многообразие не должно вводить в заблуждение. Книга не представляет собой механического сцепления разрозненных статей. Она обладает — как представляется автору — внутренним единством. Читателю предлагаются не просто отдельные статьи и очерки (хотя они и сами по себе представляют собой законченное целое и могут быть прочитаны выборочно), но, скорее, главы единого в своей сути исследования. Его целостность предопределена прежде всего отбором анализируемого материала и исторической последовательностью его расположения. Речь идет о смене ключевых этапов сложной эволюции художественного мироощущения Западной Европы от Средних веков к Новому

времени и о выделении закономерностей как вне-, так и внутрилитературных, которые это развитие определяли. Во-вторых, и это особо важно: взаимосвязь отдельных глав определена единством теоретической проблематики, которая пронизывает книгу. В центре внимания автора, независимо от времени написания той или иной работы, — проблема, насущная для утверждения принципа историзма: осмысление природы взаимодействия неповторимых писательских личностей и современной им эпохи. Доминируют работы, посвященные французской литературе. Но рассмотрение ее выдающихся художественных достижений (а иногда и еще недостаточно оцененных, но сыгравших немаловажную историческую роль творений) включено в развернутых обзорно-проблемных главах в общий контекст духовной жизни Западной Европы XVI — первой половины XIX века и становится тем самым объектом сравнительного анализа. Заключительная глава книги «О некоторых теоретических проблемах истории литературы» (в ней использованы материалы нескольких докладов, прочитанных автором в последние годы) как бы обобщает в методологическом ключе содержание предшествующих глав и одновременно намечает перспективы дальнейшего развития истории национальных литератур и ее приближения к духовным запросам нашего современника.

О СВОЕОБРАЗИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРООЩУЩЕНИЯ
КЛЕМАНА МАРО

Когда исследователи говорят о непосредственных следах влияния, оказанного Вийоном на творчество Маро, они, как правило, ссылаются на двадцать вторую элегию «*Du riche infortuné Jacques de Beaune, seigneur de Semblançay*» («О несчастном богаче Жаке Санблансэ»). Так, например, Анри Шамар в своей основополагающей работе «Происхождение французской ренессансной поэзии» указал на внутреннюю связь, существующую между этим произведением и знаменитой «Эпитафией» («Балладой повешенных») Вийона. «Эта «Баллада повешенных», — писал Шамар, — проникнута духом грандиозной и мрачной поэзии. Маро это хорошо почувствовал и в своей XXII элегии, захотев, чтобы прозвучала речь и этого повешенного на Монфоконской виселице, вспомнил о своем предшественнике»¹. Далее Шамар, процитировав в подтверждение своего предположения тот отрывок из элегии, в котором казненный финансист описывает печальную участь, ожидающую его брэнное тело (этот отрывок насчитывает 15 строк и начинается стихами: «*Je qui avois ferme entente et attente D'estre en sepulchre honorable estendu Suis tout debout à Monfaucon pendu...*»), заключает: «Как видно, аналогия заключена не только в идеях, но и в самих выражениях. Но насколько стихотворение Вийона сильнее, энергичнее, красочнее стихотворения Маро»².

¹ Chamard H. *Les Origines de la Poésie de la Renaissance*. Paris, 1932, p. 126. Эта параллель привлекла к себе внимание еще задолго до Шамара. Так, ссылку на нее мы находим у Лангле-Дюфрена в примеч. к изд.: *Oeuvres de Clément Marot...* A la Haye, 1731, t. 1, p. 345—346.

² Chamard H. *Op. cit.*, p. 126—127.

Вывод, к которому Шамар пришел в результате своего сопоставления (кстати сказать, не развернутого и не подкрепленного анализом текстов, а основанного лишь на параллельном цитировании двух отрывков), да и сама внутренняя направленность этого сопоставления, ставшего традиционным и выделяющего в элегии Маро лишь элементы подражания Вийону, кажутся, однако, односторонними и нуждаются в уточнении¹. Конечно, Маро не только почерпнул общие контуры художественного замысла своего произведения (оплакивание и апология повешенного, вложенные в его же собственные уста), но и вдохновился, как об этом наглядно свидетельствует уже упоминавшийся отрывок, отдельными образами, порожденными фантазией замечательного поэта XV века. Тем не менее рассматривать XXII элегию Маро как произведение, в своей основе подражательное, да еще с точки зрения эстетических достоинств значительно уступающее своему прототипу, было бы неверно. Перед нами отнюдь не случай эпигонства, а пример творческого использования некоторых заимствованных мотивов путем их переработки и развития в духе самостоятельных и новых художественных целей и принципов. Хотя оба стихотворения и связаны между собой определенной преемственностью, их нельзя мерить одной историко-литературной меркой: они принадлежат разным эпохам, порождены различными художественными мироощущениями. В чем же суть этого различия и в чем поэтическое своеобразие элегии «Du riche infortuné Jacques de Beaune, seigneur de Semblançay»?

В гениальной «Балладе повешенных» Вийона нас поражают прежде всего общечеловеческая глубина эмоций и мыслей, та простота и лаконизм, с которыми они воплощены и которые придают им неотразимую, захватывающую силу. Эпитафию пронизывают три основные, ведущие темы. Примечательна вместе с тем та естественность и органичность, с которой поэт сплавляет в одно нерасторжимое целое эти три самостоятельных идейных мотива.

Первый из них — это тема бренности человека и его подвластности смерти, гибели, уничтожению. Поэт не рассуждает о смерти и ее всесили. Перед нами во всей их зримости

¹ См., например, совершенно аналогичную по своему построению параллель между элегией Маро и «Эпитафией» Вийона в работе: F o r s t e r E. Die französische Elegie in 16. Jahrhundert. Köln, 1959, S. 20. К. А. Мейер, автор критического издания произведений Маро, называет «La complainte de Semblançay» «довольно неуклюжей попыткой... подражания «Балладе повешенных» (M a r o t Cl. Oeuvres lyriques. London, 1964, p. 11).

образы распадающихся и разлагающихся трупов, которые обмывают дожди, сушит солнце, раскачивает ветер, у которых птицы выклевают глаза, выщипывают волосы. Эмоциональное воздействие этих образов тления удесятрется гениально использованным приемом (он в первую очередь и привлек внимание Маро, автора XXII элегии): повешенные сами обращаются к прохожим с рассказом о своей гибели, сами говорят о себе как о бездыханных трупах, о мертвой, подверженной разложению неодоушевленной материи¹.

Первоначально может сложиться впечатление, что такой замысел поэта (как бы заставляющего говорить души) придает всему стихотворению некую подчеркнута иррациональную окраску. На самом деле это не так. Посюсторонняя судьба человека, юдоль его земного существования приковывает к себе внимание поэта. Мысль о посмертной участи человека — это для Вийона, автора «Эпитафии», в значительной мере мысль об отношении к нему и ему подобным горемыкам со стороны грядущих поколений, это забота о памяти, которая о нем сохранится, это надежда на прощение и на то, что его злоключения и падения послужат уроком, это горячая заинтересованность в справедливости суда человеческого. Напоминания о суде Божьем непрестанно звучат в «Эпитафии», но само возмездие небесное и потусторонняя участь душ казненных поставлены как бы в зависимость от степени сочувствия людского, от помощи или отсутствия поддержки тех, кому выпала та же нелегкая доля существования человеческого.

Так первая тема дополняется второй (она придает особую человечность «Балладе повешенных») — темой братской солидарности людей, призывом к пониманию и состраданию. И эта тема решается без какого-либо налета декларативности и умозрительности, с поразительной поэтической непосредственностью и действенностью. Солидарность людей утверждается всем образным строем баллады: и самим воплем повешенных, адресованным к живым и призванным связать тех и других узами общечеловеческих чувств, и словами «frères», «frères humains», «hommes», с которыми казненные обращаются к прохожим, взирающим на их трупы, и тем прочувствованным и одновременно простым и преисполненным доверия к людям тоном, которым произносится это обращение. Все это вместе взятое и создает

¹ Средневековые авторы часто вкладывали пространные речи в уста мертвецов. О своеобразии замысла Вийона, сделавшего лирическим героем стихотворения повешенных, см. в книге Siciliano J. François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age. P., 1934, p. 276.

ощущение братской солидарности между теми, у кого отнята жизнь, и теми, кто существует на земле, между падшими и способными стать таковыми.

Здесь мы соприкасаемся с третьей темой баллады — мыслью о слабости человеческой природы, подверженности человека злу.

Se freres vos clamons, pas n'en devez
Avoir dédain, quoi que fumes occis
Par justice. Toutefois, vous savez
Que tous hommes, n'ont pas bon sens rassis;
Excusez nous...¹

(Если мы зовем вас братьями, вы не должны за это презирать нас, хотя мы были убиты по праву. Вы же знаете, что не у всех людей разум уравновешен: простите нас.)

Слабость, греховность человека выступают у Вийона не как нечто фатальное и иррациональное, не как результат проклятия небес, а как следствие земных причин, как порождение несовершенства земного устройства. Вийон и его товарищи казнены справедливо, и вместе с тем они имеют моральное право обращаться к людям, братьям своим, с мольбой, с настойчивой и одновременно смиренной просьбой о сострадании и прощении. Тем самым гибель их выступает как результат каких-то трагических в своей сущности противоречий земного бытия, противоречий между жадой счастья, бушевающей человека, и невозможностью в данных, окружающих его условиях завоевать это счастье праведным путем. Сурово наказанные и виновные, они одновременно, с истинно человеческой точки зрения, оказываются и жертвами.

Перейдем теперь к элегии Маро². Ее ведущей теме присуща ярко выраженная ренессансная окраска. Это горячее

¹ Villon F. Oeuvres. P., Garnier, 1962, p. 153.

² Санблансэ, богат, могущественный суперинтендант королевских финансов, был обвинен в подлогах и других злоупотреблениях и казнен 12 августа 1527 г. Маро, которого взволновала гибель временщика, написал свою элегию под непосредственным впечатлением от этого события. Через три дня после казни финансиста была найдена изданная без подписи в виде «летучего листка» «La Complainte de Semblançay». Возможно, что в своем первоначальном виде текст XXII элегии был значительно более кратким и затем последовательно дорабатывался Маро (это предположение было выдвинуто В.-Л. Сонье, в результате детального анализа, которому он подверг различные варианты текста XXII элегии, циркулировавшие в первой половине XVI в. См. по этому поводу: Saulnier V.-L. Les Élégies de Clément Marot. P., 1952, p. 27—31). Однако рассмотрение творческой истории XXII элегии не является нашей задачей. Следует

выступление в защиту достоинств человеческой личности, принципа личных заслуг человека как основного этического и общественного мерил. Это, далее, сетования по поводу непрочности и шаткости подобного мерил в современной действительности и протест, направленный против тех, кто покушается на права индивидуума и попирает их¹.

Смещение идейных акцентов наглядно отражается в лексической ткани элегии Маро. В балладе Вийона изобилуют личные местоимения множественного числа — «мы» и «вы». Лирический герой баллады обозначен обобщенно и коллективно — «мы». В свою очередь это «мы» неразрывно связано со столь же часто повторяющимся обращением «вы». Понесшие возмездие, от лица которых говорит поэт, и те простые смертные, перед которыми осужденные на казнь об-

лишь добавить, что в число своих печатных произведений Маро включил это стихотворение (так же как и написанную по тому же поводу эпиграмму «Lorsque Maillart, juge d'Enfer...») лишь значительно позднее. В составе сочинений Маро оно появилось впервые в издании, озаглавленном «Suite de l'Adolescence Clémentine», в конце 1533 или в начале 1534 г. (обстоятельства, в которых была создана XXII элегия, подробно охарактеризованы В. Ф. Шишмаревым в книге «Клеман Маро». Пг., 1915, с. 110 и далее; о времени написания и о печатных публикациях элегии см.: Villey P. Marot et Rabelais, P., 1923, p. 353; Saulnier V.-L., op. cit.; Mayer C. A. Bibliographie des oeuvres de Cl. Marot. Genève, 1954, t. I, p. 23, et t. II, p. 12). «La Complainte de Semblançay» еще не фигурировала среди элегий и была отнесена в раздел, озаглавленный «Cimetière». Жанр элегии в трактате Маро, как известно, понятие довольно условное. Первоначально это в его понимании вариант любовного послания. Позднее, в 1538 г., стремясь более четко разграничить отдельные разновидности жанра траурных стихотворений, Маро перенес стихи, посвященные «Злосчастному богачу Жаку де Бон, сеньору Санблансе», вместе с двумя другими аналогичными по своей тематике произведениями в раздел элегий (этот вопрос подробно освещен в указ. выше работе В.-Л. Сонье; что касается К.-А. Мейера, то он предпочел поместить данное стихотворение в разделе «Complaintes»).

¹ Хотя Маро лишь в осторожной и завуалированной форме намекал на истинную подоплеку расправы с Санблансе, она, конечно, была ему хорошо известна. Поэт должен был прекрасно понимать, что основная причина гибели влиятельного финансиста заключалась не в допущенных им будто бы злоупотреблениях (первоначальное расследование оказалось благоприятным для Санблансе), а в желании короля и его матери во что бы то ни стало избавиться от тяготившего их кредитора, в намерении властей свалить вину за свои военные неудачи на непопулярных в народе откупщиков, в жадности и происках Луизы Савойской (см., например, анализ процесса над Санблансе в книге: Lavisse E. Histoire de France, t. V, 1^{re} partie, P. 1903, p. 228—235, а также: Saulnier V.-L. Op. cit., p. 26—27). Элегия Маро — это попытка осмыслить трагическую судьбу Санблансе, извлечь из нее жизненный урок, и представление о несправедливости и жестокости самой расправы, которая была учинена над престарелым политическим деятелем, и восхищение выдержкой, проявленной осужденным в решающие часы, и человеческое сочувствие ему.

нажают свои души, составляют одно нерасторжимое целое. В балладе на первый план выступает человеческая общность.

В стихотворении же Маро доминирует горделивое «я», преисполненное сознания своего собственного достоинства. Начиная со вступительного стиха XXII элегии, перед читателем непрерывной вереницей проходят многочисленные личные и притяжательные местоимения первого лица единственного числа: *me, ma, moy, je, mon, le mien*. Скопление этих местоимений, конечно, не случайно. К тому же Маро, чтобы подчеркнуть семантическую весомость, значительность этих слов, охотно помещает их в начало стиха, добиваясь тем самым их смыслового выделения, их большей рельефности. Не ограничиваясь этим, поэт с той же целью прибегает и к ритмическим повторам. Таков, например, отрывок, охватывающий стихи с тринадцатого по девятнадцатый. Трижды, с промежутком в один стих, здесь повторяются строки (сознательно, кстати сказать, строфически обособленные), которые открываются притяжательными местоимениями первого лица, а завершается этот небольшой цикл в качестве своеобразной ритмической кульминации и некоего идейного итога двустихием, начинающимся личным местоимением *je*.

Ma gloire donc, que j'avois tant chérie,
Fut avant moy devant mes yeux perie.
Mes grans tresors, en lieu de secourir,
Honteusement me menerent mourir,
Mes serviteurs, mes amys et parens
N'ont peu servir que de pleurs apparens.
J'euz (en effect) des plus grans la faveur
Ou au besoning trouvoy fade saveur...¹

(Итак, моя честь, которой я так дорожил, еще до меня самого на моих глазах была уничтожена. Мои сокровища, вместо того чтобы мне помочь, привели меня к постыдной

¹ Текст XXII элегии Маро цитируется по изданию: *Oeuvres complètes de Cl. Marot. Ed. A. Grenier, P., Garnier, s. d., t. I, p. 328—330*. Приведенный отрывок показателен для композиционного мастерства Маро. Поэт, с одной стороны, логически последовательно развивает свою мысль, которая движется от абстрактного к конкретному, а затем от воспроизведения следствий к раскрытию причин. С другой стороны, он умело применяет словесные и ритмические повторы. В результате ему удается достичь эффекта нарастания в рассказе о трагической судьбе, которая постигла богатого временщика, переоценившего свое личное могущество. Мы сталкиваемся здесь с теми ораторскими по своей природе стилистическими особенностями и достоинствами элегии Маро, о которых подробнее нам придется говорить дальше.

смерти. Мои подчиненные, мои друзья и родственники оказали мне услугу всего-навсего притворными слезами. Я (действительно) пользовался расположением самых могущественных лиц, но, когда в нем возникла нужда, от него остался лишь горький привкус...)

С такой же преисполненной гордости силой звучит это же и несколько далее, в стихе:

Je qui avois ferme entente et attente...¹

Здесь строка, во главе которой стоит личное местоимение первого лица единственного числа, не завершает, а открывает серию стихов, начинающихся ритмически выделенными притяжательными местоимениями *mes* и *mon* (мои и мое):

*Là où le vent...
Mon corps agite...
.....
Mes yeux, jadis vigilans de nature,
Des vieulx corbeaux sont devenus pasture;
Mon col, qui eut l'accol de chevalier,
Est accollé de trop mortel collier.
Mon corps, jadis bien logé, bien vestu,
Est à present de la gresle batu...*

(Там, где ветер... мое тело раскачивает... мои глаза, некогда столь пронзительные от рождения, стали пищей старых воронов. Моя шея (ударом меча по ней я был посвящен в рыцари) стянута смертоносным ошейником. По моему телу, некогда ухоженному, хорошо одетому, теперь хлещет град...)

Этот отрывок, который охватывает в своей совокупности восемнадцать стихов, начиная с 33-го («*Certainement ma triumpante vie...*») и кончая 50-м («*Au plus vil lieu qui peult estre cherché*») (красные строки, ограничивающие отрывок, придают ему характер некоей самостоятельной строфической единицы), построен на контрасте. Былому упоению целостностью и могуществом своего «я» противостоят картины распада, навеянные «Эпитафией» Вийона. Смерть и у Маро выступает в качестве «великой уравнилницы» — перед ее лицом стираются любые сословные и имущественные различия (для того чтобы как можно более впечатляюще выразить эту мысль, поэт сознательно видоизме-

¹ Употребление *je* в качестве ударенной формы личного местоимения (вместо современного *moi*) широко распространено в языке XVI в. Однако в данном контексте, будучи вынесенным в начало стиха, это слово приобретает дополнительную смысловую, в том числе эмоциональную нагрузку.

няет факты: в элегии Маро казненного временщика ожидает та же посмертная участь, что и повешенных бродяг Вийона, в действительности же тело Санблансэ оставалось на виселице лишь в течение четырех или пяти дней, затем оно было похищено друзьями и предано погребению родственниками¹).

Патетическое утверждение прав личности сочетается у Маро с сатирическим осуждением тех, кто нарушает эти права, внося в жизнь беззаконие, неустойчивость, хаос. В элегии достаточно явственно звучит упрек, адресуемый сильным мира сего (включая и монарха): их благосклонность призрачна и непрочна, они безучастны к своим фаворитам, попадающим в беду. Упоминание о том, что сам король называл Санблансэ «своим отцом», но что это отличие не спасло усопшего от когтей правосудия, не лишено привкуса иронической горечи. Вместе с тем во всем, что в XXII элегии касается королевского двора, Маро проявляет сдержанность и осмотрительность. Хотя поэт и не может не выразить своих чувств и считает необходимым выступить в защиту оказавшегося в опале и казненного временщика — и в этом сказывается высоко развитое у Маро чувство внутренней независимости, он одновременно не теряет самообладания, контролирует свои эмоции, соблюдает чувство меры.

Более резко Маро нападает на своего постоянного врага — правосудие и его блюстителей. В XXII элегии, как и в других произведениях поэта, оно выступает антигуманной силой, бесчувственно растаптывающей все светлое, творящей не добро, а зло (с наибольшей язвительностью свое отношение к правосудию в связи с делом Санблансэ Маро выразил в упомянутой ранее эпиграмме «Когда Майяр, судья — исчадь Ада, вел на Монфокон Санблансэ, чтобы прикончить того...» («Lorsque Maillart, juge d'Enfer, menoit A Montfaucon Semblançay l'ame rendre...»). Что же касается Вийона, то в его «Балладе повешенных» сатирические мотивы полностью отсутствуют.

Вторая ведущая тема, пронизывающая стихотворение Маро, — это размышления о богатстве, о его значении в жизни человека, о благах и бедах, которые оно способно принести. Вийон в своем творчестве с огромной художественной силой раскрывает те контрасты богатства и бедности, которые он наблюдал вокруг себя. Именно в нищете, голоде, обездоленности и заключается одна из основных первопри-

¹ Подробнее об этих фактах см. в указ. выше работе В.-Л. Сонье (с. 37—38).

чин тех трагических злоключений и переживаний, которые оказываются уделом лирического героя его стихов.

У Маро же эта тема решается иначе, в другом общественном ракурсе. Маро не бичует гневно стяжателей и богачей, а скорее осуждает крайности в накоплении богатства и подчеркивает непрочность материального преуспевания. Он оценивает богатство с точки зрения интересов и жизненных перспектив отдельной человеческой личности, освобождающейся от средневековых ограничений и пут. С этой точки зрения богатство таит в себе одновременно и величайшие опасности, и манящий источник неисчислимых радостей. Взгляды Маро особенно отчетливо сформулированы в заключительных стихах элегии: «...И познайте на моем примере, что золото и серебро, источники всех радостей, — причины страданий, которые превосходят все радости».

Для Маро, крупнейшего поэта, выдвинутого первым этапом развития французского Возрождения, богатство представляет собой общественное начало, сущность которого еще не раскрылась с достаточной отчетливостью. Мирощущению Маро чужды трагические мотивы. Его отношение к богатству определяется в значительной степени в зависимости от благосклонности или враждебности фортуны, игры случая, сцепления обстоятельств. В суждениях Маро заключены зерна той идеализации «среднего», умеренного, состояния как источника жизненного покоя и счастья, как основы разумного, мудрого образа существования, которую будут развивать многие французские писатели XVI и XVII веков, начиная с поэтов Плеяды и кончая Лафонтеном. Вместе с тем, с восхищением говоря о мужестве и силе духа, проявленных Санблансэ, Маро прославляет нравственные добродетели: именно они, а не место в общественной иерархии и не богатства оказываются в конечном итоге истинным мерилем ценности человеческой личности¹.

Третья важнейшая тема XXII элегии — тема смерти. И она решается у Маро принципиально иначе, чем у Вийона. У Маро смерть отступает как бы на задний план. У Вийона образ смерти неотступно преследует повешенных, они вопиют о ней, не мыслят себя вне ее. В произведении Маро казненный поглощен прежде всего проблемами жизни, заботами о ее устройстве, воспоминаниями о неурядицах и несправедливостях, сведением счетов со своими противниками. Перестав быть жильцом земли, он тем не менее весь еще во

¹ На значение этого аспекта в содержании XXII элегии справедливо обратил внимание В.-А. Сонье (указ. соч., с. 40 и далее).

власти земных страстей, обид и интересов¹. Для Вийона смерть — страшный, но естественный спутник всего живого, для Маро она — нечто аномальное и исключительное. В глазах Маро жизнь и смерть четко разграничены, отделены друг от друга. В восприятии поэта периода расцвета Возрождения смерть есть понятие чисто негативное, осознаваемое только в соотношении с положительным понятием жизни: смерть есть лишь грань жизни, ее отрицание, ее отсутствие, пустота. Мысль о смерти лишь острее, отчетливее дает почувствовать всю полнокровность, насыщенность и притягательность земного существования.

Весьма различна и роль религиозных мотивов в обоих стихотворениях. У Вийона, бесспорно, она гораздо более значительна. Призыв молить Бога о прощении души казненного возникает у Маро лишь один раз, в конце элегии, и носит здесь в какой-то мере традиционно-формальный характер: это скорее дань обычаю, чем глубокий и непосредственный зов сердца. У Вийона же это обращение пронизывает всю балладу и является одним из ведущих начал в ее содержании. Бог у Маро, автора XXII элегии, выключен из жизни; вроде некоего Плутона он судит души, когда они уже прекратили земное существование. Героев же Вийона неотступно преследует боязнь ада и загробных мук и никогда не покидает вера в возможность заступничества деды Марии и ее сына Иисуса.

Принципиальное различие проявляется не только в идейной ткани, но и в композиционной структуре обоих произведений. Композиция элегии Маро более сложна и разветвлена, но и менее цельна, чем более простое, но более органичное и компактное построение баллады Вийона. «Баллада повешенных» — произведение, написанное как бы одним единым дыханием, — это молитва, спонтанно выливающаяся из уст страждущих и подчиненная прежде всего закономерностям ритмически-музыкального порядка. Этому способствует и эмоциональная сгущенность баллады, и ее строфическое построение, и гибко вводимый рефрен, и замечательная с точки зрения владения рифмой и ассонансом звуковая оркестровка.

Композиция элегии Маро основана на иных принципах, она в значительной мере подчинена законам ораторского

¹ Можно было бы в этой связи говорить об определенных чертах сходства с героями дантовского «Ада», если бы возможность подобной параллели не ослаблялась в данном случае той присущей Маро сдержанностью и умеренностью в выражении своих эмоций, о которой уже говорилось выше.

искусства, риторики. Содержание XXII элегии идейно шире и многосторонней «Эпитафии» Вийона, но вместе с тем и отвлеченнее, абстрактнее по своему художественному воплощению, чем потрясающая в своей простоте и человечности мольба преступных героев Вийона.

Композиция в стихотворении Маро четче, но одновременно и рассудочнее. Она зиждется в значительной мере на логических принципах и поэтому относительно легко поддается аналитическому расчленению. Основные ее звенья таковы: 1) Прошлое: бывшее величие. 2) Суд и его несправедливость. 3) Настоящее: смерть и разложение. 4) Назидание, зависимость человека от фортуны и пагубность чрезмерного накопления богатств. Мы видим, что композиция элегии подчинена одновременно последовательности хронологического хода событий и логике движения мысли. Элегия заключает в себе рассказ о драматической судьбе умерщвленного суперинтенданта финансов и вместе с тем цепь рассуждений по этому поводу. Мы имеем дело, собственно говоря, с «plaidoirie», с защитительной речью, с горячим ораторским выступлением общественного деятеля, ставящего целью, обозрев свой жизненный путь, обосновать свою правоту и извлечь из печального опыта нравоучение. Балладу Вийона аналитически расчленить подобным образом невозможно: слишком сильны в ее художественной природе закономерности не логического и рационалистического, а эмоционального порядка.

Ораторскими интонациями окрашен и стиль XXII элегии. Правда, здесь сказываются и противоречия, отличающие художественную манеру Маро в годы, когда была создана «Элегия о несчастном богаче». С одной стороны, мы встречаем в этом произведении еще немало приемов, унаследованных Маро от его учителей — «великих риториков». Так, например, избыточные в элегии абстрактные понятия часто принимают вид персонификаций и аллегорий, широко представленных в творчестве «великих риториков». Таковы «благостная Фортуна, некогда вскормившая Санблансэ в своем лоне», Правосудие, предпочитающее находиться рядом со Строгостью и держаться подальше от Милосердия, и т. д. (к излюбленным «великими риториками» стилистическим украшениям восходит также встречающаяся в элегии игра словами, вроде стихов «Mon col, qui eut l'accol de chevalier, Est accollé de trop mortel collier» и каламбурная рифма «Misericorde» — «misere et corde»).

Одновременно, однако, тяготение к абстрактным понятиям заключало в себе и тенденцию, обращенную к будуще-

му, — поиски словесных средств, дающих возможность говорить на языке поэтически весомом и во всеуслышание о больших этических, общественных и философских проблемах национального значения. В этом отношении творчество Маро, при всей самобытности, уже к концу 20-х годов заключало в себе некоторые, пусть и очень отдаленные предвестия будущих достижений Пляяды (подобные черты заметно усилились в поэзии Маро во время и после первого изгнания из отчизны и пребывания в Италии).

Этой же цели служит и стремление Маро обильно вводить в XXII элегию элементы «высокого» слога, книжные образы и обороты («Si qu'à mon los n'est chose demourée» (los — от латинского «laus», здесь — «слава»), «triumphante vie» (триумфальная жизнь), «peuple venerable» (достопочтенный народ) — вместо «frères humains» (люди — братья) у Вийона). Элементы ораторского стиля можно обнаружить и в структуре фразы, характерной для XXII элегии. Эта структура, не отличаясь особыми достоинствами музыкального порядка, позволяет вместе с тем гибко и точно фиксировать течение мысли говорящего. Добиваясь этого, поэт удачно использовал выразительные возможности, заключенные в переносах (enjambements), и чередование коротких предложений, укладывающихся в один или два стиха и склонных перерастать в чеканные формулы — сентенции, с более сложными, но также четкими и прозрачными по построению периодами. Все эти стилистические особенности естественно мотивированы внутренним обликом персонажа, в уста которого вложен монолог, составляющий содержание элегии: это крупный государственный деятель, произносящий в драматических обстоятельствах торжественную речь (в балладе же Вийона говорят общественные парии, отверженные выходцы из социального «дна»).

Исследования Вилле и Вианэ, Платтара и Журда, Шимарева и Сонье, Кинча, Мейера и др. убедительно доказали, что представления о Маро как о писателе, примечательном только легкими и изящными поэтическими безделушками, совершенно ошибочно. Историческая роль Маро в развитии французской поэзии XVI века была весьма многогранной и значительной. Известное, пусть и весьма частное, подтверждение этого тезиса мы находим в анализе XXII элегии. Наряду с воздействием «Эпитафии» Вийона и отголосками слога «великих риториков» в ренессансном по своей художественной природе стиле элегии проступают и такие черты, которые таят в себе зачатки будущих предклассицистических веяний.

том «Избранных стихотворений» ренессансного поэта. Однако реабилитация эта была половинчатой. Ее, во-первых, сопровождали многочисленные оговорки. Во-вторых, Сент-Бёв принимал и популяризировал лишь тот аспект творчества Ронсара, который можно определить термином «анакреонтический». Ронсар в произведенном им отборе предстает прежде всего как изящный певец любви, вина, наслаждения природой и других жизненных радостей. Такое одностороннее восприятие Ронсара, освященное авторитетом Сент-Бёва, пустило довольно прочные корни, а за пределами Франции продолжает давать о себе знать иногда и по сей день. Однако постепенно, со второй половины XIX века, отчетливо обозначился процесс переоценки ценностей: начали привлекать внимание и приводить в восхищение все новые, все более обширные и глубокие пласты поэтического наследия Ронсара. Стали очевидными присущая ему эпическая мощь, значимость его философских стихов, его новаторский вклад в становление французской гражданской поэзии, широкое лирическое дыхание его насыщенных автобиографическим началом посланий, речей и элегий. Примечательным оказался не только радужный оптимизм, преобладавший на ранних этапах литературной деятельности, но и захватывающий трагизм некоторых произведений, созданных в годы творческой зрелости и на склоне лет.

Ронсар поражает нас неисчерпаемым богатством доступных ему тональностей, художественных красок, поэтических масштабов, эмоциональных регистров. Он достигает одинаковой выразительности и в небольших по объему лирических жанрах — оделеттах, песнях, эпиграммах, и в произведениях монументальных. Выражение поэтического размаха, отличающего художественный дар Ронсара, следует искать не столько в четырех завершенных песнях «Франсиады», эпопеи, отмеченной печатью условности, сочинявшейся по велению рассудка, в известной мере в угоду вкусам королевского двора, сколько в «Гимнах», «Поэмах», некоторых «Речах», в поэтических «Рассуждениях о бедствиях нашего времени». Тяготение к эпическому началу со всей очевидностью обозначилось в творчестве Ронсара довольно рано, еще в пиндарических одах. Ярким примером может служить, скажем, знаменитая «Ода Мишелю Лопиталю». Выход в свет в 1552 году этого внушительного по объему произведения (в нем 816 стихов), в котором Ронсар воспел всепокоряющее могущество поэзии, стал выдающейся вехой в развитии французской литературы. Конечно, движение

художественной мысли поэта еще не лишено здесь тяжело-весности. Стремление копировать построение торжественной хвалебной оды, какой она была разработана в совершенно иных жизненных условиях замечательным древнегреческим лириком, влекло за собой неизбежно элементы условности, перегруженность «ученым» мифологическим материалом, нарочитую затрудненность витийственного слога. Все это вызывало непонимание у законодателей художественных вкусов — придворных кругов. Их кумиром оставался Меллен де Сен-Желе, ученик Маро, мастер изящных и галантных импровизаций. Все же наиболее пронизательные умы были поражены грандиозностью художественного замысла поэта и невиданной ранее мощью, с которой этот замысел был осуществлен.

Позднее «открытие» Ронсара во Франции отразилось и на его судьбе в России. Пушкин (во фрагменте статьи «О ничтожестве литературы русской») и Белинский (в статьях «Литературные мечтания», «О стихотворениях г. Баратынского», «Общее значение слова «литература» и в ряде рецензий) сурово судили о Ронсаре и его соратниках. Творчество Ронсара воспринималось Пушкиным и Белинским (отчасти под влиянием оценки, данной ему Лагарпом, автором «Лицея», и предшествующими теоретиками классицизма во главе с Буало) как явление архаическое, представляющее сугубо исторический интерес. В дооктябрьский период Ронсара переводили в России мало. Подлинный расцвет интереса (переводческого, исследовательского, читательского) к творчеству великого ренессансного поэта наступил в нашей стране после Октябрьской революции.

Жизнь Ронсара отмечена ранним и резким переломом. Пьер де Ронсар был отпрыском старинного дворянского рода. Его отец, закаленный в сражениях боец, доверенное лицо Франциска I, предназначал сына к военной и дипломатической карьере. Двенадцатилетним мальчиком Ронсар был определен на должность при королевском дворе: пажом дофина. Состоя на королевской службе, будущий создатель «Гимнов» совершил затем путешествие в Шотландию, Германию и некоторые другие западноевропейские страны. Обозначившимся перспективам положило, однако, конец тяжелое заболевание, результатом которого стала глухота. Казалось, что остается лишь один путь: получение церковного сана. В 1543 году юный Ронсар был подвергнут обряду пострижения, что, при соблюдении безбрачия, позволяло надеяться на получение церковных бенефиций. Однако уже в это время начало определяться истинное призвание —

поэзия. Став делом жизни Пьера де Ронсара, она и принесла ему бессмертие. Чтобы лучше усвоить уроки античной культуры, Ронсар начал заниматься у известного знатока древности Дорá, а потом поступил под его руководством в коллеж Кокре, очаг будущей «Плеяды».

Ронсар был одним из основоположников литературной школы или, вернее, литературного течения, которое получило наименование «Плеяда». Своим творчеством Ронсар и его соратники (в первую очередь Дю Белле) утверждали представление о поэте как глашатае патриотических чувств, как о совести нации. Обосновав и действительно применив принцип подражания древним и классическим достижениям Италии (прежде всего Петрарке), они вывели французскую поэзию на широкие просторы поэтического осмысления так называемых «вечных» тем, то есть тем общенационального и одновременно мирового, общечеловеческого значения.

Три главные цели преследовали создатели Плеяды, провозглашая принцип «подражания древним»: возвысить литературу, многократно усилив в ней значение идеального начала, направленного на прославление того прекрасного, что заложено в человеческой природе; всемерно интеллектуализировать ее и, наконец, добиваться максимального эстетического совершенства, создавая произведения одухотворенные, гармоничные, насыщенные пластичными в своей выразительности образами. Творчество Ронсара — ярчайшее художественное воплощение этих устремлений.

Опираясь на названные принципы, поэты Плеяды и осуществили в области поэзии радикальную жанровую реформу. Они отбросили как несоответствующие своим эстетическим идеалам старые, восходящие к средневековью лирические жанры с так называемой фиксированной формой: баллады, королевские песни, лэ, вирелэ и дизены. Вместо этих форм, мельчащих, как им представлялось, поэзию и сковывающих размах художественного воображения, поэты Плеяды культивировали жанры, унаследованные от античной литературы — оду, элегию, эпиграмму, дослание, эклогу. К ним они добавляли сонет, это, по словам Дю Белле, «столь же ученое, сколь и приятное итальянское изобретение».

Ронсар был признанным главой художественного течения, завоевавшего ведущее место во французской литературе третьей четверти XVI века. Это не вызывало сомнений у его современников. Об этом неоднократно горделиво заявлял и он сам. Именно Ронсар и изобрел метафору, призванную обозначить новую поэтическую школу: Плеяда — созвездие из семи звезд. Сам же он определял состав этого созвездия,

время от времени вычеркивая то или иное имя и внося вместо него другое.

Конечно, у каждого из ведущих поэтов Плеяды, и в первую очередь у Дю Белле и Жоделя, были свои достоинства, которыми они превосходили других. В целом же гегемония Ронсара была бесспорной. Он полнее и рельефнее, чем кто-либо из его соратников, воспел то, что составляет очарование и своеобразие его времени.

Поэзия великого ренессансного поэта в сильнейшей мере проникнута утверждающим, хвалебным началом. Как подчеркнул сам Ронсар в предисловии к первому изданию своих «Од» (1550), «...истинная цель лирической поэзии заключается в том, чтобы воспевать как можно громогласнее того, кого он взялся прославлять». Основное предназначение поэзии для главы Плеяды — прославлять и тем самым увековечивать силой художественного слова жизненные ценности, будь то подвиги исторических деятелей, творения мыслителей и поэтов, прелести родной природы, полет собственного вдохновения или неотразимое очарование любимых женщин.

Иногда в хвалебности поэзии Ронсара на первый план выступает искусственная идеализация действительности, ее условное возвышение и приукрашение. Подобных черт не лишены ранние пиндарические оды. Особенно же показательны в этом отношении многочисленные элегии, маскарады, эклоги, пасторали и картели, которые замечательный поэт вынужден был сочинять в 1560-х и в начале 1570-х годов в угоду своим покровителям, занимая в это время, в годы царствования Карла IX, положение официального поэта королевского двора. Но у этой хвалебности есть и другая, для нас наиболее ценная и по своей природе истинно ренессансная сторона. В пафосе восхваления, которым проникнуты многие творения Ронсара, отражается присущее мироощущению поэта жизнелюбие, восхищение, вызываемое открытием бесконечной притягательности окружающего мира, упоение своей творческой способностью эстетически воссоздавать в нетленных формах все это волнующее многообразие.

Ронсара выделяет далее мощь поэтического темперамента, бьющий через край лиризм, напор внутренней энергии, переполняющих его душу эмоций. Все это придает особую насыщенность и динамизм его произведениям. У Ронсара мы находим удивительное сочетание чувства эстетической гармонии, завершенности формы с тем, что может быть обозначено словом «безмерность» и что вытекало в первую

очередь из представления о поэте как витии, вдохновляемом неким «божественным исступлением». Эта безмерность сказывалась и в отношении Ронсара к языку. Он стремился обогатить его любыми средствами: и заимствованиями из классических языков древности, и архаизмами, и провинциализмами, и многообразнейшими новообразованиями. Понятие языковой нормы, приобретающей такое существенное значение в XVII столетии, не тяготело над Ронсаром и той языковой стихией, в которую он погружен и которую он сам порождал. Следствием этой «безмерности» и творческой щедрости была и относительная неравноценность художественной продукции (вместе с тем систематическая правка, которой Ронсар подвергал свои стихотворения в различных их переизданиях, наглядно свидетельствует о значении, которое он придавал их тщательнейшей шлифовке), и некоторая композиционная растянутость и перегруженность, ощутимая в отдельных произведениях крупной формы. Все это были неизбежные издержки — оборотная сторона выдающихся достоинств. Следы известной хаотичности, с которой мы временами сталкиваемся в творчестве великого ренессансного поэта, — результат стремления охватить и отразить действительность, которая сама была преисполнена брожения, в которой все основные начала находились в стадии ломки, становления, борьбы.

Насыщенность эмоционального содержания у Ронсара чрезвычайно ярко проявляется в ритме. Он бывает то более бурным, то более размеренным, но всегда бесконечно разнообразным по своей интонационной природе, по своей метрической структуре, и одновременно подчиненным каким-то общим законам стройности и гармонии. Ронсар, этот человек, рано начавший страдать от глухоты, один из музыкальнейших поэтов мировой литературы. Вообще сближение поэзии с музыкой было одним из важнейших достижений Плеяды, и Ронсара в первую очередь (как в смысле осуществления метрической реформы, облегчавшей переложение стихов на музыку, — Ронсар вдохновлял крупнейших композиторов своего времени: Жоскена, Гудимеля, Орландо ди Лассо, — так и в смысле все более глубокого проникновения музыкального начала в самую поэзию).

Заставив восторжествовать строфический принцип в лирической поэзии, Плеяда чрезвычайно обогатила количество ритмических структур. Многообразие ритмических форм в свою очередь заметно увеличивало выразительные возможности поэзии, насыщая ее более сложными и гибкими средствами художественного воплощения мыслей и чувств.

Ронсар проявил поразительную изобретательность, тончайшее музыкальное чутье в создании строфических структур. Некоторые из них имели, безусловно, характер стихотворного эксперимента и не закрепились в поэтической практике. Однако многие из них стали затем классическими и вошли в золотой фонд французской поэзии. Так, например, именно Ронсар разработал структуру десятистрочной строфы, которая позднее была доведена до совершенства классицистом Малербом. С другой стороны, Ронсар разработал некоторые типы строф, которые нашли широкое применение в творчестве поэтов-романтиков, и прежде всего в романтической элегии. Такова, например, строфа, состоящая из четырех 12-сложных стихов, объединенных перекрестной рифмой.

Вместе с тем особенное увлечение строфическим построением характерно именно для первого периода творчества Ронсара, для времени его усиленной работы над освоением оды. С середины 50-х годов намечаются определенные сдвиги. Внимание Ронсара привлекают произведения типа поэмы или гимна, дающие широкий простор свободному, не связанному строгими формальными ограничениями развертыванию философских медитаций, лирических исповедей. Эти произведения построены уже не на строфическом принципе, а состоят из так называемых «vers suivis», то есть стихов, основанных на последовательном чередовании парных рифм. Такой лирический принцип снижал роль чисто музыкальных эффектов, но давал больше простора для развития поэтической мысли, придавал широкую амплитуду эмоциям.

Безбрежность творчества Ронсара делает его труднообозримым. Выделим некоторые из его ведущих тем. Главный герой Ронсара — поэт, и ниспосланный ему волшебный дар — поэзия. Одна из центральных проблем творчества Ронсара — место поэта в обществе. Очевидна связь этой проблематики с тем раскрепощением личного начала, которыми отмечены общественная жизнь и культура Возрождения. Плеяда (и прежде всего Ронсар) выдвинула новое по сравнению со своими предшественниками представление о личности поэта и об общественной роли поэзии. Образ поэта, возникающий в стихах Ронсара, отличается (например, по сравнению с Клеманом Маро) гораздо более высоко развитое чувство собственного достоинства, как личного, так и профессионального; гордость выпавшей на его долю миссией вещателя истины и наставника людей. Сила поэзии в способности увековечивать. Осознание этого дает Ронсару право утверждать, что поэт более всемогущ, чем

правители и полководцы. Даже тогда, когда Ронсар просит у короля бенефиции, он говорит с монархом как равный с равным: в обмен на доходные синекуры он предлагает бессмертие. Здесь сказывается типичное для Возрождения осознание художником индивидуальной неповторимости и глубины своего «я», понимание того, как в современных условиях все обостряющейся борьбы за национальное объединение страны под эгидой монархии возрастает общественная значимость поэтического творчества.

Такая концепция при всех верноподданнических чувствах Ронсара не могла, конечно, не приводить его временами к столкновению с правящими кругами. В этих кругах иначе представляли себе роль и назначение поэта, требуя от него покорности, угождения придворным вкусам, лести. Такого рода конфликт обостряется, например, у Ронсара в 1550-х годах, в канун религиозных войн. В его поэзии возникала и выдвигалась на передний план та проблематика сложной взаимосвязи между осознавшей свою суверенность личностью и абсолютистской государственностью, которая легла затем — по-своему осмысленная — в основу крупнейших художественных созданий писателей-классицистов XVII века. Ронсар и тут стоял у истоков выдающихся достижений.

Естественно, наибольших художественных успехов поэт достигал, когда, движимый гуманистическими побуждениями, пытался как можно более откровенно и непосредственно отразить обуревавшие его сознание переживания. Поиски Ронсара развивались в нескольких направлениях.

Это, во-первых, поэтические утопии, вроде стихотворений «Блаженные острова» и «Оружие». В них своеобразно сочетается острая критика современной цивилизации, порождающей кровопролитные войны и отравленной ядом стяжательства, с попытками нарисовать картину идеального общественного состояния, в котором простота и невинность нравов, обусловленная отсутствием собственнических инстинктов, соединялись бы с завоеваниями духовного развития человечества.

Это, во-вторых, насыщенные автобиографическими признаниями лирические исповеди-монологи. В них поэт стремился разобраться в своем «я», в волновавших его противоречивых чувствах, осознавая своеобразие и сложность своего места в обществе (примером может служить преисполненная задушевности поэма «Речь к П. Леско», проникновенная хвала неодолимости художественного призвания). Уже с первых выпусков «Од» (1550) тема избранности поэта

дополнялась у Ронсара темой его одиночества и невольной отчужденности от окружения. Поэтическое творчество для Ронсара — это бурный подъем человеческого духа, выход за рамки обыденной размеренности. Безумная одержимость — блаженство для поэта, но она неизбежно отдаляет его от толпы рядовых людей. Поэт ищет уединения и только на лоне природы, наедине с самим собой, обретает просветленность духа, способность творить. Этот мотив одиночества поэта, предначертанного роком (он предвосхищает некоторые аспекты романтической концепции поэзии), получает углубленное развитие в творчестве Ронсара 1550-х годов. В этот период в поэзии Ронсара возрастает элегическое начало. Менялись по сравнению с одами и античные образцы — катализаторы вдохновения. На смену Пиндару, Анакреонту, Горацию выдвигались римские элегики во главе с Каталлом, Тибуллом, Проперцием и Овидием.

Элегическая тема одиночества поэта постепенно решалась Ронсаром все более социально заостренно, дополнялась гневными, временами смыкающимися с сатирой инвективами, разоблачающими господствующую среду. Именно эта среда и оказалась источником невзгод и страданий, выпадающих на долю поэта. Его жизненный идеал все отчетливее и резче противопоставляется теперь призрачному великолепию и скрытым, но пагубным страстям, царящим в столице и при королевском дворе. Двор же этот — средоточие страны, стремящееся подчинить себе все и вся. Подобные настроения с впечатляющей силой выявились, например, в «Речи к кардиналу де Шатильон», написанной между 1557 и 1558 годами. Вот несколько отрывков из этого замечательного произведения:

Блажен, кто по полю идет своей дорогой,
Не зрит сенаторов, одетых красной тогой,
Не зрит ни королей, ни принцев, ни вельмож,
Ни пышного двора, где только блеск и ложь.

.....
Ступай же, кто не горд! Как нищий, как бродяга,
Пади пред королем, вымаливая блага.
А мне, свободному, стократно мне милей
Невыпрошенный хлеб, простор моих полей...

(Перевод В. Левика)

Своей же вершины только что очерченные тенденции достигают в «Речи против Фортуны». Обе тематические линии, элегико-биографическая и общественно-критическая, здесь окончательно сливаются воедино. Вслед за Дю Белле,

автором «Сожалений», и Ронсар приходит к убеждению, что судьба личности, воплощенной в образе лирического героя, неотделима от судеб окружающего общества. В «Речи против Фортуны» эта мысль приобретает трагический оттенок. Королевский двор выступает и как очаг нравственной развращенности, и как общественная сила, воздействия которой не избежать. В этой этапной вещи воспроизведена трагическая ситуация, которая через столетие с лишним стала одним из ведущих мотивов драматургии Расина: душевные страдания и метания личности, прикованной к правящей придворной среде и не способной порвать с ней. При этом Ронсар отражает эту ситуацию, не прибегая к помощи античных реминисценций, без каких-либо иносказаний. Отмечая накопление драматических элементов в элегии-послании Ронсара и ее ярко выраженный сатирический аспект, не следует забывать ее чисто лирических достоинств. Удивляет эмоциональный накал, присущий поэме. Ронсару удается поддерживать этот накал на одном и том же неослабевающем уровне на протяжении произведения, насчитывающего более 400 строк!

«Речь против Фортуны» — одна из кульминаций с точки зрения проникновения поэта в общественные противоречия окружающей действительности. Сравнение в этом плане выдерживает, пожалуй, лишь «Гимн золоту». Это произведение с трудом поддается однозначному истолкованию. Его характеризует показательная для ренессансного сознания амбивалентность, «двусмысленность», многоплановость, доходящая до степени парадоксальности ирония — так диалектически сложно сплетены в ней апология оплодотворяющей силы золота и нравственное осуждение его власти. Безоговорочно Ронсар отвергает лишь две крайности: скопидомство и его антипод — бессмысленное расточительство. Не случайно в связи с «Гимном золоту» вспоминают об Эразме и его «Похвальном слове Глупости», где также панегирик нерасторжимо связан с осмеянием.

Будучи некоей вершиной, «Речь против Фортуны» вместе с тем — веха, завершающая существенный этап творческой эволюции поэта. С 60-х годов начинается ее новая стадия. Решающими факторами, предопределяющими на длительный срок направление художественной деятельности поэта, оказываются разгул религиозных войн и восшествие на престол Карла IX. Когда религиозные войны разразились, поэт решительно стал на сторону католического лагеря и королевской власти. Он сам подробнейшим образом обосновал занятую им позицию в стихотворном цикле

«Рассуждения о бедствиях нашего времени». Ронсар руководствовался побуждениями патриотического характера. Поэт считал, что только верность католической церкви (при всех ее пороках, в которых она погрязла и которые он бичевал, призывая к их искоренению) и монаршему двору позволит сохранить национальную целостность страны, спасти Францию от распада и разгрома иноземными силами, и прежде всего могущественной империей Габсбургов. Поэт непосредственно вторгался теперь в сферу политической борьбы, становился общественным трибуном и тем самым закладывал основы гражданской поэзии, прокладывая путь Агриппе д'Обинье, автору «Трагических поэм», выступая далеким предшественником Барбье, создателя «Ямбов», Гюго, творца «Возмездий». Конечно, «Рассуждения» Ронсара находятся лишь у истоков традиции гражданской поэзии. Характерным примером в этом отношении может служить пространное «Предупреждение народу Франции». Поэтическая риторика здесь прорывается лишь вспышками. Преобладает же более рассудочная и тяжеловесная риторика, дидактическая. Отсюда и отсутствие единства эмоционально-поэтической тональности. Применяемые средства еще очень пестры, разнородны. Их сочетание иногда механистично. Жанр еще только складывается; в поисках максимальной убедительности поэт испробует самые различные пути и подступы. Яростная публицистика, памфлетность, сатирические портреты гугенотов, мифологический вымысел (змея, всеяющийся в Лютера), чередование навеянных античностью и библейских образов, классические приемы риторики, лирические отступления — все это громоздится друг на друга. Но нагромождение это одновременно создает и впечатление бурного потока, свергающего все преграды. Следует также иметь в виду, что страстность гражданской поэзии Ронсара нарастала, а умозрительность и суховатость шли на убыль в ходе ожесточенной борьбы и по мере того, как оскорбления, наносимые поэту идеологами протестантского лагеря, все острее задевали его лично и побуждали все глубже погружаться в междоусобицу, расколовшую страну.

Через все творчество Ронсара, от первых опытов и до последних дней, проходит тема всеислия времени, его неумолимого и разрушительного бег. Вместе с тем решение этой темы поэтом неоднозначно. Здесь обозначаются знаменательные оттенки. В чисто эпикурейском ключе тема быстротечности времени и мимолетности счастья воплощена Ронсаром в его анакреонтических стихах (например, в «Оделетах Коридону»). Печальные мысли о неумолимости грядущего

щего конца отодвигаются упоением сегодняшним днем. Чем меньше времени уделено человеку для удовольствий, тем решительнее надо пользоваться этими возможностями, ища забвения в вине и любви, наслаждаясь красотой, даруемой молодостью и природой. Иные мотивы звучат в пиндарических одах. Одна из ведущих тем — победа над временем и смертью, забвением. Эта истинно ренессансная тема показательна для творчества Пляеды в целом. Сходные идейные мотивы звучат, например, в «Древностях Рима» Дю Белле. В своих горадианских одах Ронсар также прославляет победу человеческого духа над сокрушительной силой времени. В пиндарических одах эта тема реализовалась в героическом плане: как торжественное воспевание подвигов и бессмертия, даруемого поэтам. В горадианских одах она предстает в более интимном, личном, психологически углубленном виде: как победа, даруемая человеку в результате внутренней борьбы, одерживаемой над самим собой, а тем самым и над властью обстоятельств.

Постепенно художественное преломление темы времени все сильнее проникается у Ронсара трагическими мотивами и одновременно уходит своими корнями в философски все более широкое и диалектически сложное восприятие жизни. Впервые эта концепция возникает в заключении к «Гимну Смерти». Этот гимн — произведение противоречивое. Оно пронизано пессимистическими и сумрачными настроениями. Однако в самом конце гимна тема скоротечности и бренности живого получает принципиально иное, глубоко ренессансное и жизнеутверждающее истолкование. Всемогущей Смерти противопоставляется не менее всемогущая Венера. Она воплощает в себе принципы плодородности, обновления и размножения. Все, что Смерть уничтожает, Венера восстанавливает. Преходящей оказывается форма, материя же сама по себе неразрушима.

Таким образом, в «Гимне Смерти» впервые возникает мысль, которая не раз будет звучать у позднего Ронсара (например, в элегии «Против лесорубов Гастинского леса»; к этому произведению мы еще обратимся, говоря о теме природы в творчестве Ронсара) и которая весьма существенна для понимания глубинных тенденций, питающих философские воззрения Ронсара после 1560 года (для нас здесь важнее всего мысли о непрерывности развития, о преемственности всего живого, о том, что если отдельный индивидуум «эфемерен, то природа вечна», вытекающие отсюда надежды на будущее). В свете подобной стихийно-материалистической и диалектической концепции по-новому трактует-

ся и проблема времени, скоротечности и бренности жизни. Поэт утверждает, что бренность земного — это не только бедствие, но и основа жизни и постоянного обновления. Текучесть времени оказывается не только злом, но и предпосылкой развития, а тем самым стимулом для приятия действительности и обретения внутренней гармонии. Трагический гуманизм позднего Ронсара представляет собой не отречение от ренессансных идеалов, а их дальнейшее углубление.

Патетическим примером тому служат и последние стихи поэта, сочиненные им на смертном ложе. Даже стихи, в которых Ронсар выражал отвращение и ужас, охватывавшие его перед лицом смерти (например, сонет «Я высох до костей. К порогу тьмы и хлада...») ¹, проникнуты духом стоического приятия неумолимого закона бытия. Еще примечательнее сонет «Пора оставить дом и дерева в садах...» ². Читая эти стихи, мы не чувствуем барочного смятения, капитуляции перед смертью. Наоборот, поражает умиротворенность духа, с которой поэт идет навстречу концу. Он не превратится вновь в ничто. Дух его, то есть созданное им, будет жить вечно. С особенной же осязаемой наглядностью торжество духа над разрушением выявляется в этих стихах, продиктованных умирающим, в их безупречной музыкальной чеканности, в их пластическом совершенстве. Обреченный на смерть находит силы сам воздвигнуть себе памятник непреходящей красоты.

Одно из центральных мест в творчестве Ронсара занимает тема природы. Ронсар сближает природу с человеком как два родственных, находящихся в нерасторжимом единстве начала. Уже в первых четырех книгах «Од» все принадлежащее миру природы, будь то ручьи и реки, растения, птицы, животные или леса, выступает у Ронсара согретое теплом симпатии и чувством внутренней близости. Одной из основных форм воплощения этой симпатии становится стремление одухотворить явления природы. Осуществлению этой цели и служит мифологическая образность, почерпнутая в античном литературном наследии. Существенна та органичность, с которой образцы, вдохновлявшие Ронсара, возрождаются в перевоплощенном виде в художественной ткани его произведений.

Важную роль играли в этой связи попытки Ронсара конкретизировать и индивидуализировать пейзаж. Конечно, и в таких стихотворениях, как «Ручью Беллери», «Хвала Ван-

¹ «Je n'ay plus que les os, un Squelette je semble...»

² «Il faut laisser maisons et vergers et jardins...»

домскому краю», «Гастинскому лесу», «Реке Луар» (речь идет о притоке Луары), Ронсар следовал античным моделям: Горацию в первую очередь, а затем Вергилию. Поэтому у воспеваемых французским лириком мест, как правило, существуют античные параллели (ручьё Беллери соответствует у Горация источник Бандузия, реке Брэ — быстрый Анио и т. д.). Это не значит, однако, что описания у Ронсара условны и что он офранцузивал лишь одни географические названия. Мы обнаруживаем у вождя Плеяды немало достоверных штрихов. Они воспроизводят неповторимые приметы мест, столь хорошо знакомых и близких сердцу поэта — дворянина по происхождению, любителя и великолепного знатока сельской жизни. Таковы, например, окаймляющие ручей Беллери зеленые ивы, располагаясь в тени которых поэт сочиняет стихи:

В тебя глядеть могу часами,—
Стихи теснятся в душу сами,
И шепчет в них твоя струя,
В них шелест ив твоих зеленых.

(Перевод В. Левика)

Особенно много таких штрихов в оде «Хвала Вандомскому краю». Природа для Ронсара — неотъемлемая часть пройденного поэтом пути. Другой существенный фактор, делающий для Ронсара природу достоянием внутреннего мира поэта, — патриотическое чувство. Представление о Франции зримо воплощено в поэзии Ронсара прежде всего в образах родного Вандома. Прославить своим творчеством Францию означает для него запечатлеть на века имена и облик унаследованного от предков замка Пуассоньер, Зеленого острова на стыке Луара и Брэ, Гастинского леса, ключа Беллери.

Но тема природы приобретает у Ронсара и более всеобъемлющее философское звучание. В некоторых «Гимнах» и «Поэмах» природа предстает как неисчерпаемый и божественный источник энергии и стимулов поведения всего живого, как хранилище закономерностей и тайн, разгадать которые человек стремится, пытаясь познать самого себя. У раннего Ронсара с его радужным жизнелюбием господствуют мотивы созвучия природы и человека, их органического единства. Зрелый и поздний Ронсар все чаще обращается к природе, чтобы воплотить трагический разлад между ренессансными представлениями и действительностью, в которой торжествуют враждебные этим представлениям начала.

Уже в «Гимнах», созданных в 50-х годах, многозначи-

тельно возникают характерные для литературы позднего Возрождения мотивы: воспроизведение острого контраста между строгой упорядоченностью и величественной гармонией, царящими в космосе, и разладом, смятением, хаосом, раздирающими существование человека. У человека оказывается своя, совершенно особая, многострадальная судьба, чуждая законам, навсегда определившим существование космоса. Эта мысль поэтически особенно выпукло выражена в заключительных стихах «Гимна светилам». Более приглушенно она звучит и в «Гимне Вечности». Гимн этот (он представляет собой значительно расширенную и художественно усовершенствованную переработку одноименного стихотворения неолатинского поэта Марулла) принадлежит к наиболее поэтичным и насыщенным лиризмом произведениям цикла.

Из более поздних стихотворений, воспроизводящих в трагическом ключе взаимоотношения человека с природой, выделяется элегия «Против лесорубов Гастинского леса» (созданная, по-видимому, в середине или в конце 70-х годов и опубликованная поэтом лишь в 1584 году). Гастинский лес в восприятии Ронсара — воплощение той вольно произрастающей, не тронутой цивилизацией природы, которая для ренессансного поэта была всегда символом человеческой свободы, отблеском «золотого века» человечества. Звон топоров, рубящих Гастинский лес, возвещает приближение конца целой эпохи — Ренессанса. Но, проклиная тех враждебных красоте, жадных и черствых людей, которые губят дорогие сердцу поэта идеалы, Ронсар сохраняет просветленный взгляд на жизнь. Гибель Гастинского леса, будучи для него и для людей его поколения предзнаменованием неумолимо надвигающихся утрат и страданий, предстает вместе с тем его взгляду, обращенному в будущее, как одно из ряда звеньев в бесконечной и единой цепи катастрофических и одновременно закономерных превращений, которые в своей совокупности и составляют историю человечества. Итак, мы встречаем здесь ту же философскую концепцию, которую Ронсар разворачивает и на заключительном этапе творческого пути в стихотворениях, посвященных всемогуществу времени и смерти:

О прав, стократно прав философ и поэт,
Что к смерти иль концу все сущее стремится,
Чтоб форму утерять иль в новой возродиться.

.....
Бессмертно вещество, одни лишь формы тленны...

(Перевод В. Левика)

Ронсар был великим любовным поэтом. Он воспел в своих стихах многих женщин. Три из них завоевали наибольшую известность: Кассандра, Мария и Елена. Образ возлюбленной у Ронсара прежде всего воплощение идеала поэта, его представлений о красоте и совершенстве. Конечно, в основе стихотворных циклов, посвященных трем воспетым Ронсаром женщинам, лежит каждый раз реальное чувство к реальному, а не вымышленному лицу. Интенсивность этого чувства недооценивать не следует. В 1569 году, когда Ронсар после долгих лет разлуки встретился с женщиной, озарившей его молодость, он написал поэму «К Кассандре». Читая ее, мы верим Ронсару, что сознание его навсегда сохранило нетронутым облик преисполненной «детского обаяния» девушки — такой, какой она пленила поэта в весеннюю пору его жизни.

Все же любовное чувство, испытанное поэтом, служит ему прежде всего могучим толчком для полета фантазии, играя роль некоего катализатора, накапливающего вокруг себя и приводящего в движение различные влечения и вождения, а зачастую и переживания, порожденные иными лицами. Попытки восстановить на основе трех упомянутых циклов подробную биографическую канву пережитых Ронсаром любовных романов обречены на неудачу.

Так, например, не следует, как это иногда делалось, рассматривать «Первую книгу любви», посвященную Кассандре, как своего рода поэтический дневник, будто бы непосредственно воспроизводящий перипетии любовного романа, пережитого Ронсаром. В последнее время преобладает мнение, согласно которому этот цикл любовных стихотворений был создан по преимуществу в 1551—1552 годах, то есть через пять-шесть лет после знакомства поэта с Кассандрой Сальвиати и через четыре года или через пять лет после того, как она вышла замуж за сеньора де Пре. А это существенно меняет и угол зрения, под которым надо рассматривать творческое своеобразие сборника. Образ Кассандры возникает на страницах «Первой книги любви» прежде всего сквозь дымку воспоминаний, в ореоле эмоций, как бы восстанавливаемых ретроспективно или пробужденных мечтами. Это относится, например, к эротическим мотивам, временами бурно прорывающимся в содержании сборника. Чувственные наслаждения, изображенные Ронсаром, не могли быть подарены ему Кассандрой. Это исключалось характером их взаимоотношений.

Наконец, поэт связывал с образом Кассандры и разработку тем по своему происхождению литературных, книж-

ных. Ронсар меньше других поэтов Плеяды обращался в качестве образца для подражания к современным ему итальянским петраркистам и к вычурным страмботтистам XV века, предпочитая искать опору в классических традициях Бембо и Ариосто, а превыше всего ценя самого Петрарку. Ронсар, автор «Первой книги любви», отличается от своих соратников наибольшей независимостью по отношению к иноземным источникам. С другой стороны, можно говорить о внутренней переключке между «Первой книгой любви» и творчеством художественной школы Фонтенбло, которая господствовала в середине XVI века в изобразительном искусстве Франции (к ней примыкали, помимо ряда итальянских мастеров во главе с Приматиччо и Челлини, выдающиеся французские скульпторы Гужон и Пилон). Эта переключка выражается прежде всего в изысканности и утонченности, которые отличают женские образы «Первой книги любви» и с которыми реальные жизненные впечатления стилизуются и переводятся в сознательно приподнятый мифологический план (примером может служить известный сонет «О если бы, сверкая желтизной...»¹).

Во «Второй книге любви» заметно меняется образ возлюбленной и стилистическая тональность цикла. Главной героиней становится Мария, простая крестьянская девушка из Бургейля. Ее образ лишен аристократической изощренности; он теплее, проще, доступнее облика Кассандры. Мария для Ронсара — воплощение той чистой и естественной красоты нравов, которые присущи человеку, растущему на лоне природы. Образ Марии чаще всего ассоциируется поэтом с весной, утром, рассветом, изображается на фоне цветущей природы. В произведениях, посвященных более земной, чем Кассандра, фигуре Марии, вырастает роль реальной действительности как источника поэтических эмоций. Эта действительность, во всей своей бытовой непритязательности, иногда в произведениях, воспевающих Марию, целиком определяет атмосферу отдельных стихотворений (достаточно вспомнить в этой связи хотя бы знаменитое «Веретено»).

Отход Ронсара во «Второй книге любви» от платонического и петраркистского обожествления женщины влечет за собой и принципиальные изменения в его стилистических поисках. Ронсар обращается теперь к разработке стиля, который сам определяет как «низкий». Важнейшим эстетическим критерием теперь становится для поэта естествен-

¹ «Ha, je voudroy richement jaunissant...»

ность чувств, прозрачная ясность, грациозность и доступность в их художественном воплощении. Снижение стиля ведет Ронсара к сближению поэтического языка с разговорной речью, к ослаблению образной перегруженности слога, его большей прозрачности.

Цикл, посвященный Марии, — это также стихи о любовном влечении, не находящем отзвука. Но чувства, воспетые в стихах, обращенных к Марии, — это не похожая на одержимость страсть, вызванная Кассандрой, а скорее щемящая сердце влюбленность. В художественной структуре стихов о Марии преобладает не стремительный ритм, как в «Первой книге любви», а тяготение к плавности и соразмерности. «Вторая книга любви» проникнута мировосприятием, в котором гармонически уравниваются меланхолическая грусть и просветленная умиротворенность, горечь, вызываемая жизненными неудачами, и упоение радостями бытия, непосредственность в выражении эмоций, и склонность к рефлексии. Перед нами еще один отблеск идеалов высокого Возрождения.

Этим отблеском освещен и последний сборник любовных стихотворений Ронсара — его «Сонеты к Елене» (1578). Конечно, здесь немало следов неопетраркизма, маньеристической изощренности, привнесенной соперничеством с новым кумиром придворных кругов Депортом. Образ возлюбленной вновь обретает аристократическую утонченность. Но в основе его — то преисполненное внутренней гармонии, уверенное в себе достоинство, которое составляет важную черту ренессансного идеала красоты. К тому же возвышенная идеализация, с одной стороны, и психологическая достоверность — с другой, переплетаются в «Сонетах к Елене». Подлинная Елена де Сюржер была довольно надменной и капризной дамой. Она сетовала по поводу того, что Ронсар компрометирует ее репутацию своими любовными излияниями, и это приводило поэта в бешенство. Отзвуки этих обид слышны в сборнике. Поэт нередко жалуется на чрезмерную зависимость Елены от предрассудков придворной среды. Один из них он видит в приверженности Елены к платонизму — учению, которое своей идеалистической устремленностью вызывало все большее раздражение поэта и которое он критиковал, противопоставляя ему материалистическое видение мира. Образ Елены более осязаем и индивидуализирован, чем образ Марии и Кассандры. Мы видим очертания внешнего облика Елены, ритм ее движений в танце во время ослепительного бала, слышим интонации ее речи, получаем представление о ее внутреннем мире.

Овеян духом Ренессанса и образ самого стареющего поэта. Несмотря на приближающуюся старость, он по-прежнему упоен чувственной красотой мира, склонен предаваться влечению страстей и жажде наслаждений, верит во всеислие своего поэтического дара. Но одновременно, и в радостях, и в страданиях, он сохраняет мудрое самообладание, представление об относительности вещей, безупречное чувство меры. И через «Сонеты к Елене» проходит типичная для Ронсара-лирика тема неудовлетворенного любовного чувства. Но как далека просветленная сдержанность в решении этой темы несчастной любви у позднего Ронсара от того бешеного неистового надрыва, который неудержимым вихрем пронесется сквозь стихи Агриппы д'Обинье, объединенные в сборник «Весна». Но д'Обинье — это уже представитель другой эпохи, другого художественного мироощущения, а именно стиля барокко.

Барочные веяния коснулись и Ронсара. У него есть произведения, в которых эти веяния выражены очень отчетливо. Такова, например, поэма «Стихи, прочитанные в театре после окончания комедийного представления в Фонтенбло». Эта поэма пронизана темами и образами, типичными для литературы барокко. Жизнь уподобляется театру. Люди играют роли, отведенные им слепой Фортуной. Повсюду царят видимость, обман, мираж. Жизнь сравнивается со сновидением, с клубами дыма, которые развеиваются дуновением ветра, с волнами, разбивающимися одна о другую. Правда, в заключительных строках Ронсар признает существование людей, которые не дают затынуть себя губительным житейским водоворотом и сохраняют верность естественным наклонностям, велениям природы.

То же можно сказать и о нем самом. Несмотря на трагические жизненные коллизии, свидетелем и участником которых ему довелось быть, изменяясь и развиваясь, Ронсар продолжал оставаться и в пору заката Возрождения глашатаям ренессансных устремлений. На протяжении своего творческого пути он воплощал эти устремления в совершенных поэтических формах, показательных для своеобразия национального художественного гения Франции. Более того, своим творчеством он в сильнейшей мере способствовал кристаллизации этого своеобразия. Ронсар был и остается одним из величайших поэтов в истории европейской литературы.

ДЮ БЕЛЛЕ И ПУТИ РАЗВИТИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ

Вместе с Ронсаром Жоашен Дю Белле (1522—1560) возглавил ту выдающуюся поэтическую школу второй половины XVI века, которая получила наименование «Плеяды» и которая сыграла значительную роль в развитии французской поэзии. Можно сказать, что своими лучшими творческими достижениями вожди Плеяды, Дю Белле и Ронсар (используя, конечно, завоевания своих предшественников), осуществили в области поэзии переворот, равный по историческому значению тому сдвигу, который затем, уже в XVII столетии, в области трагедии совершил Корнель, а позднее — в жанре комедии — Мольер. Чрезвычайно обогатив поэзию интеллектуально и эмоционально, существенно преобразив ее с точки зрения формы, они выдвинули ее в центр духовной жизни страны. Они позволили поэзии говорить о самых насущных и серьезных общественных вопросах, сделали ее орудием выражения самых глубоких и сокровенных человеческих чувств.

Вместе с тем такая знаменательная дата, как четырехсотлетие со дня смерти Дю Белле, национальной гордости французской литературы, должна была бы, казалось, в свое время найти широкий отклик на родине поэта, послужить поводом для серьезного разговора о значении великих классических традиций французской поэзии прошлого в литературной жизни наших дней. Однако, как это ни странно, юбилей одного из основоположников французской национальной поэзии прошел во Франции не очень заметно.

Впрочем, недооценка творчества и исторической роли

Дю Белле со стороны влиятельных литературных кругов современной Франции довольно легко объяснима. Представители модернистской литературной критики и истории литературы, обращая свой взор в прошлое, немалое внимание уделяют именно поэзии XVI века. Однако в этой эпохе их интерес привлекают иные фигуры. Так, например, с легкой руки Тьерри Монье¹, крупнейшим французским поэтом всех времен был объявлен вождь лионской поэтической школы, неоплатоник и петраркист Морис Сев. Литературная деятельность Дю Белле и Ронсара периода их творческой зрелости² оказалась для Тьерри Монье слишком близкой той национальной, галльской, жизнеутверждающей и рационалистической по своему духу умственной традиции, которая у него вызывает вражду и презрение.

Весьма субъективно проблему новаторства Дю Белле решает известный французский литератор-модернист М. Деги³. Творческое воздействие поэзии Дю Белле простирается далеко в глубь будущего, включая и литературу XIX века. Однако Деги, осмысливая истоки новаторства Дю Белле, односторонне и искусственно подтягивает последнего к Нервалю, Бодлеру, Малларме, а через них и к самому себе. Неправомерно, на мой взгляд, абсолютизирует Деги и роль мотивов отчаянья в общем идейном контексте «Сожалений».

Во французском литературоведении наших дней наблюдается увлечение литературой барокко. При этом понятие стиля барокко намеренно истолковывается большинством западных критиков чрезвычайно произвольно и расширительно. Кому только не стремятся они приклеить ярлык стиля барокко, начиная от позднего Ронсара и кончая Паскалем, Расином и Ларошфуко. Однако во всех подобных литературоведческих построениях важное место, как правило, занимают поэты-мистики конца XVI и начала XVII века: Спонд (Sponde), Шассинье (Chassignet), Ласепэд (La Serpède). Именно творчество этих поэтов, в противовес классической литературной традиции, и в том числе литературной деятельности Плеяды и Малерба, и определяется как вершина французской поэзии XVI — XVII веков. Их не называют иначе как гениальными и

¹ См.: Maulnier Th. Introduction à la poésie française. P., 1939.

² Тьерри Монье делает исключение именно для ранних, написанных под сильным влиянием итальянских петраркистов, сборников Дю Белле и Ронсара: «Олива» и «Любовь к Кассандре».

³ Deguy M. Tombeau de Du Bellay. P., 1973.

охотно переиздают. Им посвящают многочисленные монографии и статьи.

Весьма показательна с этой точки зрения, например, глава о литературе Возрождения в представительном издании «История французской литературы», вышедшем в свет в «Энциклопедии Пляяды»¹. Автор этой главы Альбер-Мари Шмидт отводит «Сожалениям» Дю Белле всего лишь три слова. В то же самое время модным поэтам-мистикам, вроде Спонда, и другим литераторам, принадлежавшим к стилю барокко, он уделяет гораздо больше внимания.

Известные сдвиги в отношении к Дю Белле замечаются даже у тех представителей академического литературоведения, которые специально занимаются творчеством создателя «Сожалений». Наиболее видным из них в недавнем прошлом являлся В.-Л. Сонье². Его работы внесли серьезный вклад в исследование и научно-критическую публикацию произведений Дю Белле. Однако их историко-литературное значение он понимает уже и эмпиричнее, чем это делали в свое время такие знатоки французской поэзии, как А. Шамар и Ж. Вианэ³. В отличие от своих учителей, Сонье не говорит уже о мировом значении поэзии Дю Белле, о гениальном предвосхищении художественных тенденций, получивших свое дальнейшее развитие в далеком будущем, во французской литературе XIX века. В его истолковании сфера исторического воздействия поэзии Дю Белле оказывается более скромной, ограничивается по преимуществу XVII веком. В Дю Белле французский исследователь видит в первую очередь писателя, расчищавшего путь отдельным завоеваниям поэзии французского классицизма.

Все вышесказанное отнюдь не означает, что имя Дю Белле забыто широкими кругами французских читателей. Творец «Сожалений» остается в числе любимых поэтов-классиков. Его стихотворения закономерно одними из первых вышли в свет в созданной на основе массового опроса серии «Сто шедевров французской литературы»⁴. Изда-

¹ См.: *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des Littératures françaises, connexes et marginales.* P., 1958.

² См., например: *Saulnier V.-L. Du Bellay. IV^e éd. P., 1968,* и предисловие к книге: *Du Bellay Joachim. Divers Jeux rustiques. Ed. critique par Verdun-L. Saulnier. Lille — Genève, 1947.*

³ См.: *Chamard H. J. du Bellay. Lille, 1909, «Histoire de la Pléiade»,* тт. I—IV, P., 1939—1940; *Vianey J. «Les Regrets» de Joachim du Bellay. P., 1930.*

⁴ *Du Bellay. «Les Regrets». Collection des cent chefs-d'oeuvre, N^o 10. R. Laffont. P., 1958.*

тельство «Пьер Сегерс» в популярной серии «Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui» опубликовало со вкусом составленный сборник, посвященный Дю Белле¹. Несомненный, хотя временами и несколько эмпиричный вклад в изучение исторического значения поэзии Дю Белле подолжают вносить и представители французской академической науки. Упомяну в этой связи, скажем, обстоятельный труд И. Белланже «Дю Белле: его «Сожаления», которые он создал в Риме»². Следует также назвать и краткий, но содержательный раздел, посвященный творчеству Дю Белле в десятичной «Литературной истории Франции» таким прекрасным знатоком французской поэзии XVI века, как А. Вебер. Этот сжатый очерк по-своему углубляет и уточняет подход ученого к истолкованию художественного мироощущения создателя «Сожалений», воплощенный ранее в книге «Поэтическое творчество в XVI веке во Франции»³.

Поэзия Плеяды (в том числе, естественно, и творчество Дю Белле) всегда привлекала интерес передовой французской общественности в моменты серьезных национальных испытаний, в периоды усиленных поисков обновления и оздоровления литературы. Так было в свое время в эпоху романтизма. Аналогичные тенденции нашли выражение и в развернутой в конце 1953 года и имевшей значительный резонанс кампании Арагона и его единомышленников «В защиту национальной поэзии» («Pour une poesie nationale»); началом ее послужила статья Арагона «О национальной поэзии», напечатанная в еженедельнике «Леттр франсэз» 3/XII 1953 г.). Творчество Дю Белле и других выдающихся поэтов XVI века было с полным правом выдвинуто ими в борьбе против декадентского направления литературы в качестве непреходящего образца поэзии, неразрывно связанной с жизнью, пронизанной патриотическими чувствами, духом общественного служения и общественной борьбы, глубоко национальной и общедоступной по форме.

Безоговорочному признанию Дю Белле как великого поэта мешало еще одно препятствие. Слава Ронсара как крупнейшего французского поэта эпохи Возрождения нередко затмевала создателя «Сожалений», побуждала недооценивать глубину его творческих исканий. Это несправед-

¹ «Joachim Du Bellay» par Frédéric Boyer. Pierre Seghers, éd. P., 1958.

² Bellenger Y. Du Bellay: ses «Regrets» qu'il fit dans Rome... P., 1981.

³ Histoire littéraire de la France. T. II, P., 1975; Weber H. La Création poétique au XVI^e siècle en France. T. I—II. P., 1958.

ливо. Ронсар и Дю Белле были соратниками, друзьями, в какой-то мере соперниками. В их творческом облике много сходного, родственного, но и очень значительны различия. Ронсар, прежде всего, с удивительным артистическим обаянием и благородством выразил идеальные устремления передовых людей эпохи Возрождения, их страстный порыв к земному счастью, мечту о гармоничном развитии человеческой личности, тонкое чувство красоты и изящества, возвышенность их духовных устремлений.

Творец «Сожалений» был особенно восприимчив и нетерпим к порокам, изъянам окружающей действительности. Ему был присущ саркастический склад ума. Он стал крупнейшим сатириком Плеяды. Дю Белле обладал к тому же более воинственным нравом, чем Ронсар. Не случайно именно он первым решился дать бой признанным авторитетам в области поэтики и взял на себя изложение программы складывающегося литературного объединения. Наконец, его внимание более, чем кого-либо из поэтов-современников, привлекали реальные приметы повседневной жизни. Он не боялся ее вторжения в сферу поэзии. Наоборот, именно из соприкосновения с этой пестрой, зачастую грубой, жесткой реальной действительностью и рождались наиболее яркие искры его художественных озарений.

Ронсар в первую очередь отразил неповторимые очертания своей эпохи. Дю Белле же прозревал в ней тенденции будущего. Он раньше многих своих современников уловил предвестия тех преисполненных трагизма конфликтов, которые лишь нарождались в его время, но которым было суждено впоследствии разрастись и обусловить крушение прекрасных идеалов Ренессанса.

Творческий путь Жоашена Дю Белле, замечательного поэта-новатора, был очень недолгим. Он охватывает всего пятнадцать лет — с 1545 года, когда двадцатитрехлетний Дю Белле, поступив в университет в городе Пуатье, познакомился с Жаком Пельтье из Манса и под влиянием этого незаурядного человека и своеобразного литератора начал увлекаться поэзией, по 1560 год — год смерти. Однако за это время он успел пройти стремительную и сложную эволюцию. В этот критический отрезок истории французского общества годы по своему значению равнялись десятилетиям и люди развивались быстрее, чем в иные периоды затишья и благополучия. Ранние поэтические опыты Дю Белле, и в том числе первый увидевший свет лирический сборник «Олива» (1549), носили по преимуществу подражательный характер. В начале 50-х годов личные невзгоды и страда-

ния поэта заставили зазвенеть в его голосе ноты более самобытные, пробудили в его поэзии чувства неподдельные. Об этом ярко свидетельствуют, например, некоторые незаурядные по своей силе строфы в поэме «Жалоба отчаявшегося» («La Complainte du Désespéré», 1551). В ней Дю Белле рассказывал о своей безрадостной юности, о преследующих его болезнях и невзгодах. Но жизненный кругозор поэта был еще слишком узким. Лишь в середине 50-х годов разлука с родиной и пребывание в Риме, городе-гиганте, крупнейшем политическом центре Европы, оплоте Контрреформации и католической реакции, позволили в лучших поэтических произведениях Дю Белле слиться мотивам личной печали и скорби с широкими жизненными наблюдениями и глубокими общественными раздумьями. Так создались предпосылки для рождения «Древностей Рима» и «Сожалений», шедевров французской и мировой поэзии. Период творческой зрелости Дю Белле длился всего около пяти лет, но он дал замечательный по плодородности урожай.

Каково же историко-литературное значение художественного творчества Дю Белле? Каково его место в развитии французской поэзии? Воздействие отдельных сторон творческого наследия Дю Белле не было однородным по своему диапазону. И это понятно. Эти различия обуславливались прежде всего стремительной эволюцией, пройденной поэтом. Вместе с тем следует подчеркнуть, что с точки зрения своей самобытности поэтическое наследие Дю Белле остается в какой-то мере неоднозначным и в последние годы его литературной деятельности. Принцип переосмысления классических образцов и творческого соревнования с ними постоянно оставался существенным началом художественного сознания поэта. Но воплощался он по-разному на отдельных этапах развития поэта. Однако и в период творческой зрелости Дю Белле создавал произведения, в которых поэтические впечатления, почерпнутые непосредственно из реальной действительности, подавлялись античными реминисценциями, книжной премудростью и чисто стилизаторскими устремлениями. В этом отношении, например, третий из поэтических сборников, опубликованных Дю Белле в 1558 году, — «Сельские забавы» («Divers Jeux rustiques») — произведение более неровное, чем «Римские древности» и «Сожаления».

Эти различия объясняются далее присущими творческому облику Дю Белле и вместе с тем характерными для многих выдающихся французских писателей XVI—

XVII веков противоречиями. В чисто художественном плане эти противоречия проявляются у зрелого Дю Белле в расхождении между элементами предклассицистическими и тенденциями ренессансного реализма. Впрочем, это расхождение обозначается по-своему уже в начале творческого пути Дю Белле. Как в свое время убедительно показала Э. В. Гуковская¹, оно пронизывает основной круг идей «Защиты и прославления французского языка» (1549).

Первая сфера воздействия поэтического творчества Дю Белле — это литература XVII века, поэзия классицизма². Былые крайности во взглядах на взаимосвязь между поэтами Плеяды и творцами классицизма уже давно преодолены. Никто уже теперь не представляет себе генезиса французского классицизма столь прямолинейно, как его изображал некогда Буало, автор «Поэтического искусства», — исключительно в виде своеобразного творческого подвига Малерба.

Конечно, литературная деятельность поэтов Плеяды — это совершенно особый, возрожденческий этап в развитии французской поэзии. Однако творчество этих представителей передовой дворянской интеллигенции своего времени, так же, впрочем, как и их теоретические высказывания, уже содержит в себе одновременно и определенные предвестия, задатки будущей эстетики классицизма.

К тому же из поэтов Плеяды именно Дю Белле пользовался в XVII веке наибольшим признанием. В отличие, скажем, от Ронсара, имя создателя «Сожалений» в XVII—XVIII веках не предается забвению, а репутация его остается незыблемой. Так, например, в глазах французского поэта и литературного критика XVII века Гийома Кольте (Colletet) Дю Белле предстал в виде некоего двуликого Януса, одно лицо которого обращено в век прошедший, а другое — в век грядущий. Кольте заявлял: «Достоинно удивления, что из всей знаменитой Плеяды выдающихся умов, выдвинувшихся в царствование короля Генриха II, только он один (то есть Дю Белле) сохранил свою репутацию незапятнанной и непоколебленной, ибо те же лица, которые из-за определенного пренебрежения к хорошим вещам и из-за чрезмерной утонченности вкуса не переносят благородных дерзаний Ронсара, гораздо терпимее относятся

¹ Гуковская Э. В. Из истории лингвистических воззрений эпохи Возрождения. Изд-во ЛГУ, 1940.

² Как уже указывалось раньше, эта историко-литературная проблема подробно изучена в посвященных Дю Белле работах В.-А. Сонье.

к поэтическим открытиям Дю Белле и заявляют, что его творчество больше соответствует их манере письма и вкусу нашего времени»¹.

Говоря о воздействии, оказанном творчеством Дю Белле на развитие литературы классицизма, необходимо в первую очередь обратить внимание на роль, сыгранную замечательным представителем Плеяды в становлении жанра гражданской поэзии, и в этой связи упомянуть его последнее — незаконченное — произведение, «Пространную речь, обращенную к королю о положении четырех сословий королевства Франции» («Ample Discours au Roy sur le fait des quatre estats du Royaume de France»). Над этим монументальным по своему замыслу произведением (его увидевший свет фрагмент насчитывает 796 александрийских стихов) Дю Белле начал работу в самый канун гражданских войн. Оно было близко по идейной направленности взглядам Мишеля Лопиталья и других представителей так называемой партии «порядка». Создавая свое последнее произведение, Дю Белле предвосхищал Ронсара, его будущие знаменитые «Рассуждения о бедствиях нашего времени» («Discours des misères de ce temps») и закладывал основы очень важной, очень примечательной поэтической традиции французской литературы будущего.

Правда, справедливости ради надо отметить, что задатки этой традиции мы можем различить еще раньше, в творчестве позднего Клемана Маро. Патриотические гражданственные мотивы, прославление национального величия родины, осмысление раздирающих ее внутренних противоречий, придавая отдельным произведениям Маро оттенок подлинно монументального размаха, выдвигаются на заметное место в его творчестве начиная с середины 30-х годов, в период первого изгнания и вынужденного бегства в Италию.

Особенно отчетливый предклассицистический характер решение этой темы принимает в одной из последних вспышек поэтического таланта Маро, в послании, направленном герцогу Ангиенскому по поводу его победы при Черизоли (Cérisolles) над имперскими войсками («Epistre envoyée par Clément Marot à Monsieur d'Anguyen Lieutenant pour le Roy par delà les Monts», 1544). В торжественном одическом тоне прославляет Маро мощь французской монархии и ее воинские победы, обещая впредь совершенно отбросить

¹ Цит. по: Sainte-Beuve. Tableau historique et critique de la Poesie française et du Théâtre français au XVI^e siècle, 1843, p. 334.

интимные темы и посвятить свои силы созданию монументальных эпических творений¹.

Второй аспект художественного наследия Дю Белле, от которого тянутся прямые нити к поэзии классицизма,— это область сатиры. Дю Белле прежде всего выступает как поэт, непосредственно прокладывающий путь литературной сатире классицизма. Его лучшие достижения в этой области — это, во-первых, сатирическое стихотворение «Против петраркистов» (впервые опубликованное еще в 1553 году под названием «Одной даме») и затем замечательная сатирическая поэма «Придворный поэт».

У Маро также были стихотворные произведения, посвященные целиком литературной полемике (например, некоторые послания «*du coq à l'âne*», вроде, скажем, остроумнейшего и язвительнейшего послания «*Fripelipes, valet de Marot à Sagon*»). Однако Дю Белле более целеустремленно, последовательно и глубоко, чем Маро, характеризует и опровергает литературные взгляды своих противников, систему их убеждений. В его сатире отсутствуют личные выпады, мотивы личной вражды. Она носит более обобщенный характер и, в отличие от аналогичных творений Маро, не столько приближается к типу литературного памфлета, сколько представляет собой произведение литературной критики. Основная художественная цель, которую преследует Дю Белле, высмеивая своих литературных противников, заключается в создании всесторонне обрисованного и запоминающегося сатирического обобщения, сатирического типа.

Литературные сатиры Дю Белле были в одну цель. Они были направлены против складывающегося в это время аристократического течения во французской поэзии, ставшего впоследствии одной из разновидностей литературы

¹ Это произведение лишний раз свидетельствует о том, что между творчеством Маро и литературной деятельностью Плеяды существуют не только глубокие различия, но и определенные нити преемственности и что широко распространенное представление о Маро как о поэте преимущественно галантно-любовной тематики несправедливо и ошибочно. На самом деле творческий облик Маро был значительно богаче. Создатель «Ада» был выдающимся сатириком. Центральное место в творческом наследии Маро занимают послания — одна из вершин французской литературы раннего Возрождения, — произведения, оказавшие ощутимое воздействие на последующее развитие национально-литературной традиции, на формирование целого ряда повествовательных жанров французской поэзии (сатиры М. Ренье, басни и сказки Лафонтена, стихотворные новеллы и сатирические поэмы Вольтера). Псалмы Маро — важный этап, подготавливающий грядущее рождение и расцвет французской оды.

барокко, и стояли у истоков борьбы, которой затем было суждено продолжаться еще более столетия.

Одним из наиболее приметных последующих этапов в ее развитии было единоборство за влияние при дворе стареющего Ронсара и любимца придворной знати, восходящего светила на поэтическом горизонте Филиппа Депорта. В более широком, социальном плане столкновение двух различных группировок в дворянской среде великолепно запечатлел в своих живописных «Приключениях барона Фенеста» Агриппа д'Обинье. В первой половине XVII века этот конфликт находит себе дальнейшее продолжение в литературном столкновении между прециозностью и классицизмом.

При этом с наибольшей глубиной и блеском свои сатирические намерения Дю Белле осуществил в стихотворении «Придворный поэт», одном из своих последних произведений (1559). Здесь литературная полемика переросла в язвительную социальную сатиру. Осмеивая предшественников будущей прециозности, Дю Белле обрушивался на двор как на среду, которая питает и вскармливает этих пустозвонных рифмачей и напыщенных льстецов.

Связь Дю Белле с сатирической литературой XVII века, на этот раз уже в ее более «низком» с точки зрения эстетики классицизма плане, проявляется еще в одном направлении. Поэтический сборник «Сельские забавы» содержит в себе любопытнейший образец бытовой сатиры — стихотворную повесть «Старая куртизанка» («La vieille Courtisane»). Сатирическая поэма Дю Белле представляет собой рассказ старой куртизанки о своей бурной жизни, о заблуждениях юности, о бесконечных своих авантюрах и приключениях, о пришедших, в конце концов, нищете, одиночестве и болезнях. Произведение Дю Белле изобилует яркими бытовыми деталями и написано живым, исключительно образным, близким к разговорной речи языком.

Стихотворная повесть Дю Белле оказала заметное влияние на развитие французской сатирической поэзии XVII века. В частности, знаменитая XIII сатира Матюрена Ренье, воспроизводящая колоритный образ старой сводни («Macette»), близко примыкает к произведению, вышедшему из-под пера Дю Белле.

Однако историко-литературное воздействие стихотворной повести Дю Белле было еще более широким, выходило за рамки поэзии. Ведь она в какой-то мере содержала в себе в неразвернутом виде канву целого авантюрно-быто-

вого романа, вроде, скажем, «Франсиона» Сореля или, по крайней мере, несколько его глав. Создавая свою сатирическую поэму, Дю Белле опережал современников и предвосхищал развитие того пристального интереса к «изнанке» общественной жизни, к существованию беднейших слоев городского населения, к быту деклассированных люмпенов, зарождающейся богемы, который получил особенно яркое выражение в «низших» жанрах французской литературы следующего столетия и прежде всего в творчестве французских вольнодумцев первой половины XVII века.

Некоторые французские литературоведы стремятся еще более расширить связь Дю Белле с литературой французского вольномыслия. Так, например, Сонье, один из исследователей творчества Дю Белле, видит в его «Гимне глухоте» прообраз будущей бурлескной поэзии¹. Однако с этим утверждением трудно согласиться. «Гимн глухоте» напоминает скорее обычный тип классицистической сатиры. К тому же в этом своеобразном произведении сатирические картины нравов и дидактические рассуждения перемежаются с преисполненными задушевного лиризма элегическими вставками. А такое смешение поэтических тональностей не характерно для бурлеска.

Историческая роль поэзии Дю Белле, конечно, не ограничивается этими ее связями с литературой XVII века. Это лишь наиболее внешние, бросающиеся в глаза параллели. И материалом для них, как правило, служат не основные, а завоевавшие себе менее широкую известность произведения Дю Белле. От крупнейших же его творений исходят более мощные лучи света, простирающиеся значительно дальше вперед.

Это становится очевидным уже тогда, когда перечитываешь «Древности Рима». Относительно исторического места этого сборника существуют две весьма различные, даже просто противоположные, концепции. Одну из них развивают французские исследователи Дю Белле, в том числе Анри Шамар и Сонье. С их точки зрения, Дю Белле, автор «Древностей Рима», является одним из отдаленных предшественников романтического видения мира. Они убеждены вместе с тем, что в исторической концепции Дю Белле преобладают мотивы меланхолии, грусти, тоски, вызываемые лицемерием гибели прошлого, бренности челове-

¹ См. предисловие к книге: Du Bellay Joachim. Divers Jeux rustiques. Ed. critique par Verdun-L. Saulnier. Lille — Genève, 1947.

ских начинаний¹. На этом основании они сближают «Древности Рима» Дю Белле непосредственно с той «поэзией руин», которая расцветает в западноевропейской литературе на рубеже XVIII—XIX веков, с произведениями Вольнея, Шатобриана, Ламартина.

Совершенно по-иному оценивает идейное содержание «Древностей Рима» советский исследователь В. М. Блюменфельд в своей антологии французской поэзии XVI века². В истолковании В. М. Блюменфельда историческая концепция Дю Белле приобретает подчеркнуто-рационалистический и умиротворенно-классицистический характер. «История для Дю Белле,— пишет он,— как и для всей Плеяды, равносильна доброй природе, меняющей свои эпохи, сезоны... Поэтому ясная, неразрушенная гармония, в существе своем глубоко оптимистичная, освещает римские сонеты Дю Белле».

Мне кажется, что обе эти точки зрения по-своему односторонни. Первая сужает новаторское значение «Древностей Рима» и к тому же неправомерно придает этому новаторству ущербный характер. Вторая же, преувеличивая безмятежную оптимистичность мироощущения Дю Белле, делает его слишком идилличным.

Размышления об истории древнего Рима носят в произведении Дю Белле широкий, подчеркнуто-обобщенный философский характер, перерастают в раздумья поэта над некими общими закономерностями человеческой судьбы, человеческой истории. «Древности Рима» — это произведение, относящееся прежде всего к жанру философской лирики, закладывающее основы этого жанра во французской поэзии. Новаторство Дю Белле, огромное литературное значение его сборника, заключалось в стремлении поэта слить философскую проблематику с исторической темой, а вместе с тем придать ее решению характер личного переживания, связав ее с собственным личным опытом.

Такой подход к решению философской темы резко отличает Дю Белле от поэтов лионской школы, неоплатоников, с

¹ О пессимистическом характере исторической концепции, заключенной в содержание «Древностей Рима», говорит также и В. А. Римский-Корсаков, автор главы о Плеяде в «Истории французской литературы» (М.—Л., Изд-во АН СССР, 1946, т. I, с. 204).

² «Поэты французского Возрождения». Антология. Ред. и вступ. статья В. М. Блюменфельда. Л., 1938, с. 130.

³ В связи с этой проблемой см. также обобщающий труд: Mortier. R. La poésie des ruines en France. Ses origines, ses variantes de la Renaissance à V. Hugo. Genève, 1974.

их пристрастием к любовной проблематике, с туманной символикой и отвлеченными идеалистическими построениями. Вместе с тем по сравнению с поэзией классицизма в «Древностях Рима» Дю Белле гораздо более существенную роль играет образ лирического героя, начало личное, эмоциональное. Оно и согревает философские раздумья поэта, делая его, а тем самым и читателя как бы непосредственными, взволнованными свидетелями и соучастниками могущественного хода истории. Однако в философской лирике Дю Белле, в отличие от поэтики будущих романтиков, элементы субъективные подчинены началу объективному.

В идейном содержании «Древностей Рима» очень важное значение имеет неоднократно возникающее в стихах Дю Белле понятие «времени» как некоего неумолимого закона, подчиняющего себе существование человеческого общества, его движение и развитие, неизбежную смену цивилизаций, их расцвет и гибель. Это понятие времени вносит в философскую концепцию Дю Белле одновременно и черты стихийного историзма, и элементы трагизма. История крушения древнего Рима предстает перед нами не только как результат частных общественных причин, но и как выражение каких-то общих, неотвратимых и во многом трагических условий человеческого бытия.

Это трагическое звучание сборника еще более усугубляется органической связью его содержания с современной Дю Белле действительностью. «Древности Рима» не случайно были задуманы как своего рода величественная историческая прелюдия к «Сожалениям», исполненному драматизма поэтическому рассказу о жестоких противоречиях, лишениях и язвах, нищете и муках настоящего. К тому же в «Древностях Рима» многозначительно всплывает тема гражданских междоусобиц. Это упорное, настойчивое обращение поэта к мыслям о смуте, о страшной роковой общественной угрозе, которую она в себе таит, приобретает особый смысл в тех зловещих исторических условиях, в которых создавался его сборник. Ведь он вышел в свет за два года до взрыва религиозных войн во Франции.

Мыслям о трагическом характере человеческого существования в «Древностях Рима» неизменно сопутствуют мысли о природе. Природа возникает в произведении Дю Белле, замечательного мастера пейзажной лирики, как неистошимый кладезь сравнений, параллелей, образов, метафор, позволяющих лучше постичь, нагляднее воспроизвести течение человеческой истории. Образы, почерпнутые из мира природы, придают философской лирике

«Древностей Рима» удивительную полнокровность, зримость, конкретность. Они выполняют двоякую роль в идейной концепции сборника. Временами явления природы как бы подтверждают законы человеческого бытия, свидетельствуя о родстве человека и природы, об их внутреннем единстве. Временами же наоборот: вечность и невозмутимое спокойствие природы противостоят трагической изменчивости и скоротечности человеческого существования. При этом картины природы в «Древностях Рима» перерастают рамки поэтических аналогий, приобретают законченный, самостоятельный характер, превращаются в написанные рукой большого знатока и любителя сельской жизни правдивые и выразительные пейзажи.

Трагические ноты, которые звучат в «Древностях Рима», отнюдь не позволяют, однако, говорить о пессимистическом характере мироощущения поэта. Наоборот, судьбы Рима, при всем своем трагизме, являются для него в конечном итоге свидетельством мощи и величия человеческого духа. С одной стороны, пример Рима — это пример всемогущества времени и непрочности человеческих начинаний. Однако на гибель оказываются обреченными прежде всего те начинания людей, которые порождены тщеславием, алчностью, жадной властью господствующей среды, завоевательными планами, безмерным себялюбием. Духовные же ценности, созданные Римом, нетленны. Они сохраняют навеки свою жизненность. Вера поэта в несокрушимую ценность человеческой культуры остается неизблемой. Именно поэтому гимном литературе как одной из высших форм выражения творческих сил человеческого гения, а вместе с тем и горделивым признанием собственных заслуг, заслуг поэта-гуманиста и пролагателя новых путей, и заканчивается сборник Дю Белле.

Новаторское воздействие «Древностей Рима», произведение, глубоко воплотившего эстетические тенденции, характерные для эпохи Возрождения, простирается, конечно, значительно дальше классицизма, в глубь XIX века¹.

¹ Мысль о том, что возникновение реалистических тенденций в творчестве Дю Белле обозначается не только в «Сожалениях», но и в «Древностях Рима», была высказана в свое время В. А. Римским-Корсаковым (указ. соч., с. 292). Именно эта статья наряду с упоминавшимся ранее исследованием Э. В. Гуковской и содержит в себе наиболее цельную в советском литературоведении разработку концепции эстетических взглядов и художественного творчества Дю Белле. Интересные мысли и наблюдения мы найдем и в более кратких очерках, посвященных Дю Белле В. М. Блюменфельдом, А. А. Смирновым, И. Г. Эренбургом, В. В. Левиковым, в работах А. Д. Михайлова и др.

Однако наиболее значительное место в истории французской поэзии принадлежит, бесспорно, «Сожалениям». Французские исследователи и в этом случае стремятся, как правило, ограничить новаторство Дю Белле предвосхищением завоеваний романтической литературы: превращения поэзии в дневник души, в интимную личную исповедь поэта. Конечно, все эти моменты субъективного порядка, необычные, весьма смелые для времени Дю Белле, наличествуют в его «Сожалениях». Однако историческое значение этого шедевра мировой поэзии ими далеко не ограничивается. В своей основе (за вычетом доли — безусловно, немалой — реминисценций из античной и итальянской поэзии и за исключением некоторых нравоучительного толка сонетов в середине сборника и посвященного Маргарите Французской условно-апофеозного конца) «Сожаления» — это высокий образец реалистических устремлений эпохи Ренессанса. Именно в этом направлении и следует, думается, искать основные пути исторического воздействия Дю Белле, автора «Сожалений».

Подтверждение этого мы находим уже во вступительных сонетах «Сожалений», заключающих в себе поэтическое кредо Дю Белле в годы работы над сборником, изложение его художественного замысла. Это кредо свидетельствует о том, какие изменения произошли в мироощущении поэта по сравнению с годами, когда он сочинял свою «Защиту и прославление французского языка». Оно наглядно показывает, как жестоко заблуждаются те, кто строит свои представления об эстетической программе Дю Белле и Плеяды в целом прежде всего на основании юношеской «Защиты». Игнорируя эволюцию Дю Белле, они тем самым приходят к однобоким, односторонним суждениям о его художественных взглядах, к непомерному преувеличению их аристократизма, подражательности и условности.

Вводные сонеты «Сожалений» — это интереснейший документ эпохи. Его следует очень серьезно принимать во внимание, говоря об эстетических взглядах Дю Белле, ибо это не истоки, а итоги пройденного им творческого пути. Искания молодости кажутся ему теперь красивыми мечтами, восторженными, но во многом призрачными иллюзиями.

О, где оно теперь, к Судьбе мое презрень?
Где сердце смелое, владыка всех невзгод,
К бессмертью чистому возвышенный полет
И чуждое толпе высокое горенье?

О, где во тьме ночей та радость вдохновенья,
Что в свете месяца, у отдаленных вод,
Дарили Музы мне, сплетаясь в хоровод,
Послушны моему свободному веленью? —

(Перевод В. Давиденковой)

воскликает он, с волнением оглядываясь в прошлое.

Обращаясь к замыслу «Сожалений», он настаивает на его своеобразии, новаторском характере и временами непосредственно полемизирует с отдельными положениями, выдвинутыми некогда в «Защите». Он противопоставляет свои художественные устремления тенденциям, господствующим в современной поэзии, имея совершенно очевидно в виду, с одной стороны, складывающееся направление придворной поэзии, а с другой стороны, «высокий» полет поэтической музыки Мориса Сева и Ронсара.

Какие же моменты своего собственного творческого замысла выделяет Дю Белле? Он подчеркивает два его основных аспекта: он настаивает, если так можно сказать, на субъективной и объективной правдивости своей поэзии.

Она для него отныне интимный дневник души. Ей он доверяет свои самые сокровенные чувства, свои страдания и мечты. Превращаясь в исповедь, поэтическое творчество становится вместе с тем и утешением художника, приносит ему душевное облегчение. Однако одновременно Дю Белле обращает внимание и на другую — объективную — сторону своих творческих устремлений. В предваряющем «Сожаления» посвящении «Господину д'Авансону» Дю Белле замечает, что ключ к содержанию его стихов надо искать не только в его личных страданиях, но и в той обстановке, в тех общественных условиях, в которых они создавались.

Действительно, эти два момента неразрывно связаны в «Сожалениях». Дю Белле с одинаковым мастерством и глубиной раскрывает и свой внутренний мир, и ту обстановку, в которой протекает его душевная драма. Будучи интимным дневником Дю Белле и отличаясь невиданной для XVI века простотой и задушевностью, «Сожаления» вместе с тем содержат в себе удивительно смелые и пронзительные, глубокие по заключенным в них обобщениям и поражающие своей широтой и многообразием картины общественных нравов.

Дю Белле неоднократно указывает далее на житейскую правдивость, бытовую скромность, повседневность тех впечатлений и эмоций, которые он собирается описывать

в своем поэтическом дневнике. Он не видит теперь ничего исключительного ни в своем призвании поэта, ни в тех переживаниях, которые побуждают его братья за перо. В этом отношении особенно примечательны третья и четвертая строфы вводного послания «Господину д'Авансону» и XII сонет «Сожалений».

Ты, видя, что один, скорбей моих в тени,
Я плачу, что в глазах лишь горе отражаю,
Дивишься ты порой, как петь я продолжаю,
Как песни скорби я слагать могу свои.
Скорей я не пою, а плачу, друг Маньи;
Иль лучше — вздох и плен я в песнях выражаю,
И в отзвуках своих я их завожаю,—
Вот почему пою и ночи я и дни.
Так труженик поет, чтоб легче шла работа,
Так пахарь на полях, на зное, в каплях пота,
Так странник, далеко от родины, во тьме,
Невольник так в морях, веслом своим махая,
Любовник песнь поет в разлуке так, вздыхая,
И узник в кандалах, с проклятьями в тюрьме.

(Перевод С. Пинуса)

Этот пример (пусть отдельные образы процитированного стихотворения и навеяны Овидием и его «Tristia») еще раз наглядно говорит о знаменательных сдвигах, обозначившихся в мироощущении поэта со времени написания «Защиты». В своем раннем сочинении он противопоставлял поэта толпе, возвышал его над рядовыми людьми, представлял его в виде преисполненного мудрой учености, избранного, одинокого вещателя. Теперь же, наоборот, он все резче чувствовал общность своей судьбы, судьбы поэта, с невзгодами, думами и переживаниями простых людей: ремесленника, пахаря, солдата, одинокого пилигрима, несчастного узника¹. Художественным взглядам молодого Дю Белле, несомненно, была присуща значительная доля аристократизма. Однако жизненный опыт, который несли с собой годы, горе и страдания, испытанные им, демократизировали его облик, сблизили, сроднили его с миром обездоленных. Все эти предпосылки и позволили Дю Белле придать переживаниям своего лирического героя так часто, к сожалению, недооцениваемый в его произведении типический смысл, характер очень значительного и широкого обобщения. Трагедия этого героя вы-

¹ Таков перечень лиц, упоминаемых в тексте подлинника.

ступает в «Сожалениях» как трагедия многих, как трагедия времени.

Личная драма поэта оказалась прежде всего теснейшим образом связанной с важнейшими политическими событиями, общественными сдвигами. Провал жизненных планов Дю Белле и крушение его честолюбивых надежд, о которых он с такой силой повествует в своем сборнике, были вызваны в конечном счете, как он сам же показывает, причинами, далеко выходящими за рамки его личной судьбы: восшествием на папский престол фанатического Павла IV и, как результат этого, связанным с этим решительным поворотом во внешней политике Франции, торжеством реакционной партии при дворе французского короля и потерей влияния покровителем поэта, кардиналом Дю Белле, представителем прогрессивной дворянской группировки, началом опустошительных и чреватых грозными последствиями военных действий.

Оказывались напрасными, бесцельными все те усилия и унижения, на которые он сознательно обрекал себя в течение нескольких лет. Но рушились не только житейские планы Дю Белле. Реальная действительность вступала в жестокое противоречие с его идеалами. Он мечтал о мире, расцвете спокойной созидательной деятельности. А наступала пора разрушительных военных столкновений. Он отправлялся в Рим, как в обетованную страну гуманизма, надеясь заняться там духовным самоусовершенствованием, предвкушая бесконечные умственные и эстетические наслаждения, а столкнулся с житейской суетой и грязью, с развратом и продажностью, очутился в паутине темных политических интриг.

Весь сборник Дю Белле исполнен страстного преклонения перед независимостью и свободой как основными предпосылками счастья и расцвета человеческой личности и вместе с тем пронизан трагическим ощущением безвозвратной утраты этой независимости, торжества страшных сил, порабошающих и калечащих человека. Эти силы несут с собой корыстолюбие и жажду стяжательства, стремление к захватам и смертоносные войны. Они грозят погубить и растоптать тот общественный и этический идеал, который Дю Белле с особенной проникновенностью воспел в своем XXXVIII сонете.

Торжество воплотившихся в папском Риме темных сил угрожало и независимости родной страны. Патриотическая тема занимает важнейшее место в идейном содержании сборника и находит себе воплощение, во многом необычное

для французской поэзии XVI—XVII веков. В отличие от своих современников и будущих классицистов, Дю Белле решает эту тему не путем восхваления мощи и блеска монархии, всемогущества дворянской государственности, не в апофеозном, одическом плане, а воспроизводя скромные и дорогие его сердцу картины родных мест (например, в знаменитом XXXI сонете: «Счастливы, кто, как Улисс, путешествуем судьбою»¹), изображая простых людей, населяющих эти места (сонет XC), раскрывая сердечные нити, которые связывают его, рядового французского подданного, с родной землей, с матерью-родиной (классический IX сонет: «Отчизна доблести, искусства и закона»). Образ родной стороны в сонетах Дю Белле не похож на условно-пасторальное изображение природы, распространенное в придворной поэзии XVI века. Он отличается конкретностью и достоверностью примет и поэтому трогает сердце. Не случайно художественные детали, которые Дю Белле отбирал, чтобы воспроизвести характерные черты французского пейзажа (например, «тонкие черепицы крыш», «сладость анжуйского воздуха»), стали в своем роде хрестоматийными и часто используются, перефразируются уже без упоминания источника.

Однако Дю Белле не только сетует, жалуется на судьбу. Он борется против враждебных ему сил, разоблачает и бичует их. Слезы и смех, нежнейшая лирика и язвительная сатира, трагические ноты и ироническая улыбка неразрывно переплетены в «Сожалениях». Как удачно выразился один из современных французских литературоведов, «Сожаления» Дю Белле являются одновременно и его «Возмездиями» (то есть шедевром сатирической поэзии), и его «Созерцаниями» (то есть шедевром чистой лирики)².

Смешение тональностей, многообразие эмоциональных оттенков, диалектическая сложность чувств придают «Сожалениям» яркость и жизненность, делают их особенно близкими и понятными читателю Нового времени. Это смешение отвергалось эстетикой классицизма, тяготевшей к стро-

¹ И в этом стихотворении мы сталкиваемся с мотивом, заимствованным из античности. Однако образ гомеровского героя Одиссея-Улисса мелькает, не получая развития, и отесняется картинами родной природы, навеянными непосредственными личными впечатлениями. Отражившийся в «Сожалениях» подход к античному наследию не тождествен эстетическим убеждениям, изложенным в «Защите», и призывам Дю Белле, филолога-эрудита, «подвергать разграблению древних» и создавать «ученую» поэзию.

² Имеются в виду поэтические сборники Виктора Гюго.

гому и жесткому разграничению жанров. Вместе с тем оно осуществляется Дю Белле без того подчеркнутого обыгрывания внешних контрастов, без тех намеренно резких переходов от света к тени, от смешного к трагическому, которые впоследствии стали отличительными признаками творчества романтиков. Все это и позволило Дю Белле невиданно для его времени раздвинуть жанровые рамки сонета и обогатить его тематику.

Характерна в этой связи и та динамика развития чувств, мироощущения лирического героя, которую Дю Белле подчеркивает композиционным построением своего сборника.

Дю Белле, распределяя сонеты, в известных пределах соблюдает характерные для поэтического дневника принципы хронологической последовательности (так, например, стихи о Риме предшествуют сонетам, написанным во время возвращения на родину и воспроизводящим путевые впечатления поэта, а те, в свою очередь, предпосланы произведениям, созданным уже во Франции и посвященным изображению французской действительности). Однако Дю Белле не пытается выдержать этот принцип до конца, чего добивается, скажем, позднее Гюго, автор «Созерцаний». Гюго стремился во что бы то ни стало сохранить за своим сборником приметы интимных дневниковых записей, непосредственно следующих за вызвавшими их к жизни событиями. Ради этой цели он зачастую сознательно изменял даты написания тех или иных стихотворений.

Построение же «Сожалений» подчинено одновременно и в первую очередь определенным идейным темам. Оно ведет читателя от лирических сетований к сатире, от жалоб на личные невзгоды к разоблачению враждебных сил¹. И в этом есть свой внутренний смысл, глубоко оправданный всем идейным содержанием сборника.

В «Сожалениях» Дю Белле гениально отразил духовную трагедию, которую в середине XVI века, в связи с приближением страшной полосы гражданской смуты, началом Контрреформации — бешеного натиска реакционного лагеря по всей Европе — и кризисом ренессансных идеалов, переживали представители передовой гуманистической

¹ Эта особенность композиции «Сожалений» тонко подмечена Фр. Буайе (см. указ. изд., с. 91). Подробно композиционная структура сборника Дю Белле проанализирована в V гл. моей книги «Поэзия Плеяды. Становление литературной школы». М., 1976. Немало фактического материала, полезного для интерпретации «Сожалений», содержит уже упоминавшаяся ранее книга: B e l l e n g e r Y. Du Bellay: ses «Regrets» qu'il fit dans Rome...» P., 1981.

мысли Франции¹. Но он одновременно отразил и их преданность своим светлым идеалам и готовность к борьбе. Эта духовная стойкость поэта-гуманиста воплотилась прежде всего в силе того сатирического удара, который он наносил по своим противникам, будь то папский Рим, придворная среда во Франции или женеvские кальвинисты.

В сатире «Сожалений» есть два кульминационных момента. Один из них — это картина жизни папского Рима, изображение его внутреннего разложения, подчинившей себе «вечный город» продажности; другой — исключительно язвительные и резкие сонеты, направленные против придворных французского короля.

Сонеты «Сожалений», разоблачающие двор, переключаются по своему содержанию с «Придворным поэтом» Дю Белле. И в том и в другом произведении двор представлялся в изображении поэта-гуманиста омерзительной клоакой, скопищем интриганов, хищников и лицемеров. Дю Белле никогда не занимал положения придворного поэта и оставался по сравнению с Ронсаром более свободным от воздействия придворной цивилизации. Вряд ли у кого-либо из других поэтов Плеяды мы найдем такую бичующую характеристику придворной среды, как у Дю Белле.

В своих направленных против двора сатирических произведениях Дю Белле выступает непосредственным предшественником таких признанных мастеров социальной сатиры XVII века, как Мольер и Лафонтен, Ларошфуко и Лабрюйер.

Дю Белле не только предвосхищает основные идейные мотивы их сатирических выпадов против двора, но и характерные образы-типы, в которых они воплотили эти выпады. Так, например, в сто пятидесятом сонете мы находим то сравнение пресмыкающейся толпы придворных-хамелеонов с обезьянами, которое потом было развернуто и блестяще

¹ Некоторые исследователи, например, В. А. Римский-Корсаков (см. указ. соч., с. 293), ограничивают общественные мотивы в содержании «Сожалений» отражением трагических судеб итальянского гуманизма. Однако такое сужение вряд ли закономерно. Конечно, пребывание в Италии чрезвычайно углубило общественный опыт Дю Белле, на многое открыло ему глаза. Однако все, что он видел в Италии, он соотносил с Францией и ее настоящим и будущим. Не случайно ведь большинству сонетов «Сожалений» придан характер посланий, обращенных к французским друзьям поэта. Отсюда и та душевная острота, взволнованность, страстность, с которой Дю Белле повествует о своих римских впечатлениях.

тыще обыграно в целом ряде замечательных басен Лафонтена.

Что же касается такого сурового обличителя придворной среды, как Агриппа д'Обинье, то его сатира носит иной, эмоционально более бурный и более трагичный по тону характер. Излюбленное же оружие Дю Белле-сатирика — это ирония в самых различных ее оттенках: от преобладающего в «Сожалениях» саркастического разоблачения и до мелькающей временами юмористической усмешки¹.

Сонет СL «Сожалений» примечателен еще одной стороной. Он наглядно показывает, как сильны были в сатире Дю Белле реалистические тенденции. В этом отношении особенно показателен последний терцет этого сонета. Он содержит в себе бытовую по своему характеру сцену, но заостренную до степени гротеска. Пресмыкательство придворных вызывает ненависть поэта. Оно достигает абсурда, принимает почти животное выражение в их привычке, окружая всемогущего монарха, неожиданно раздражаться совершенно бессмысленным раболепным хохотом.

Однако с наибольшей яркостью реалистические тенденции сатиры Дю Белле проявляются в сонетах, посвященных папскому Риму. Эту мысль можно было бы подтвердить многими выразительными иллюстрациями, начиная со знаменитого сатирического портрета итальянского придворного и кончая примером, взятым из сто восемнадцатого сонета. В этом сонете особенного внимания заслуживает второй катрен. Кардиналы, эти внешне столь величественные заместители божьи, неотступно следят за папой. У них схватывает сердце, когда папа отхаркивается. Если в мокроте не появляются красные прожилки, по их лицу пробегает улыбка. Однако ее вызывает отнюдь не сострадание: они могут надеяться еще некоторое время сохранить свое благополучие.

¹ Сатира Дю Белле, конечно, во многом отлична от юмора Рабле. Однако заблуждаются те литературоведы, которые, считая автора «Сожалений» представителем «аристократического» течения французской литературы XVI в., односторонне противопоставляют его выдающимся деятелям первого этапа в развитии Возрождения во Франции и объявляют яростным противником раблезианского направления. Не было ли на самом деле отношение зрелого Дю Белле к предшествующим традициям французской поэзии и к литературному творчеству Рабле более сложным? В частности, яркий пример творческого использования раблезианских традиций смеха, да к тому же и непосредственную высокую оценку Рабле, содержит озорной и лукавый СXXXV сонет «Сожалений».

Мы имеем здесь дело с очень смелыми образами. Если искать им параллели во французской поэзии будущего, то надо продвигаться в глубь XIX века, ибо напрашиваются имена Виктора Гюго и Шарля Бодлера.

«Сожаления» Дю Белле принадлежат к числу тех крупнейших произведений западноевропейской литературы Возрождения, которые возникли в обстановке трагического столкновения высоких идеалов Ренессанса с условиями надвигавшейся новой, более сложной эпохи, несшей с собой дальнейшее обострение общественных противоречий и чреватой глубоким социально-политическим кризисом.

Дю Белле отразил эти трагические противоречия в менее доступной для широкого восприятия лирической форме. Он писал на пятьдесят лет раньше гениев английской и испанской литературы Шекспира и Сервантеса и творил в иных национальных условиях. Однако, несмотря на все эти различия, есть и такие художественные тенденции в его творчестве, которые позволяют сопоставлять его имя с именами этих титанов позднего Возрождения и видеть в нем одного из их предшественников.

КОГДА ЗАВЕРШАЕТСЯ ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ?

Еще относительно недавно решение вопроса о рубеже, пролегающем в истории французской литературы между Возрождением и «семнадцатым веком» как эпохой, казалось делом относительно простым. Решение это, по сути своей, восходило к знаменитой формуле, изреченной некогда Буало в его «Поэтическом искусстве»:

Но вот пришел Малерб и показал французам
Простой и стройный стих, во всем угодный музам,
Велел гармонии к ногам рассудка пасть...
Очистив наш язык от грубости и скверны,
Он вкус образовал взыскательный и верный...
Его признали все...

(Перевод Э. Линецкой)

Возникновение классицизма, а вместе с тем и смена Возрождения следующей эпохой в течение длительного времени воспринимались как результат единоличной деятельности Малерба. С точностью до одного года определялась и дата этого исторического перелома. Рождение нового метода, а тем самым и новой историко-литературной эпохи отождествлялось с появлением в 1600 году оды Малерба, посвященной жене Генриха IV Марии Медичи и озаглавленной «Королеве по поводу ее благополучного прибытия во Францию». Если и делались попытки выявить какие-то факторы, способствовавшие формированию классицистических убеждений Малерба, то все сводилось к одному — к мощному и будто бы с удивительной быстротой сказавшемуся влиянию президента Дю Вера, с которым Малерб завязал личное знакомство в 1599 году.

Постепенно, однако, положение вещей стало видоизменяться и усложняться. Работы Лебэга, его ученика Фромийяга, а также некоторых других исследователей показали, что написание «Оды королеве» отнюдь не было неким неожиданным откровением, что становление мироощущения Малерба-классициста было процессом довольно длительным, охватывающим по существу все 90-е годы XVI столетия¹.

Еще до Лебэга целый ряд французских ученых пошел дальше и начал вообще подвергать сомнению установившийся взгляд на литературную деятельность Малерба как на некую переломную веху, отделяющую эпоху Возрождения от XVII столетия. Отказываясь видеть в творчестве Малерба воплощение принципиально нового по сравнению с французской поэзией второй половины XVI века эстетического качества, эти ученые стали, наоборот, стремиться к тому, чтобы «растворить» теоретическое и поэтическое наследие Малерба в процессе медленного и постепенного выживания классицизма, возводя истоки этого процесса к концу 40-х — началу 50-х годов, к «Защите и прославлению французского языка» Дю Белле и особенно к «Одам» Ронсара и тем стилистическим исправлениям, которые ренессансный поэт вносил в течение 50—80-х годов в текст стихотворений одического жанра². Одновременно все боль-

¹ См. в этой связи: Le b è g u e R. Malherbe correcteur de Tragédie (RHLF, 1934, № 4); он же: La poésie française de 1560 à 1630, t. 1—2. Paris, 1951; F r o m i l h a g u e R. Malherbe. Technique et création poétique. Paris, 1954; он же. Malherbe. Apprentissage et luttes (1555—1610). Paris, 1954; S a u l n i e r V.-L. Malherbe et le XVI^e siècle («XVII^e siècle», avril, 1956, №31). См. также мою книгу «Формирование классицизма во французской поэзии XVII века» (М., 1967) и новое издание «Поэтических произведений» Малерба, осуществленное Р. Фромийягом и Р. Лебэгом: Malherbe. Oeuvres poétiques. Editées par Fromilhague R. et Le b è g u e R. Paris, 1968, 2 Vol.

² Особенно отчетливо и резко эта точка зрения была выражена в свое время Ж. Виаэ в работе «Les Odes de Ronsard» (Paris, 1932). Для Ж. Виаэ истинным основателем классицизма во французской поэзии является не Малерб, а Ронсар. Кропотливая правка, которой Ронсар подвергал в 50—80-х годах XVI столетия различные издания своих од, уже содержала в себе, по мнению Виаэ, все основные элементы будущей доктрины Малерба. Новейшие исследователи этой проблемы, как правило, более осторожны в своих выводах. Так, например, А. Терро в монументальном труде, посвященном работе Ронсара над текстом «Од» и двух первых книг «Amours» (T e r r o A. L. Ronsard correcteur de ses oeuvres. Genève, 1968), приходит к следующим выводам. Согласно его убеждению, стилистическая правка Ронсара предвосхищает в общих чертах движение французской литературы в направлении классицизма. Но в то же время поэтическая техника создателя «Советов к Елене» остается самобытной и ее нельзя рассматривать в качестве некоего непосредственного предвосхищения доктрины Малерба.

шее значение стал приобретать вопрос о месте предклассицистических тенденций в творчестве Плеяды. Затем были «открыты» в качестве поэтических звезд первой величины и широко разрекламированы мастера религиозной поэзии барокко Спанд и Шассинье, создавшие свои наиболее примечательные произведения в 90-х годах XVI века, и Ласепэд, выступивший на литературном поприще несколько позднее, в начале XVII века. В творчестве создателя «Трагических поэм» Агриппы д'Обинье, которое еще Г. Лансон определял и оценивал, прибегая к классицистической мерке (и рассматривая его автора поэтому в качестве писателя «запоздавшего и заблудившегося», то есть по существу архаичного и отклонившегося от некоего «нормального» пути развития), были обнаружены богатейшие пласты поэтической руды, отличной по своему составу, по своей природе и от ренессансного искусства Плеяды, и от классицизма маалербова толка.

Переоценке подверглось и поэтическое наследие Дю Бартаса. Университетское литературоведение во Франции конца XIX и первой трети XX века видело в авторе «Недели», как правило, эпигона Плеяды, незадачливого подражателя Ронсара. Для Брюнетьера, например, Дю Бартас представляет собой «карикатуру на Ронсара»¹. В глазах Лансона он не более чем «протестантский Белло», а созданные им произведения воплощают «дух выродившейся Плеяды»². Эта точка зрения находит своих сторонников вплоть до наших дней (ее развивает, скажем, такой глубокой исследователь, как А. Вебер³). Но одновременно начиная с 50-х годов учащались попытки доказать эстетическую самобытность и значимость поэтических исканий Дю Бартаса; причем эти искания связываются со становлением художественного мироощущения барокко, а в некоторых трудах и с формированием маньеризма⁴.

Неуклонно и чрезвычайно интенсивно развивавшиеся поиски проявлений барокко во французской литературе второй половины XVI века были дополнены затем попытками

¹ Brunetière F. Manuel de L'Histoire de la littérature française. Paris, 1898, p. 85.

² Lanson G. Histoire de la littérature française. 13^e éd. Paris, 1916, p. 310.

³ Weber H. La Création poétique au XVI^e siècle en France, t. 1. Paris, 1956, p. 537—557.

⁴ Последняя точка зрения особенно детальное обоснование получила в работах К. Рейхенбергера. См., например: Reichenberger K. Du Bartsas und sein Schöpfungsepos. München, 1962.

перенести понятие «маньеризм» на историко-литературную почву. При этом в данном понятии нередко стремились увидеть всеобъемлющее обозначение эстетических исканий, представляющих как бы самостоятельный исторический этап, который отделяет хронологически художественное наследие Ренессанса от литературы барокко и тем более от литературы классицизма. Все чаще стали появляться исследования, посвященные «маньеризму» Монтеня или ставящие своей задачей доказать принадлежность маньеризму творчества позднего Ронсара.

Можно себе представить, как все эти новации, открытия и поиски осложнили и по-своему затемнили решение вопроса о рубеже между Возрождением и «семнадцатым веком» как эпохой. Оказалось поколебленным традиционное представление о хронологическом совпадении между рождением новой эпохи, идущей на смену Ренессансу, и календарным началом XVII столетия (эту традиционную точку зрения развивал и обосновывал еще на рубеже 40-х и 50-х годов XX века в своей монументальной «Истории французской литературы XVII столетия» такой выдающийся историк литературы, как А. Адан¹). Одновременно, однако, рухнуло и представление об относительной цельности XVI века как века Возрождения в истории французской литературы.

Основные тенденции в истолковании интересующей нас проблемы современным французским литературоведением можно кратко резюмировать следующим образом. В то время как хронологические рамки исторических эпох с отчетливо сложившимся и рельефно выраженным господствующим идеологическим и эстетическим содержанием заметно сужаются, все большее внимание обращается на так называемые «переходные» периоды или этапы, отмеченные печатью противоречий, пронизанные различными, взаимно переплетающимися или недостаточно оформившимися духовными тенденциями. Так, например, в двухтомной коллективной истории французской литературы, вышедшей в свет под редакцией того же А. Адана в 1967—1968 годах, рассмотрение материала, относящегося к XVI—XVII векам, подчинено следующей периодизации: характеристика Ренессанса включает годы с 1500-го по 1580-й; затем следует раздел, охватывающий весьма длительный период с 1580 по 1630 год и озаглавленный «От Ренессанса к барокко»;

¹ Adam Antoine. Histoire de la littérature française au XVII^e siècle, t. I—V. Paris, 1949—1956.

и лишь после этого раздела следует глава, названная «Рождение классицизма» и посвященная периоду, простирающемуся с 1630 по 1660 год¹. Совершенно очевидно, что отмеченные изменения в периодизации французской литературы XVII века обусловлены в первую очередь теми сдвигами в оценке эстетического значения и исторической роли классицизма, с одной стороны, и барокко, с другой стороны, которые обозначились во французском литературоведении и которым отдали дань и редакторы данной книги. Когда первоначальное эстетическое значение придавалось творчеству Малерба и Ренье, в этом творчестве и видели важнейшую историческую веху, обозначающую начало новой эры. Если же творчество этих поэтов не выдвигается на первый план, а растворяется в общем потоке постренессансных и барочных явлений, то и качественное определение данного литературного периода, а тем самым и обозначение его места в литературном процессе, приобретает иной характер.

Методологическая значимость проблемы «переходных» периодов очевидна. Не следует, конечно, эти периоды упрощать. Но не следует также чрезмерно их растягивать, раздувать и усложнять. Важнее, пожалуй, стремиться правильно выделить ведущее начало в содержании этих периодов (не затушевывая, естественно, присущих ему внутренних противоречий) и в свете этого уже пытаться решать вопрос о том, что в них перевешивает — связь с духовными традициями предшествующей эпохи или ростки нового времени. Что эта задача иногда бывает чрезвычайно нелегкой, также очевидно. Можно ли, например, с абсолютной точностью определить соотношение между средневековыми и предренессансными по своей природе тенденциями в мироощущении Ф. Вийона?

Второе, что в этой связи обращает на себя внимание, — это стремление распространить сферу барокко как можно дальше в глубь XVI века за счет явлений, признававшихся ранее ренессансными. Так, скажем, А.-М. Шмидт в истории французской литературы, вошедшей в состав третьего тома «Энциклопедии Пляяды», опубликованного в 1958 году, рассмотрение Ренессанса по сути дела кончает 1570 годом, считая, что возрожденческое начало выдыхается и иссякает уже после первого десятилетия гражданских войн, незадолго до кровавых событий Варфоломеевской ночи.

¹ Littérature française. Par Adam A., Lerminier G., Morot-Sir E. Paris, 1967—1968, t. I—II.

Годы с 1570-го по 1585-й он определяет как «победу барокко», а период с 1585 по 1600 год временем, когда «барокко упорядочивает свои завоевания»¹.

Итоги и последствия всех этих сдвигов в периодизации французской литературы XVI и XVII веков очевидны. Они заключаются в сужении историко-литературной территории Ренессанса и классицизма, в подчеркивании быстротечности процесса их созревания и кратковременности их расцвета и в стремлении, с другой стороны, по возможности растянуть и выдвинуть на первый план с точки зрения художественной значимости отмеченную печатью маньеризма и барокко переходную историческую полосу, которая разделяет эти два периода.

Как же отнестись к этой свершающейся на наших глазах переоценке ценностей? Правда, могут заметить, стоит ли вообще придавать важное значение исследованию вопроса о месте и характере рубежа, разграничивающего литературу Возрождения и XVII века во Франции? Не имеют ли подобные проблемы периодизации прикладного, по преимуществу учебного значения? Не приходится ли ими заниматься прежде всего ради выработки условных схем, облегчающих преподавание и усвоение истории литературы, не нужны ли эти схемы в первую очередь для учебников и лекционных курсов? Думаю, что нет. Осмысление этих проблем имеет принципиальное значение. Мы не можем без него обойтись, если стремимся к обобщениям, к выявлению закономерностей литературного развития. Установление хронологических граней эпохи — одна из необходимых предпосылок успешного и убедительного определения ее сущности. К тому же это не отвлеченная, умозрительная проблема: решение ее связано с восприятием и оценкой исторической роли выдающихся писательских индивидуальностей, которым волею судьбы было суждено стать свидетелями и активными участниками насыщенного драматизмом перелома — смены двух эпох. Конечно, я не ставлю своей задачей в данном случае хоть сколько-нибудь полно осветить затронутую мной сложную проблему, изучению которой посвящена огромная литература. Я коснусь лишь некоторых вопросов, связанных с ее постановкой.

Наличие кризиса духовной культуры и в том числе литературы Возрождения на Западе Европы во второй половине XVI века и обусловленность этого кризиса глубокими

¹ Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des Littératures françaises, connexes et marginales. P., 1958, p. 232—252.

общественными пертурбациями — так называемой революцией цен, вызвавшей далеко идущие социальные потрясения и сдвиги, религиозными войнами во Франции, политическими столкновениями, связанными с Нидерландской революцией, яростным натиском Контрреформации и т. д. — не вызывают сомнений. Однако куда исторически и типологически отнести непосредственное литературное отражение этого кризиса? Обязательно ли выносить его целиком за пределы художественной культуры Возрождения, видя в нем воплощение маньеризма или барокко, или же целый ряд выдающихся его достижений надо рассматривать в первую очередь как плоды последнего и, возможно, высшего этапа в развитии самого Возрождения и тех реалистических тенденций, которые присущи его наиболее значительным по своему содержанию художественным творениям?

Известный советский историк литературы А. А. Смирнов в своей блестящей статье «Шекспир, ренессанс и барокко», говоря о мироощущении Монтеня и характеризуя литературную деятельность Шекспира начиная с 1601 года, то есть со времени создания «Гамлета», применил термин «трагический гуманизм»¹. Под «трагическим гуманизмом» он понимал реалистически более сложное видение действительности и диалектически более углубленное истолкование соотношения между человеческой личностью и окружающим ее обществом по сравнению с более прямолинейно утопическим и «идиллическим» решением этой проблемы, которое было, по мнению ученого, свойственно самому Шекспиру в 90-х годах XVI столетия и вообще литературе и общественной мысли Возрождения как такового.

Глубоко обрисовав философские искания Монтеня и творчество Шекспира между «Гамлетом» и «Цимбелином», А. А. Смирнов вместе с тем счел необходимым вывести оба этих примечательных явления за пределы собственно Возрождения. Исследователь увидел в них мировоззренческие и художественные открытия, принадлежащие следующей эпохе — эпохе, прогрессивные духовные устремления которой определены им как «трагический гуманизм» и противопоставлены тем, с его точки зрения, упадочным, не способствующим познанию действительности явлениям, по отно-

¹ Впервые эта статья была опубликована в 1946 г. в «Вестнике Ленинградского университета», № 1, а затем воспроизведена в кн.: Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. М.— Л., 1965.

шению к которым он употребил термин «классическое барокко» (ссылаясь при этом в качестве примеров на творчество Тирсо де Молина, на лирику испанских мистиков, драматургию «ужасов и сладострастия» Уэбстера и Форда и др.). Таким образом, если принять точку зрения А. А. Смирнова, то XVII век, как историческую эпоху, следующую за Возрождением, нужно начинать во Франции с 70-х годов XVI столетия, а в Англии с 1600 года, разделив при этом резкой гранью первый и два последних этапа в творчестве Шекспира.

В этой связи возникает следующий вопрос. Не должны ли мы, принимая многие из конкретных историко-литературных наблюдений над творчеством Монтеня и Шекспира, сделанных А. А. Смирновым в его интересной статье, в то же самое время употреблять термин «трагический гуманизм» прежде всего в иной исторической перспективе, не выходя за рамки Ренессанса, как обозначение завершающего этапа в эволюции культуры Возрождения и присущих ей гуманистических и реалистических тенденций? Не зарождался ли «трагический гуманизм» в рамках позднего Возрождения как осознание и отражение жестокого разлада между ренессансными идеалами и враждебными антигуманными силами, начинавшими брать верх в окружающей общественной действительности, и не продолжал ли он (в свойственной ему форме) существовать до тех пор, пока почва, питавшая эти идеалы, не была окончательно перепахана историей?

Конечно, о чертах «трагического гуманизма» можно с полным правом говорить и применительно к выдающимся литературным явлениям следующей эпохи — XVII столетия. Художественному мышлению этой эпохи, со свойственными ей кричащими, во многом антиномичными по своей природе социальными и духовными противоречиями, острыми и непримиримыми конфликтами, весьма часто присуща ярко выраженная трагическая окраска.

Герои крупнейшего произведения английской литературы XVII века поэмы Мильтона «Потерянный Рай» Адам и Ева обретают подлинную человечность, становятся людьми в настоящем и высоком смысле этого слова только тогда, когда, изгнанные из рая, познают непреложную трагическую сущность земного бытия.

Трудно себе представить более трагическую по своему звучанию жизненную картину, чем та, которая возникает со страниц «Мыслей» Блеза Паскаля, произведения, в котором нашли проникновенное и патетическое обобщение жестокие и казавшиеся неразрешимыми противоречия современ-

ной философу западноевропейской цивилизации. Человек в истолковании Паскаля затерян между двумя бесконечностями, бесконечностью малого и бесконечностью великого, в безграничных просторах мироздания, то и дело ускользающих от его взора. Он — «слабейший в природе тростник... Порыва ветра, капли воды достаточно для того, чтобы причинить ему смерть»¹.

Но человек не только слаб, ограничен, немощен по сравнению со стихиями природы. Он одновременно и велик, и величие его заключается в возможностях его сознания. Суждения Паскаля о социальных явлениях предопределены его резко критическим отношением к господствующему общественному укладу. Этот уклад основан на «привычке», то есть на покорном, автоматическом следовании традиционному порядку вещей (хотя бы эти традиционные устои и были бессмысленными и бесчеловечными), а не на принципах разумности и справедливости. Люди, которых философ наблюдает вокруг себя, заворожены жаждой «развлечения», то есть стремлением забыться, отвлечься от неотложных, серьезных проблем бытия, обманывая себя, довольствуясь мимолетными радостями, размениваясь на мелочи. Паскаль, взволнованный и прозорливый свидетель бурных событий Фронды, современник Гоббса, приходит к убеждению, что в основе общественного строя лежит понятие «силы». Но «сила» и «справедливость» разъединены: господство «силы» ведет к насилию над личностью, а не к удовлетворению ее нужд и прав. Содержание «Мыслей» пронизано тем неотступным ощущением антиномичности бытия, раздираемого противоречиями, которое так характерно для многих передовых мыслителей и писателей XVII столетия. Семнадцатый век, эпоха резких общественных сдвигов и бурных катаклизмов, время, когда творят Корнель и Расин, Кальдерон, Ван Вондел и Грифиус, не случайно является одним из периодов наивысшего подъема трагического начала в драматургии.

Однако преисполненное трагизма мироощущение упомянутых великих писателей XVII века, будучи преемственно связанным с «трагическим гуманизмом» позднего Возрождения, вместе с тем содержит в себе и принципиально иные, качественно отличные от последнего черты. Поэтому во избежание терминологической путаницы и для того, чтобы четче отграничить друг от друга гуманистические и реалисти-

¹ Pascal Blaise. *Pensées et Opuscules*. Publ. par L. Brunschvicg. Paris, s. a., p. 488.

ческие тенденции позднего Возрождения — и умонастроения и эстетические устремления, возникающие на почве осмысления трагических конфликтов, свойственных XVII веку и находящих себе художественное воплощение по преимуществу в специфических формах барокко и классицизма, — термин «трагический гуманизм» в данном контексте я буду применять лишь в виде своеобразного синонима понятия «трагический или поздний этап Возрождения». При этом я согласен с теми учеными, которые обращают внимание на условность этого термина и в первую очередь на то, что он уже по своему смыслу, чем те историко-литературные явления, которые призван обозначать: ведь некоторые писатели, которых мы объявляем представителями «трагического гуманизма» (например, Сервантес), отдавая себе ясный отчет в жестокости противоречий современной им действительности, отнюдь не всегда были склонны отражать и осмыслять эти противоречия именно в трагическом ключе. К тому же литература XVII столетия, как уже говорилось, развивает и усугубляет по сравнению с поздним Возрождением трагические аспекты видения действительности. Тем не менее мне кажется возможным использовать этот термин применительно ко второй половине и к концу XVI века, ибо он все же выделяет существенные стороны литературы позднего Возрождения, позволяя оттенить их своеобразие по сравнению с более ранним этапом Высокого Ренессанса.

По своим хронологическим очертаниям этап «трагического Возрождения» очень различен в отдельных странах Запада. Во Франции мотивы подобного жестокого разлада, разрыва между возвышенными ренессансными устремлениями и окружающей действительностью со всей очевидностью и остротой звучат уже в поэтических сборниках Дю Белле «Древности Рима» и «Сожаления», то есть в 50-х годах XVI столетия. В эти же годы сходные критические мотивы со все нарастающей силой прорываются наружу и в творчестве Ронсара¹.

Трагический разлад между ренессансными представлениями и действительностью, в которой торжествуют враждебные этим представлениям начала, очень выразительно запечатлен в наследии позднего Ронсара, в том числе, как мы уже видели ранее, в его знаменитой элегии «Против лесо-

¹ Анализ этого аспекта поэзии Ронсара развернут автором в кн.: В и п е р Ю. Б. Поэзия Плеяды. Становление литературной школы. М., 1976, гл. VI.

рубов Гастинского леса». Это произведение было удачно названо одним из советских ученых «лебединой песнью Ронсара-гуманиста»¹.

Творчество Ронсара, автора «Сонетов к Елене», подводит нас в свою очередь к проблеме маньеризма, привлекающей к себе пристальное внимание и вызывающей острые споры. Покрывает ли понятие маньеризма с точки зрения своего содержания понятие «позднего Возрождения» и может ли оно заменить последнее?

Мне лично попытки применить понятие маньеризма к литературе «трагического Возрождения» во Франции или использовать его еще шире, заменив им понятие «позднего Возрождения» в целом, не кажутся оправданными. Конечно, влияние маньеризма, в котором с такой определенностью проявился в литературе кризис ренессансных устремлений (во Франции это влияние наибольшего размаха достигает после Варфоломеевской ночи, в условиях религиозной и аристократической реакции 70-х годов XVI столетия), нередко дает о себе знать и в творчестве выдающихся писателей этого времени. Достаточно вспомнить в этой связи о некоторых уже упоминавшихся аспектах лирики позднего Ронсара, создателя «Сонетов к Елене» или автора различных картелей и маскарадов. Однако не эти аспекты определяют сущность творческих позиций писателя. Понятие маньеризма, как мне кажется, имеет в истории французской литературы второй половины XVI века более узкое значение. Оно обозначает, согласно моему убеждению, не некий всеобъемлющий стиль самостоятельной эпохи, а одно из ответвлений художественной жизни позднего Возрождения, пусть и весьма многообразное с точки зрения конкретных форм своего проявления². Писатели, переходящие на позиции маньеризма, продолжают оставаться преемственно связанными с ренессансными эстетическими традициями. Но в их творчестве ослабевают реалистические качества и материалистические задатки и, с одной стороны, возрастают иррационалистические умонастроения, признаки перенапряжения, экзальтированности, надрыва, а с другой — усиливается склонность к идеализации действительности, выступают на первый план черты условности, поиски усложнен-

¹ О датировке этой элегии см.: Chamard H. Histoire de la Pléiade, t. III, Paris, 1939, p. 394. Приведенное мной образное определение элегии принадлежит В. А. Римскому-Корсакову (История французской литературы, т. I. М.—Л., 1946, с. 288).

² Подробнее о моем понимании роли маньеризма во французской литературе XVI в. см. в кн.: В и п п е р Ю. Б. Поэзия Плеяды.

ной и изощренной художественной формы как некоей самоцели.

Будучи преисполненным внутреннего драматизма заключением эпохи Возрождения, «трагический гуманизм», как уже подчеркивалось, является вместе с тем в какой-то степени и прелюдией нового времени. Несомненна тесная органическая связь между периодом позднего Возрождения и процессами, характеризующими западноевропейские литературы «семнадцатого века» как эпохи. Связь эта отнюдь не однолинейна. Она включает в себя не только момент преемственности по отношению к прошлому, не только дальнейшее обогащение ранее осуществленных завоеваний, но и определенные утраты. Литература «семнадцатого века» теряет ряд важных качеств, отличавших мироощущение людей эпохи Возрождения, и прежде всего духовную гармонию и цельность внутреннего мира, характерные для времени, когда самоутверждение свободной, автономной человеческой личности было первоочередной исторической, а тем самым и общественной задачей. Одновременно литература «семнадцатого века» подхватывает многие тенденции, обозначившиеся в творчестве ее великих предшественников. Однако, воспринимая эти тенденции, она развивает их по-своему в новых условиях.

В этой связи возникает проблема барокко и необходимость разграничения его и литературы позднего Возрождения. Развитие барокко также обусловлено последствиями кризиса ренессансных идеалов и устремлений. Нужно вместе с тем видеть качественную грань между «трагическим гуманизмом», как важнейшей тенденцией на последнем этапе развития ренессансной культуры, и новыми формами художественного мироощущения и видения, прокладывающими пути следующей эпохе, в том числе крупнейшим достижениям литературы барокко.

В данном контексте я хочу коснуться творчества Монтеня и Агриппы д'Обинье. Каково историческое место этого творчества? Кто эти писатели — представители «трагического Возрождения», маньеризма или барокко?

Говоря о Монтене, я затрону два аспекта в неисчерпаемом содержании его «Опытов» — вопрос о скептицизме мыслителя и о понимании им человеческого «я». Ключ к проникновению в идейное содержание «Опытов» таится в истолковании скептицизма Монтеня. Монтень — один из тех великих французских писателей, творчество которых вызывало и продолжает вызывать особенно разноречивое истолкование, особенно ожесточенные споры. Монтень не-

редко объявляют идеалистом, утверждавшим будто бы бес-
силые человека, его неспособность познать объективную
истину, отстаивавшего чисто релятивистские позиции в об-
ласти гносеологии и этики, и на этом основании, выводя
его за пределы культуры Ренессанса, причисляют к идеоло-
гам маньеризма. В советской науке в целом преобладает
другое понимание скептицизма Монтеня. Согласно этой
концепции, скептицизм создателя «Опытов» не является
всеобъемлющей гносеологической доктриной, как у агно-
стиков новейшего времени, а своего рода методологическим
приемом, орудием критики, и при этом критики созида-
тельной, ставящей своей целью пересмотр общепринятых,
механически унаследованных от прошлого, принятых на
веру, ходячих истин и выработку самостоятельных, незави-
симых суждений.

Монтень-скептик отнюдь не стремится подорвать дове-
рие к человеческому разуму как таковому, дискредитиро-
вать его способность познавать истину. Правда, у Монтеня
мы встречаем места, где он как будто восхваляет невежест-
во и порицает науку. «О, какой сладостной, мягкой, удоб-
ной подушкой для разумно устроенной головы являются
незнание и нежелание знать!» — восклицает он, например,
в 13-й главе III книги¹. Иногда французский мыслитель
обрушивается на науку как на источник общественного
зла². Но подобные призывы и определения направлены
не против знания как такового, а против знания ложного,
схоластического, мешающего установлению истины. По су-
ществу же Монтень подразумевает нечто противоположное.
Он заявляет: «Я люблю и почитаю науку, равно как и тех,
кто ею владеет. И когда наукой пользуются, как должно,
это самое благородное и великое из достижений рода чело-
веческого»³. В другом месте он подчеркивает: «Нет стрем-
ления более естественного, чем стремление к знанию»⁴.
Скептицизм Монтеня при всех противоречиях, присущих
создателю «Опытов», в целом не противостоит материали-
стической традиции ренессансной мысли, а представляет со-
бой своеобразный этап в ее развитии.

Расхождения между Монтенем и маньеристским миро-
ощущением сказываются и в эстетических суждениях мыс-

¹ Монтень М. Опыты. Изд. II. М., 1979, кн. III, гл. 13, с. 272.

² Подробнее о противоречиях Монтеня во взглядах на науку см. в
работе: Богуславский В. М. Монтень и философия культуры.—
В кн.: История философии и вопросы культуры. М., 1975.

³ Монтень М. Опыты, кн. III, гл. 8, с. 136.

⁴ Там же, гл. 13, с. 263.

лителя, нередко встречающихся в его книге. В этой связи необходимо выделить два момента. Это прежде всего борьба Монтеня с вычурностью, изощренностью слога, осуждение им условности и напыщенности неопетраркистской поэзии (кн. II, гл. 10)¹, а также его отрицательное отношение к росткам прециозности во французской литературе. Сам Монтень отстаивал мужественную и суровую простоту стиля, в котором форма не является самоцелью, а целиком поставлена на службу содержанию. Образец такого рода слога, выразительного и преисполненного внутренней силы, Монтень находит в речи людей из народа. Он отмечает также: «Речь, которую я люблю,— это бесхитростная, простая речь, такая же на бумаге, как на устах; речь сочная и острая, краткая и сжатая... свободная от всякой напыщенности, непринужденная, нескладная, смелая... она не должна быть ни речью педанта, ни речью монаха, ни речью сутяги, но, скорее, солдатскою речью...»²

Любопытно также и то сопоставление между началами комическим и трагическим, которое не раз возникает в «Опытах». Монтень отдает при этом предпочтение комической стихии, считая ее субъективно более близкой своему мироощущению, выдвигающему в качестве идеала внутреннюю уравновешенность и спокойствие духа (см. по этому поводу: кн. I, гл. 50, с. 270).

В свою очередь, как мне кажется, понимание Монтенем соотношения между человеческой личностью и окружающей действительностью побуждает отграничить создателя «Опытов» от барочного мироощущения, типичным выразителем которого его нередко объявляют. Для литературы XVII века (идет ли речь о барокко или классицизме) характерно подчинение отдельной человеческой индивидуальности объективным внешним, внеличным силам — будь то социальная среда (разные формы плутовского романа), государственный долг (классицисты), стихийное движение исторического процесса («Потерянный Рай» Мильтона) или религиозное начало (Кальдерон). У Монтеня же (хотя создатель «Опытов» значительно углубляет и диалектически развивает по сравнению с более ранними этапами Возрождения представление о внутренней противоречивости человеческого «я», о его изменчивости и подвижности и об общественной обусловленности человеческой личности) в качестве идеала доминирует мечта о свободном от принуж-

¹ Монтень М. Опыты, кн. II, гл. 10, с. 359.

² Монтень М. Опыты, кн. I, гл. 26, с. 160—161.

дения, «естественном» проявлении автономной человеческой индивидуальностью своих врожденных возможностей¹.

Этический идеал Монтеня, несмотря на целый ряд уступок и компромиссов, на которые мыслитель оказался вынужденным пойти по отношению к давящим на человеческую личность внешним силам, в существе своем по-ренессансному индивидуалистичен. Отдельная человеческая личность, с ее внутренним миром, ее представлениями о благе, о справедливости, выступает у Монтеня высшим критерием этических ценностей. Однако возрожденческий индивидуализм Монтеня, с одной стороны, очень далек от буржуазного индивидуализма нового времени. Он лишен оттенка эгоистичности и корыстолюбия. С другой стороны, для него не показательна и антиномичность, столь характерная для мировосприятия, преобладающего в XVII столетии. Жажда счастья, движущая индивидуумом, не противостоит у Монтеня интересам других людей. Личное у него не перерастает в частное, изолированное, не обособляется от начала общественного и поэтому не должно неизбежно вступать с последним в конфликт и подавляться им, как, скажем, в классицизме, или растворяться в нем, как это зачастую происходит в барокко.

Форма «Опытов» созвучна их содержанию. Внешняя беспорядочность и хаотичность построения «Опытов» по существу обоснованна и оправданна. Свое внутреннее единство книга Монтеня обретает в личности автора, стремящегося к свободному, не predeterminedенному никакими заранее заданными схемами выявлению своего «я». В стиле Монтеня находит свое отражение то стремление к внутренней раскованности и духовной свободе личности, которое было характерно для мыслителя, продолжавшего при всем своем новаторстве оставаться глубокими нитями связанным с духовными традициями Ренессанса.

¹ В связи с проблемой исторического места, занимаемого Монтенем, привлекают внимание мысли, высказанные по этому поводу Э. Ауэрбахом. Он подчеркивает, что Монтень, сыграв немаловажную роль в становлении типа «*honnête homme*», характерного для последующей эпохи господства абсолютизма (то есть для XVII столетия), сам вместе с тем ему не принадлежит. Это же относится, по мнению Ауэрбаха, и к области трагического. Подготовив своим анализом человеческого существования бурное развитие «того трагизма, который недвусмысленно выступает наружу уже в творчестве Микеланджело, трагизма, который в поколении, следующее за Монтенем, прорывается в литературу в разных странах Европы», сам создатель «Опытов» отвергает трагическое в силу «присущего его естеству своеобразного равновесия...» (А у э р б а х Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976, с. 313—314).

Что же касается Агриппы д'Обинье, то, решая вопрос об историческом месте, занимаемом его любовной лирикой и его «Трагическими поэмами», необходимо учитывать сложность литературного процесса в период позднего Возрождения.

Наглядным примером этой сложности может служить творчество Дю Бартаса. Очевидна значительная роль, которую в формировании творческого облика создателя «Недели» (первая часть появилась в свет в 1578, а вторая — в 1589 г.) сыграли ренессансные по своей природе традиции Пляеды, и в первую очередь от Ронсара, Дю Бартас воспринял преклонение перед природой, стремление к энциклопедическому охвату познаний о Вселенной, пиетет в отношении античной культуры, представление о вдохновении как основе поэтического созидания и целый ряд конкретных стилистических приемов. И в общественных взглядах Дю Бартаса, сторонника политики терпимости, смягчения противоречий, примирения враждующих сторон, поборника идеалов умеренности и «золотой середины», — несмотря на конфессиональные расхождения с Ронсаром и его соратниками — можно обнаружить черты, родственные мировоззрению Пляеды. Однако произведения Дю Бартаса содержат в себе не только отзвуки и своеобразную «деформацию» поэтических традиций, воспринятых от ренессансных предшественников; они привлекают внимание и художественными устремлениями, принципиально отличными от мироощущения и эстетических идеалов Пляеды. Маньеристские тенденции, обозначающиеся у Дю Бартаса, сочетаются и переплетаются в его творчестве с чертами, которые станут затем показательными для определенных разновидностей литературы барокко.

Восторженное изображение природы, ее красочности и многообразия ее форм служит у поэта-гугенота не возвеличению человека, а прославлению божественного Творца. Природа в его истолковании предстает как олицетворение нескончаемой вереницы чудес, предназначенных свидетельствовать о всемогуществе и благодати провидения. Основное чувство, которое вызывает у Дю Бартаса лицезрение внешнего мира и которое, в свою очередь, он стремится внушить читателю, — это изумление. Достижению этого эффекта способствуют и стилистические особенности поэзии Дю Бартаса: склонность к гипертрофированной образности и эмфазе, к неожиданному сочетанию возвышенного слога и обыденных оборотов, пышная метафористичность, основанная нередко на причудливом сближении далеких друг от друга явлений, тяготение к антитетическим обо-

ротам как к средству передачи парадоксальных и иррациональных аспектов действительности, тщательная оркестровка стиха, расцвеченного диковинными, но звонкими именами, изобилующего богатыми рифмами, своеобразными, иногда напоминающими стихотворные ухищрения «великих риториков» приемами звукописи.

Вместе с тем произведения Дю Бартаса не отличаются особой мощью и драматизмом воплощенных в них эмоций. Представления о прекрасном, утверждаемые Дю Бартасом в его «Неделе», приобретают нередко оттенок приторной и манерной «красивости». Дю Бартасу как поэту были во многом свойственны созерцательность, дух нравоучительства и довольно тяжеловесная систематичность. Все это усугубляло в его поэмах черты рассудочности и несколько однообразной описательности. В этой связи следует подчеркнуть еще один момент — заметную центробежность композиции «Недели». Произведение Дю Бартаса лишено подлинной эпической цельности; оно как бы распадается на множество более или менее самостоятельных, разнообразных по тону и жанровой окраске поэтических отрывков (наиболее примечательны среди них в художественном отношении лирические отступления, приближающиеся по своей поэтической тональности к типу гимнов).

Обращаясь к «Трагическим поэмам» д'Обинье, мы оказываемся — несмотря на наличие существенных точек соприкосновения между творчеством обоих поэтов-гугенотов — в значительной степени в иной эмоциональной атмосфере. Д'Обинье чужды те идиллические ноты и те порывы умиротворенности, которые звучат в «Неделе». Гораздо меньшую роль в содержании «Трагических поэма» по сравнению с «Неделей» играет и умозрительная по своему характеру теологическая проблематика. Нужно отметить также большую ограниченность социальных убеждений Дю Бартаса. Так, например, автор «Недели», с упоением оценивая прелести сельской жизни, считает необходимым подчеркнуть, что он в своих стихах «воспевае благополучие зажиточного селянина, добропорядочное хозяйство которого можно уподобить республике, а не нищенский образ жизни скрюченного непосильным трудом лесоруба или страдающего от голода рыбака и бедного виноградаря, которых жизнь заставляет просить милостыню»¹.

У д'Обинье же в «Трагических поэмах» мы находим

¹ The Works of Du Bartas, v. II. Chapel Hill, 1938, p. 303. (Перевод автора.)

не окрашенное в назидательные тона умиление преуспеванием отдельных, наиболее удачливых прослоек крестьянства, а взволнованное изображение бед и лишений, определяющих судьбу народных масс в тяжелые годы религиозных войн.

Художественному содержанию «Трагических поэм» также присущи определенные противоречия, хотя и несколько иного рода, чем те, которые мы обнаруживаем в «Неделе». И в произведении д'Обинье звучат, в частности, отголоски ренессансных традиций. Однако преобладающую роль, как мне представляется, в нем играет барочное начало.

Уже в любовной лирике д'Обинье, в его сборнике «Весна», куда вошли сонеты и стансы, посвященные Диане де Тальси, произведении, возникшем в начале 70-х годов XVI века, звучат поэтические мотивы, незнакомые творчеству Пляеды, с одной стороны, и поэзии Дю Бартаса — с другой. В некоторых сонетах поражает неприкрашенная суровость тех жизненных ассоциаций, которые сопровождают образ влюбленного поэта. Он то предстает в мужественном облике воина, привыкшего ежедневно видеть вокруг себя смерть, пропитанного запахом пороха, пишущего свои стихи на привале; то черпает сравнения для изображения своих переживаний в настроениях простого пахаря, с трудом прокладывающего борозду, волоча за собой плуг и радуясь солнечному лучу, который, пробиваясь сквозь тучи, падает на него.

Еще богаче сонетов новаторскими чертами стансы, написанные после того, как помолвка с Дианой была расторгнута. В отличие от присущего Пляеде тяготения к гармонии и соразмерности, здесь, наоборот, все преисполнено дисгармонии и чувства безмерности. Большинство стансов пронизано яростным, доходящим до степени пароксизма отчаянием. Отчаяние Агриппы принимает космический характер: оно перерастает в ощущение разлада с миром, окрашивает все восприятие поэтом действительности, побуждает его упиваться картинами гибели, упадка, тления, то и дело преображается в фантастические видения. Вторая своеобразная особенность стансов — это невиданный ранее динамизм в передаче чувств и их движения. Эмоции Агриппы изливаются в виде потока, порождая необычайную, спонтанную и мощную стремительность ритма. С такой же энергией передает Агриппа и смену чувств, их приливы и отливы, их столкновение и борьбу. И в этом отношении он противопоставит значительно

более уравновешенным и плавным интонациям любовной лирики Плеяды.

Что касается «Трагических поэм» Агриппы д'Обинье, то в них впервые с впечатляющей силой обнажились огромные выразительные возможности, заключенные в литературе барокко в целом и в поэзии барокко в частности, как средстве художественного отражения и воплощения грандиозных общественных катастроф, переломов и сотрясений. Эта особенность литературы барокко находит свое дальнейшее развитие в XVII столетии: достаточно вспомнить в этой связи творчество немецкого писателя Андреаса Грифиуса, с одной стороны, или «Потерянный Рай» англичанина Мильтона — с другой. У Агриппы д'Обинье это потенциальное качество литературы барокко получает по преимуществу свое субъективное выявление, служит прежде всего выражением субъективной реакции; к тому же в нем доминирует, если так можно сказать, сатирически негативный аспект, то есть осуждение, отрицание общественных сил и начал, враждебных и ненавистных поэту. В то же самое время следует отметить, что уже для «Трагических поэм» д'Обинье характерна тенденция к слиянию лирического и эпического начал. Именно наличие этой тенденции и придает такую звучность и мощь голосу поэта, выступающего не только от своего имени, но и от имени массы «правоверных» и страждущих (последние иногда приобретают отчетливый и патетический облик простых землепашцев-кормильцев, уничтожаемых жестокой бойней, обрушившейся на страну). Позднее, в иных исторических условиях, в творчестве Мильтона, создателя «Потерянного Рая», возрастает способность поэзии барокко раскрывать драматический ход общественных катаклизмов, их объективный исторически-философский смысл, грандиозные, пусть и рисующиеся в виде туманных пророческих видений перспективы будущего.

Мы можем подвести некоторые итоги. Действительно, во французской литературе второй половины XVI века существует определенная переходная полоса, которая охватывает, суммарно говоря, 70-е и 80-е годы и простирается до 90-х годов, обозначающих окончательное завершение эпохи Ренессанса во Франции и представляющих собой период, когда преобладают тенденции барокко и одновременно протекает становление классицизма. Что же касается 70—80-х годов, то в это время во французской литературе сосуществуют и взаимодействуют различные эстетические тенденции — ренессансные, маньеристические и барочные.

Однако, употребляя в какой-то мере условное по отношению к этим двум десятилетиям понятие «переходности» и отдавая себе отчет в сложности литературной панорамы этих лет, не следует все же забывать, что это прежде всего период позднего Возрождения, что возрожденческие тенденции, представленные замечательным драматургом Гарнье, поздним Ронсаром и, как я убежден, Монтенем, продолжают и в это время играть во Франции первостепенную роль, историческую весомость которой ни в коей мере не следует преуменьшать (великие идеалы, выросшие на определенной общественной почве, не могут быть сразу обескровлены и развеяны в прах враждебным им ходом исторических событий).

Именно существование в 70—80-х годах XVI столетия во Франции этих сильно выраженных ренессансных традиций и обуславливает наличие определенной преемственности с целым рядом принципиально важных явлений в литературе следующей эпохи. Смена эпох предполагает не только качественный скачок в литературном развитии, но и наличие известной преемственности по отношению к передовым традициям прошлого.

С другой стороны, содержание творческой деятельности отдельных ярких художественных индивидуальностей может и не совпадать с теми общими вексами, которые мы с немалой долей условности устанавливаем, занимаясь периодизацией историко-литературного процесса. Исторические сдвиги вызревают постепенно, они подготавливаются исподволь, и чуткие, одаренные особой восприимчивостью умы улавливают эти подспудные, еще не оформившиеся, но обращенные к отдаленному будущему тенденции. Именно такой натурой был Агриппа д'Обинье — поэт огромной эмоциональной возбудимости и предельно обостренной реакции, обладавший поистине визионерским даром. В произведениях, созданных им в 70-х годах XVI столетия, уже обретают поэтическую плоть те формы художественного мировосприятия, которым было суждено стать одним из кардинальных аспектов литературной жизни следующей эпохи — «семнадцатого столетия».

ПОЭЗИЯ БАРОККО И КЛАССИЦИЗМА

Художественное богатство европейской поэзии XVII столетия нередко недооценивают. Причина тому — предрассудки, продолжающие иногда все еще определять восприятие литературного наследия этого бурного, противоречивого, сложного времени. Принципиальному будто бы «антилиризму» XVII столетия ищут объяснения и в господстве нивелирующей человеческую личность придворной культуры, и в гнете абсолютизма, и во влиянии на умы метафизического склада мышления, рационалистической прямолинейности и просто-напросто рассудочности, и в склонности превращать поэзию в изощренную, искусственную формалистическую игру — склонности, отождествляемой, как правило, со стилем барокко. Однако попытки абсолютизма подчинить себе творческие силы нации отнюдь не определяют содержание духовной жизни европейского общества XVII столетия. Решающую роль здесь играют другие факторы. Не следует преувеличивать и значение метафизических и механистических представлений в культуре XVII века. Обостренный интерес к проблеме движения — одна из отличительных черт интеллектуальной жизни этой эпохи. Обостренный интерес к динамическим аспектам действительности, к преисполненному драматизма движению характеров, событий и обстоятельств, к осмыслению и воспроизведению противоречий, служащих источником этого неумолимо устремляющегося вперед жизненного потока, присущ и эстетическому мировосприятию эпохи, особенно его барочным формам.

Чуждый предвзятости, объективный взгляд на литературу барокко как на искусство, не лишенное острых противоречий, но отнюдь не однолинейное, а, наоборот, чрезвычайно многообразное, способное порождать ослепительные, непреходящие художественные ценности, и является одной из основных предпосылок для плодотворного восприятия европейской поэзии XVII века. Облегчают возможность такого подхода многочисленные работы, которые посвящены советскими учеными в последнее время изучению проблемы барокко.

Семнадцатый век выдвинул таких выдающихся поэтов, как Гонгора, Кеведо, Донн и Мильтон, Марино, Малерб, Ренье, Теофиль де Вио, Лафонтен и Буало, Вондел, Флеминг и Грифиус, Потоцкий, Зриньи и Гундулич. Один уже перечень этих имен говорит о том, какое принципиально важное место занимает XVII век в истории европейской поэзии. Но это лишь перечень светил наивысшего ранга, да и то выборочный, неполный. Важно и другое: во всех странах Европы поэзия в XVII веке переживает бурный расцвет, находится на гребне литературной жизни, порождает поистине необозримое количество талантливых, незаурядных творческих личностей.

В художественной системе европейской поэзии XVII века немало черт, связанных с литературными традициями прошлого. К Возрождению восходят во многом и господствующая структура лирических и эпических жанров, и продолжающееся усиленное обращение к античной мифологии как к кладдею сюжетов и образов, и воздействие канонов петраркизма в любовной лирике, и влияние, какое оказывают на развертывание поэтической мысли законы риторики. Барочные писатели к тому же широко используют восходящие к средневековой культуре символы, эмблемы и аллегории, воплощают свои умонастроения с помощью традиционных библейских образов, вдохновляются зачастую идеалами, почерпнутыми из рыцарских романов. Вместе с тем художественное мироощущение, которым проникнута поэзия XVII века, в своей основе глубоко оригинально, самобытно, принципиально отлично от эстетических концепций и идеалов как эпохи Возрождения, так и века Просвещения.

Речь здесь идет не только о весьма высоком и широко распространенном уровне технического мастерства (причину этого следует искать и в закономерностях становления национальных литературных языков; и в обостренно-утонченном стилевом чутье, присущем эпохе; и в месте, которое

поэзия занимала в существовании просвещенных кругов того времени, составляя основной предмет занятий многочисленнейших салонов, объединений и академий и служа одним из главных средств украшения придворного быта). Определяющим же является другое: крупнейшие достижения европейской поэзии XVII века запечатлели в совершенной художественной форме духовные искания, страдания, радости и мечты людей этой эпохи, жестокие конфликты, очевидцами и участниками которых они были. Постичь своеобразие европейской поэзии XVII столетия, истоки ее жизненности (в том числе и тех ее аспектов, которые кажутся особенно близкими людям XX века) нельзя, не восстановив хотя бы в самых общих чертах сущность тех исторических условий, в которых суждено было творить ее выдающимся представителям, и той культурной атмосферы, которая их окружала и созданию которой они сами способствовали.

«Семнадцатый век» как эпоха играет во многом узловую, критическую роль в развитии того процесса борьбы между силами, защищающими феодальные устои, и силами, расшатывающими эти устои, начальная стадия которого относится к эпохе Возрождения, а завершающая охватывает эпоху Просвещения. Эту роль можно назвать узловой потому, что именно в ожесточенных общественных схватках, происходящих в XVII столетии (будь то английская революция, Фронда или Тридцатилетняя война), во многом определяются темпы и характер дальнейшего развития, а в какой-то мере и будущего разрешения этого конфликта в отдельных странах Европы.

Повышенный драматизм XVII столетия как эпохе придает и то обстоятельство, что общественные столкновения разыгрываются в этот исторический период в условиях резкой активизации консервативных и реакционных кругов: они мобилизуют все свои ресурсы и используют все возможности с целью повернуть историю вспять или хотя бы приостановить ее поступательное движение. Усилия консервативных кругов принимают весьма различные формы. Это прежде всего такое широкое и многоликое общеевропейского характера явление, как Контрреформация. Если во второй половине XVI столетия идеал, утверждаемый деятелями Контрреформации, носит по преимуществу сурово аскетический характер, то с начала XVII века поборники этого движения (и в первую очередь иезуиты) прибегают ко все более разносторонним и гибким методам воздействия, охотно используя ради распространения своих

идей и расширения сферы своего влияния пропагандистские и выразительные возможности стиля барокко, со свойственной ему пышностью, эмфазой и патетикой, тягой к чувственности. Одно из центральных событий в Западной Европе XVII столетия — это Тридцатилетняя война. И эта кровавая бойня, в которую оказались втянутыми европейские страны, была прежде всего следствием пагубных поползновений со стороны реакционных сил, их стремления к господству любой ценой.

Возросшая сложность условий, в которых в XVII столетии разворачивается общественная и идеологическая борьба, наглядно отражается в художественной литературе эпохи. В литературе XVII века по сравнению с Возрождением утверждается более сложное и вместе с тем более драматическое по своей сути представление о взаимосвязи человека и окружающей его действительности. Литература XVII столетия отражает неуклонно возрастающий интерес к проблеме социальной обусловленности человеческой судьбы, взаимодействия во внутреннем мире человека личного и общественного начал, зависимости человека не только от своей природы и прихотей фортуны, но от объективных закономерностей бытия и в том числе от закономерностей развития, движения общественной жизни. Литература XVII столетия, как и ренессансная литература, исходит из представления об автономной, свободной от средневековых ограничений человеческой личности и ее правах и возможностях как основном мерило гуманистических ценностей. Она рассматривает, однако, эту личность в более глубокой и одновременно более широкой с точки зрения охвата действительности перспективе, как некую точку преломления находящихся вне ее самой, но воздействующих на нее сил.

Замечательные ренессансные писатели Боккаччо и Ариосто, Рабле и Ронсар, Спенсер и Шекспир (в начале его творческого пути) в своих произведениях прежде всего с большой художественной силой раскрывали безграничные возможности, заложенные в человеческой природе. Но их мечтам и идеалам был присущ утопический оттенок. В огне таких катаклизмов, как религиозная война во Франции 60—90-х годов XVI века, как революции в Нидерландах и Англии или Тридцатилетняя война, в соприкосновении с такими общественными явлениями, как Контрреформация и процесс первоначального накопления, особенно очевидно выявлялись призрачные, иллюзорные стороны этого идеала.

В литературе XVII столетия, эпохи, когда писали Кеве-

до и Гевара, Мольер и Лафонтен, Ларошфуко и Лабрюйер, Батлер и Уичерли, Мошерош и Гриммельсгаузен, на первый план выдвигается изображение и осмысление изъянов и язв окружающей действительности; нарастают в литературе критические и сатирические тенденции. В поэзии в этой связи к уже упомянутым Кеведо, Батлеру и Лафонтену следует добавить как примеры имени Тассони и Сальватора Розы, Ренье, Скаррона, Сирано де Бержерака и Буало, Логау, Чепко, Опалиньского и Потоцкого. При этом необходимо отметить, что общественно-критические мотивы широко представлены и в наследии тех выдающихся поэтов XVII века, которые по природе своего творчества отнюдь не являются сатириками. Выразительным свидетельством тому служит, скажем, поэзия Гонгоры.

Для личности эпохи Ренессанса было характерно единство, слияние начала личного и общественного, обусловленное вместе с тем их нерасчлененностью. Для внутреннего мира человека, изображаемого литературой XVII столетия, показательно, наоборот, не только расчленение, обособление этих начал, но и их столкновение, борьба, зачастую прямой антагонизм.

Коллизии исторического процесса XVII столетия служили вместе с тем источником примечательных художественных открытий. Новое здесь заключалось прежде всего в остротрагическом и патетическом звучании, которое приобретало отображение этих коллизий, и прежде всего глубокого разочарования, вызванного кризисом ренессансных идеалов. Достаточно вспомнить в этой связи поэзию Донна, Гонгоры, Флеминга, Грифиуса или Теофиля де Вио. При этом важнейшую роль и в литературе классицизма, и в поэзии барокко играет изображение силы человеческого духа, способности человека преодолевать самого себя, находя во внутреннем мире оплот, позволяющий сохранять стойкость в самых страшных жизненных испытаниях.

Ярко выраженный драматизм жизненного восприятия и обостренное внимание к трагическим мотивам характерны в эту эпоху и для других видов искусства: например, для музыки (не случайно именно в XVII столетии возникает и получает развитие такой музыкально-драматический жанр, призванный сыграть очень важную роль в художественной культуре Нового времени, как опера). В живописи воплощение трагических сторон бытия своей кульминации достигает у Рембрандта.

В западноевропейской литературе начала XVII столе-

тия существуют явления, принадлежащие по своей природе позднему Возрождению (попытки Опицца опереться на заветы Плеяды; «ученый гуманизм» и поэзия Арребо в Дании; нидерландская разновидность маньеризма, представленная Хофтом и Хейгенсом; маньеристические тенденции в испанской поэзии времен Гонгоры). В конце века в целом ряде литератур Запаदा обозначаются приметы зарождающегося просветительского реализма или появляются предвестия стилиа рококо (поэзия Шолье и Ла Фара во Франции, творчество «Аркадии» в Италии). Однако художественные стили, преобладающие в западноевропейской литературе XVII столетия, — барокко и классицизм.

Семнадцатый век — высший этап в развитии поэзии европейского барокко. Барокко особенно ярко расцвело в XVII столетии в литературе и искусстве тех стран, где феодальные круги в итоге напряженных социально-политических конфликтов временно восторжествовали, затормозив на длительный срок развитие капиталистических отношений, то есть в Италии, Испании, Германии. В литературе барокко отражается стремление придворной среды, толпящейся вокруг престола абсолютных монархов, окружить себя блеском и славой, воспеть свое величие и мощь. Очень значителен и вклад, который внесли в барокко иезуиты, деятели Контрреформации, с одной стороны, и представители протестантской церкви — с другой (наряду с католическим в западноевропейской литературе XVII века богато представлено и протестантское барокко). Этапы расцвета барокко в литературах Запада, как правило, совпадают с отрезками времени, когда активизируются церковные силы и нарастает волна религиозных настроений (религиозные войны во Франции, кризис гуманизма, обусловленный обострением общественных противоречий в Испании и Англии первой четверти XVII века, распространение мистических тенденций в Германии времен Тридцатилетней войны), или же с периодами подъема, переживаемого дворянскими кругами.

Принимая все это во внимание, необходимо учитывать и то, что возникновение барокко было обусловлено объективными причинами, коренившимися в закономерностях общественной жизни Европы во второй половине XVI и в XVII веке. Барокко было прежде всего порождением тех глубоких социально-политических кризисов, которые сотрясали в это время Европу и которые особенный размах приобрели в XVII столетии. Церковь и аристократия пытались использовать в своих интересах настро-

ния, возникавшие как следствие этих сдвигов, катастроф и потрясений. Однако это была лишь одна из тенденций, характеризующих в своей совокупности мироощущение барокко.

Поэзия барокко выражает не только нарастание иррационалистических умонастроений, не только ощущение растерянности, смятения, а временами и отчаяния, которые общественные катаклизмы конца XVI и XVII столетия и связанный с этими катаклизмами усиливающийся кризис ренессансных идеалов вызывают у многих представителей гуманистической интеллигенции (религиозная лирика барокко во Франции, творчество «поэтов-метафизиков» в Англии, мистическая поэзия в Германии и т. д.), не только стремление феодально-аристократических кругов убедить читателя в своем превосходстве и великолепии (прециозная поэзия и галантно-героический роман). Значение крупнейших произведений поэзии барокко прежде всего в том, что в них проникновенно и правдиво запечатлен сам этот кризис и его многообразные, зачастую преисполненные трагизма отзвуки в человеческой душе. В них воплощено и стремление отстоять человеческое достоинство от натиска враждебных сил, и попытки творчески переосмыслить итоги разразившегося кризиса, извлечь из него созидательные выводы, обогатить в свете его исторических уроков гуманистические представления о человеке и действительности, так или иначе отразить настроения и чаяния передовых общественных кругов.

Самый наглядный пример тому — поэма Мильтона «Потерянный Рай». Поэт Мильтон объективно пошел заметнее дальше Мильтона — идеолога пуританства. Поэтическая философия истории, воплощенная в образах «Потерянного Рая», с ее гениальными озарениями и стихийной диалектикой, отразила не столько непримиримый, аскетический дух пуританства, сколько всемирно-исторический и общечеловеческий размах, а тем самым и народные истоки того общественного перелома, который произошел в Англии середины XVII столетия.

С другой стороны, поэты вроде Марино или Теофила де Вио, близкие в той или иной степени аристократической среде, выходили в своем творчестве за узкие рамки дворянского гедонизма, развивая далеко идущие материалистические тенденции. В их произведениях звучат отголоски передовых научных открытий своего времени, находят отражение пантеистические мотивы.

Для поэзии барокко характерно, с одной стороны, обо-

стренное ощущение противоречивости мира, а с другой стороны, стремление воспроизводить жизненные явления в их динамике, текучести, переходах (это относится не только к восприятию природы и изображению внутреннего мира человека, но у многих выдающихся творческих личностей и к воссозданию процессов общественной жизни). Барочные поэты охотно обращаются к теме непостоянства счастья, шаткости жизненных ценностей, всепобеждающего рока и случая. Бьющий ключом оптимизм людей Ренессанса, выдвинутый ими идеал гармонически развитой личности часто сменяется у поэтов барокко мрачной оценкой действительности, а восторженное преклонение перед человеком и его возможностями — подчеркиванием его двойственности, непоследовательности, испорченности; обнажением вопиющего несоответствия между видимостью вещей и их сущностью; изображением разорванности бытия, столкновения между началом телесным и духовным, между привязанностью к чувственной красоте мира и осознанием бренности земного существования. При этом антистетичность, характерная для барочного мировосприятия, дает о себе знать и тогда, когда тот или иной писатель непосредственно в своем творчестве воспроизводит только одно из противостоящих друг другу начал, будь то, скажем, героические миражи прециозной литературы или натуралистическая изнанка действительности, возникающая нередко в сатирической поэзии барокко. Одна противоположность как бы подразумевает другую.

Литературу барокко отличает, как правило, повышенная экспрессивность и тяготеющая к патетике эмоциональность (в аристократических вариантах барокко они принимают нередко характер напыщенности и аффектации, за которыми скрывается, по существу, отсутствие подлинного чувства, суховатый и умозрительный расчет).

Вместе с тем аналогичные тематические, образные и стилистические мотивы обретают у отдельных представителей литературы барокко несходное, а временами и прямо противоположное идейное звучание.

В литературе барокко обозначаются различные течения. Их связывают общие черты; между ними существует определенное единство, но и серьезные принципиального порядка расхождения. У этого обстоятельства, как уже отмечалось, есть свои показательные для XVII столетия общественные истоки.

Необходимо, наконец, иметь в виду и национальное своеобразие тех конкретных форм, которые присущи поэзии барокко в отдельных странах Европы. Это своеобразие

наиболее отчетливо кристаллизуется в творчестве самых примечательных художественных индивидуальностей, выдвинутых в XVII веке литературой той или иной страны.

Итальянской поэзии барокко в целом чужды иррационалистические и мистические мотивы. В ней доминируют гедонистические устремления, увлечение виртуозными формальными экспериментами и изысканное риторическое мастерство. В ней много блеска, но блеск этот часто внешний. У этих противоречий есть свои объективные причины. Италия XVII века, страна раздробленная, страдающая от иноземного гнета, натиска феодальной реакции и Контрреформации, переживала период общественного кризиса. Вместе с тем художественная культура Италии, по крайней мере в первой половине столетия, полна жизненных сил, внутренней энергии, накопленной еще в эпоху Возрождения.

В этой связи становится особенно очевидной типичность фигуры кавалера Марино — поэта, признанного первым писателем Италии, пользовавшегося в XVII веке всевропейской славой, породившего огромное количество последователей и подражателей не только на родине, но и повсюду, где существовала литература барокко, — и его многого антагониста Кьябреры. Марино расширил тематические рамки поэзии. Он сделал ее способной изображать все, что в природе доступно чувственному восприятию человека и тем самым поэтическому описанию. Внес он новые краски и в любовную лирику. Образ возлюбленной у Марино конкретнее и полнокровнее, чем у петраркистов XVI века, поглощенных монотонным и условным обожествлением женщины. И все же поэзия Марино, при всей его языческой упоенности телесной красотой, не отличается глубиной. Марино прежде всего виртуоз, непревзойденный мастер словесных эффектов (в первую очередь в сфере образов — метафор и антитез), чародей, создающий блистательный, но иллюзорный, эфемерный мир, в котором выдумка, остроумие, изощреннейшая поэтическая техника торжествуют над правдой реальной действительности. Как и зодчие барокко, Марино, стремясь к монументальности, одновременно разрушает ее избытком и нагромождением орнаментации. Таково его главное произведение — поэма «Адонис». В ней сорок тысяч стихов, но вся она соткана из множества вставных эпизодов, лирических отступлений, утонченных стихотворных миниатюр.

Часто развитие итальянской поэзии XVII столетия представляют в виде единоборства двух линий: одной, вос-

ходящей к Марино, и другой, у истоков которой — Кьябрера. Но на самом деле у этой антитезы лишь весьма относительный смысл. Кьябрера не так уж далек от Марино. Его творчество не классицизм, принципиально противостоящий барокко, а скорее классицистическая ветвь внутри общего барочного направления. Анакреонтические мотивы, которые восходят к Ронсару, и жалобы по поводу упадка, переживаемого родиной, не перерастают у Кьябреры рамки поэтических «общих мест». Истинная же его оригинальность — в музыкальности, в неистощимой ритмической и мелодической изобретательности, ведущей к созданию и внедрению в итальянскую поэзию новых типов строф.

Были, конечно, в Италии XVII века и барочные поэты другого склада. Это прежде всего суровое, аскетическое творчество замечательного мыслителя Кампанеллы, автора социально-утопического романа «Город Солнца». В своих стихах, вдохновленных возвышенным примером Данте, он утверждал величие мыслящего человека, его неукротимое стремление к независимости и справедливости. Заслуживает внимания творчество итальянских сатириков XVII века. Блестящий остроумный представитель пародийной бурлескной поэзии — Алессандро Тассони, автор иронико-комической поэмы «Похищенное ведро». Сальватор Роза более решителен и беспощаден в отрицании господствующего уклада, но и более тяжеловесен и неуклюж (черты, свойственные и Розе-живописцу) в художественном воплощении этого отрицания.

В поэзии испанского барокко поражает ее контрастность, и в этой контрастности находит свое воплощение неотступное ощущение поэтами противоестественной дисгармоничности окружающего бытия. Контраст предопределяет само развитие поэзии в Испании XVII столетия; оно основано на столкновении двух различных течений внутри испанского барокко: культизма (или культеранизма) и концептизма. Квинтэссенция и вершина первого — поэзия Гонгоры. Наиболее яркое выражение второго — творчество Кеведо. В основе культизма лежит противопоставление искусства как некоей «башни из слоновой кости», символа красоты и гармонии, уродству и хаосу, царящим в реальной действительности. Но возвышенное царство искусства доступно лишь немногим избранным, интеллектуальной элите. «Темный» стиль Гонгоры чрезвычайно усложнен — и прежде всего из-за всесилья загадочной метафористичности, нагнетения латинизмов, изобилия синтаксических инверсий, эллиптичности оборотов. «Темный» стиль Гонгоры сформиро-

вался не сразу. Ранние оды и сонеты поэта отличаются широкой тематикой, доступностью слога. Его же летрильи и романсы родственно связаны с фольклорной традицией. Своей законченности «темный» стиль Гонгоры достигает в «Сказании о Полифеме и Галатее» и в поэме «Уединения». Мир, творимый изощреннейшим, волшебным художественным мастерством, здесь, как и у Марино, служит убежищем от нищеты реальной прозы жизни. Однако, в отличие от итальянского поэта, Гонгора с горечью осознает иллюзорность попыток ухода от яви.

В глазах концептистов стиль Гонгоры и его последователей был верхом искусственности. Однако их собственная творческая манера была также достаточно сложной. Концептисты стремились запечатлеть режущие глаз парадоксы современной жизни путем неожиданного и одновременно предельно лаконичного и отточенного по своей словесной форме сопряжения как будто далеко отстоящих друг от друга явлений. Концептизм, однако, значительно более непосредственно проникает в противоречия общественного бытия, чем культеранизм, и включает в себе, несомненно, незаурядную разоблачительную и реалистическую потенцию. Последняя особенно выпукло выявилась в прозе Кеведо, сочетаясь там одновременно с глубоко пессимистической оценкой общественной перспективы. В поэтических сатирах Кеведо на первый план выступает комическое начало, нечто раблезианское в стихийной и неудержимой силе осмеяния. При этом чаще всего Кеведо прибегает к бурлеску, заставляя вульгарное торжествовать над возвышенным, выворачивая вещи наизнанку, демонстрируя блестящее остроумие в приемах внезапного преподнесения комического эффекта. Примечательна и любовная поэзия Кеведо. Поэту удается придать оттенок неподдельной рыцарственности стихам, в которых он разрабатывает традиционные мотивы петраркистской лирики, например заверяя даму в беззаветной преданности, несмотря на жестокие страдания, которые она ему причиняет. Обязательная эпиграмматическая острота в заключительных стихах любовных сонетов у Кеведо основана не на простой игре слов, как это обычно в петраркистской и прециозной лирике, а обозначает резкий, но знаменательный поворот мысли.

Во французской поэзии барокко представлено особенно широко и многообразно вплоть до 1660 года, когда одновременно наступают этап решительного торжества абсолютизма над оппозиционными силами и период высшего расцвета классицизма. Бурная же, мятежная, преиспол-

ненная брожения первая половина века — благодатная пора для развития стиля барокко. Во французской поэзии обозначаются три основные его разновидности. Это прежде всего религиозная поэзия. Ласепэд, Фьефмелен, Годо и другие обращаются к темам, распространенным в литературе барокко (бренность и слабость человека, обреченность на страдания, скоротечность жизни и ее никчемность перед лицом вечности), но решают их однообразно, узко, следуя предписаниям ортодоксальной догмы, иллюстрируя Священное писание, прославляя творца и загробную жизнь.

Сходные же мотивы непостоянства, шаткости, тленности всего живого, но в сочетании с выражением жгучей привязанности к земному существованию, к плотским радостям, неумемной жажды наслаждений и в силу этого эмоционально богаче, драматичнее, рельефнее, разрабатывают поэты-вольнодумцы. Этот пестрый круг эпикурейски, материалистически настроенных поэтов включает в себя и фаворитов знатных меценатов, и неприкаянных детей зарождающейся богемы, и бесшабашных прожигателей жизни, кутил, и отчаянных искателей приключений. С легкой руки Теофиля Готье, литераторы этого круга получили наименование «гротесков». Французские историки литературы нередко называют их «романтиками времени Людовика XIII». И действительно, есть у этих очень неровных и вместе с тем еще недостаточно оцененных и, в частности, мало у нас известных поэтов художественные озарения, которые бросают свет куда-то далеко в будущее. Встречаются среди них сатирики, которые не только обладают даром разящего гротескового преувеличения, но и способностью создавать лирические шедевры. Таков, например, Мотен. В некоторых его стихах слышны какие-то художественно весьма смелые, почти «бодлеровские» ноты. А мелодика стихов Дюрана вызывает ассоциации с элегиями Мюссе. В его «Стансах Непостоянству» традиционные барочные мотивы преподнесены с подкупающей искренностью и непосредственностью. Оценить степень трагической и провидческой глубины этой искренности можно, лишь зная, что стихи эти были написаны пылким, страстно влюбленным 26-летним поэтом, который за участие в заговоре и за оскорбление его королевского величества был четвертован и сожжен на Гревской площади. Некоторые из «гротесков» (например, де Барро или одаренный огромным талантом забулдыга Вион Далибре) пережили истинно «барочную» эволюцию. В течение многих лет они вели себя как подлинные безбожники, сочиняли вакхические

песни, озорные, изобилующие реалистическими и острыми зарисовками сатиры и эпиграммы, а на склоне лет, окидывая взором промелькнувшую как сон жизнь, стремились взволнованно передать нахлынувшие на них чувства смятения, раскаяния, разочарования и горечи.

Самые же значительные из поэтов-вольнодумцев первой половины XVII века — это Теофиль де Вио и Антуан де Сент-Аман. Кульминация их творчества падает на 20-е годы XVII столетия. Теофиль де Вио — идейный вождь бунтарского либертинажа этих лет. В его лирике (он был и прозаиком и драматургом) своеобразно сочетаются черты восходящей к ренессансным традициям реалистичности и чисто барочной утонченной чувствительности и изощренности. В отличие от большинства своих современников, поэтов, замыкающихся в атмосфере салонов и дворцовых покоев, Теофиль тонко ощущает природу. Он великолепно передает ее чувственную прелесть, то наслаждение, которое у него вызывают переливы света, игра водных струй, свежесть воздуха, пряные ароматы цветов. Он сердечно привязан и к сельским пейзажам родных мест, где его брат продолжает трудиться, возделывая землю («Письмо брату»).

Любовные стихи Теофиля необычны для его времени. Им чужда аффектация и манерность. В них звучат отголоски истинной страсти, горячих порывов воспламененной и упоенной красотой чувственности, неподдельных страданий. В 20-х годах лирика Теофиля все более интеллектуализируется, наполняясь философским и публицистическим содержанием. В ней находит захватывающее по своей эмоциональной силе выражение личной драмы поэта. Он был брошен в тюрьму вождями католической реакции по обвинению в безнравственности и безбожии и сгноен там.

Лучшие стихотворные произведения Сент-Амана овеяны опьяняющим духом внутренней независимости, упоения жизнью, свободы следовать прихотям своей фантазии, капризным скачкам и переливам чувств. Именно в 20-е годы Сент-Аман создает такие шедевры барочной лирики, как ода «Уединение» или вакхический гимн «Виноградная лоза», как бурлескная импровизация «Арбуз» или серия блестящих караваджистских сонетов, жанровых картинок, в отточенной стихотворной форме фиксирующих причудливые и живописные моменты повседневного существования нищей, но неунывающей, беспечной литературной богемы.

В 40-е годы, в канун и в годы политических сотрясений

Фронды, вольнодумный вариант барокко дает буйные побеги прежде всего в виде бурлескной поэзии. Ее самые яркие представители — Скаррон и Сирано де Бержерак. Бурлескные поэмы Скаррона («Тифон, или Гигантомахия» и «Вергилий наизнанку»), имевшие шумный успех, отражали недовольство существующими порядками, возбуждали дух неуважения к господствующим авторитетам. В «высокой» литературе того времени герои античных мифов служили воспеванию дворянской государственности. Скаррон, прибегая к бурлескной перелицовке, издеваясь над претензиями венценосцев и их подобострастных историографов, изображал этих героев в качестве вульгарных и мелких обывателей, движимых ничтожными и эгоистичными побуждениями. Постепенно в бурлескном жанре — например, в стихотворных очерках, получивших название «Парижские неурядицы» (к ним принадлежит и поэма «Смешной Париж» Клода Ле Пти, писателя, также окончившего жизнь на костре), — возрастают черты бытовой достоверности. Этот тип бурлеска непосредственно перекидывает мост к ранним сатирам Буало.

Третья разновидность французского барокко — прециозная поэзия, культивировавшаяся завсегдатаями аристократических салонов. Когда-то эта поэзия пользовалась широким признанием, и одновременно к ней и сводилось представление о стиле барокко во французской литературе. Теперь она воспринимается из-за своей условности как наиболее обветшавшее ответвление этого стиля. Но и среди обильной продукции прециозных стихотворцев встречаются прелестные миниатюры. Таковы прежде всего произведения Венсана Вуатюра. Вуатюру в его стихах нередко удавалось освободиться от ухищрений риторики, от избитых прециозных штампов, добиваться чарующей естественности и легкости слога. В его поэзии наряду с воздействием барочной вычурности отчетливо дают о себе знать классицистические тенденции. В ней слышны поэтические ноты, предвосхищающие «Сказки» Лафонтена, они в какой-то мере прокладывают путь эпикурейским стихам Шолье и Ла Фара, «легкой», анакреонтической поэзии эпохи рококо, творчеству Вольтера-лирика.

Французскую поэзию барокко в целом отличают изящество, реалистические наклонности, чувство меры в воплощении эмоций, тонкая музыкальность. К тому же для Франции, где в духовной жизни XVII века сильно развиты рационалистические тенденции, характерно тяготение барокко к сочетанию с классицизмом. Впрочем, это —

явление, нередко встречающееся в художественной жизни Европы XVII столетия. Аналогичное переплетение барокко с классицизмом показательны и для голландской литературы (Хейнсий, Вондел). Яркие примеры тому находим мы и на английской почве: например, у Геррика, Мильтона, Драйдена.

Поэзия барокко проходит в Англии те же три этапа, что и английская литература в целом: период кризиса ренессансных идеалов, участия в гуще революционных схваток, художественного отображения и осмысления их итогов. На всех этих трех этапах английскую поэзию барокко отличают две ведущие черты — творческая мощь и окрашенное разными оттенками ощущение ломки существующих устоев. Но претворяются эти черты по-разному.

Центральная фигура первого периода, безусловно, Джон Донн. Донн прошел сложную и даже резкую эволюцию. Но он сразу же выступил как выразитель умонастроений, непривычных для ренессансных поэтических традиций, заговорил самобытным голосом. Донн не добивался мелодической певучести стиха. Поэт сам называет свой стих «грубым и диким». Но страшная, обжигающая внутренняя сила, с которой он выражал себя, сопутствовала ему на протяжении всего творческого пути. В более ранней поэзии Донна примечательна прежде всего склонность к острым контрастам, свобода, с которой совершаются переходы или, вернее, скачки из «высокого» в «низкий» план, от возвышенно-платонической к натуралистической трактовке любви, от экстазов и восторгов к проклятиям и едкой насмешке. Донна привлекали сложные чувства, преисполненные мучительных противоречий, их столкновение, переплетение, ожесточенная борьба. Художественные контрасты для Донна — отражение той парадоксальности, которая царит, согласно его убеждению, в жизни. Экзальтированность и всеразрушающий скепсис соседствуют в его сознании. Поэзия Донна порывает одновременно и с канонами петраркистской лирики, и с властью риторики над поэзией. Поэзия для Донна — единственное средство подойти к тому, что логически невыразимо, что относится к душевному состоянию и окутано покровом тайны. Композиция стихов у него строится не на логическом развертывании поэтической мысли, а на смене настроений и порождаемых ими образных ассоциаций.

Тот же принцип господствует и в окружении Донна, у представителей возглавляемой им «метафизической школы»: у эмоционально насыщенного, но поглощенного

религиозным пафосом и поэтому более одностороннего Герберта и у несколько сентиментально-приторного Кэрю.

К указанным истокам восходит и избыточная метафоричность Донна. Вещи и явления не называются своими именами. Все в мире относительно и познается только через сопоставление, замещение и отождествление: одно через другое. Нередко метафоры становятся у Донна развернутыми, перерастают в аллегорию. Эмоциональные взрывы перемежаются философскими размышлениями, облеченными в сжатую и герметичную форму. Философски-медитативное начало получает на ранних этапах выход в виде отступлений. Затем оно выдвигается на первый план, приобретает все более отчетливо религиозный и вместе с тем поэтически отвлеченный характер.

Показательны темы, охотно разрабатываемые Донном: муки и противоречия любви; страдание, причиняемое разлукой; смерть и ее философский смысл; превосходство осени, символа зрелости и заката, над весной, олицетворением юности и неосознанного слепого бурления жизненных сил (решение, прямо противоположное ренессансной традиции). Сатиры Донна язвительны и желчны.

Титаническая напряженность и объективный исторически-философский смысл того грандиозного общественного переворота, каким являлась английская революция, наиболее мощное отражение нашли, конечно, в поэме «Потерянный Рай» Мильтона. Поэзия Мильтона, писателя, глубоко впитавшего в себя античное наследие, поставившего гуманистические традиции, унаследованные от Возрождения, на службу новым боевым общественным задачам, принадлежит в целом классицизму. Но в «Потерянном Рае» очень яркое и принципиально важное воплощение получили черты эстетики барокко. В этом произведении в монументальных космических видениях, созданных воображением поэта, в преисполненных захватывающего драматизма картинах столкновения противоборствующих лагерей, в великолепных по своей выразительности лирических интермеццо привлекают внимание элементы героической романтики, обусловленной поэтически преобразованными отголосками революционных событий середины века. «Потерянный Рай» Мильтона воочию свидетельствует, что барочная романтика (весьма характерная для этого художественного стиля) могла питаться не только аристократически-рыцарственными и пасторальными идеалами, но и пафосом революционной перестройки общества.

Бурные события, сотрясавшие Англию в середине и во

второй половине XVII века, находят и иные поэтические отзвуки. Свидетельство тому — творчество Драйдена. Драйден — драматург, поэт, теоретик литературы — писатель очень широкого диапазона. Неоднороден и стиль его произведений. Барочное начало отчетливее всего проявилось в его «героических пьесах». В них бушуют страсти, низвергаются лавины событий; возвышенная экзальтация и величественная риторика сосуществуют с неприкрытой чувственностью и натуралистической низменностью; пышность внешнего великолепия, обнажая суетность человеческих стремлений, оборачивается обманчивым миражем. Сходный пафос нередко одухотворяет и поэзию Драйдена. И здесь хвала пламенным, роковым страстям, героическим порывам и одновременное тревожное осознание шаткости бытия, зависимости человека от всеисильной судьбы воплощаются темпераментно, патетически, в изощренной, выточенной рукой большого мастера форме. Печать особенного душевного подъема лежит, в частности, на стихах, в которых Драйден, тонкий критик и блестящий представитель эстетической мысли, воспеваает чудодейственную, всепокоряющую силу искусства.

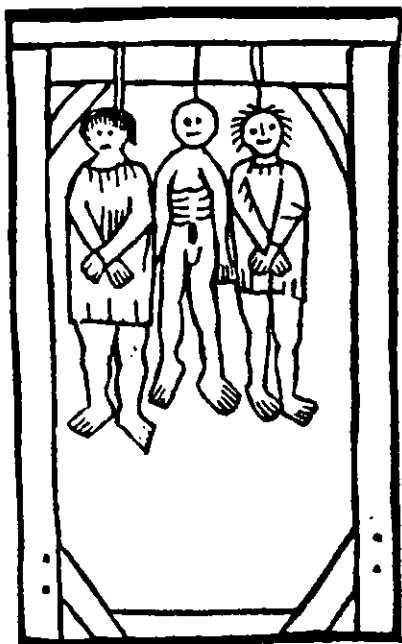
Если стихия Драйдена — патетика, то крупнейший поэт-сатирик Англии XVII столетия — Батлер. Его иронико-комическая поэма «Гудибрас», пожалуй, лучший образец этого жанра в европейской поэзии данной эпохи. Сатира Батлера направлена против пуритан. Но пороки, которые он разоблачает, создавая образы пресвитерианина полковника Гудибраса и его оруженосца, индпендента Ральфо, — жадность, стяжательство, лицемерие, нетерпимость, носили объективно более широкий, типический характер. Ими были отмечены нравы того буржуазного общества, которое выросло, эгоистически пожиная плоды революционного перелома. Сила Батлера — в народных корнях его громогласного смеха, в той удивительной рельефности, с которой вылеплены основные персонажи его иронико-комической эпопеи.

В немецкой поэзии ярче, чем где бы то ни было, выражены трагические и иррационалистические аспекты барокко. Это становится понятным, если учесть, что XVII век был для Германии периодом Тридцатилетней войны, когда в стране хозяйничали свои и иноземные полчища, когда она стала ареной длительнейшей военной схватки, несшей с собой невероятные опустошения и страдания, чреватой пагубными политическими последствиями. Но это время народных бедствий, государственного упадка и политического застоя было вместе с тем эпохой паразитического

расцвета поэзии. Именно литература стала в тяжелую пору оплотом и прибежищем лучших духовных устремлений передовых сил нации. В ней отразилась и трагедия, переживаемая народом, и его мечты о мире и единстве, и непреклонное желание сохранить от уничтожения высокие этические ценности, и неугасаемый порыв к красоте. Семнадцатый век закладывает фундамент национальной немецкой поэзии Нового времени, создает предпосылки для ее дальнейших замечательных достижений.

Не удивительно, что в немецкой поэзии XVII века так часто всплывает тема смерти. В огне пожаров Тридцатилетней войны человек соприкасался с ней ежедневно и ежедневно. Иногда смерть воспринимается как единственное возможное избавление от невыносимых страданий. Тогда благость вечной жизни в царстве небесном противопоставляется воображением поэтов юдоли земного существования. Религиозные настроения пронизывают поэзию немецкого барокко, но далеко не исчерпывают ее содержания. Религиозность служит нередко проводником дидактических намерений: общественные бедствия объявляются наказанием за прегрешения, пороки и преступления, которые и бичуются поэтами. В вере поэты барокко ищут утешение и источник надежд на лучшее будущее. Нередко воспевание Творца как бы отодвигается на задний план хвалой сотворенной им вселенной, неотразимой прелести природы, матери всего живого (мотив, который звучит более непосредственно, задушевно и просто у поэтов-лютеран, например у Даха и Риста, и более изощренно-манерно, с оттенком чувствительности, у поэтов-католиков вроде Шпее). Веяние подлинного трагизма ощущается в немецкой поэзии барокко именно потому, что она, как правило, проникнута духом борьбы, столкновения противоположных начал — признания всемогущества смерти и неистощимой светлой жажды жизни и счастья, воспарения в небесные высоты и привязанности ко всему земному, отчаяния перед лицом разразившейся катастрофы и стоической воли, не дающей себя сломить.

Важнейшее обстоятельство — изощренное и преисполненное блеска формальное мастерство, отличающее поэтов барокко. В этом отношении, следуя по пути, проторенному Опицем, они совершают переворот, открывающий по сравнению с тяжеловесным и архаическим стихотворством XVI столетия совершенно новый этап в развитии немецкой литературы. В стремлении к формальному совершенству, в подлинном культе формы как бы воплощается страстное



Epitaphe dudit Billon
 freres humains qui apres no^s viues
 N'ayez les cueurs contre no^s endurcis
 Car se pitie de no^s pouurez auez
 Dieu en aura plustost de vous mercis
 Vous nous voies cy a taches cunq^s sip
 Qu'at de la char q^e trop aude nourrie
 Ellest pieca deuouree et pourrie
 et no^s les os deuende cédres a pouidre
 De nostre mal personne ne sen tie
 Mais pite-dieu que tous nous suril
 se absouldie g iii.

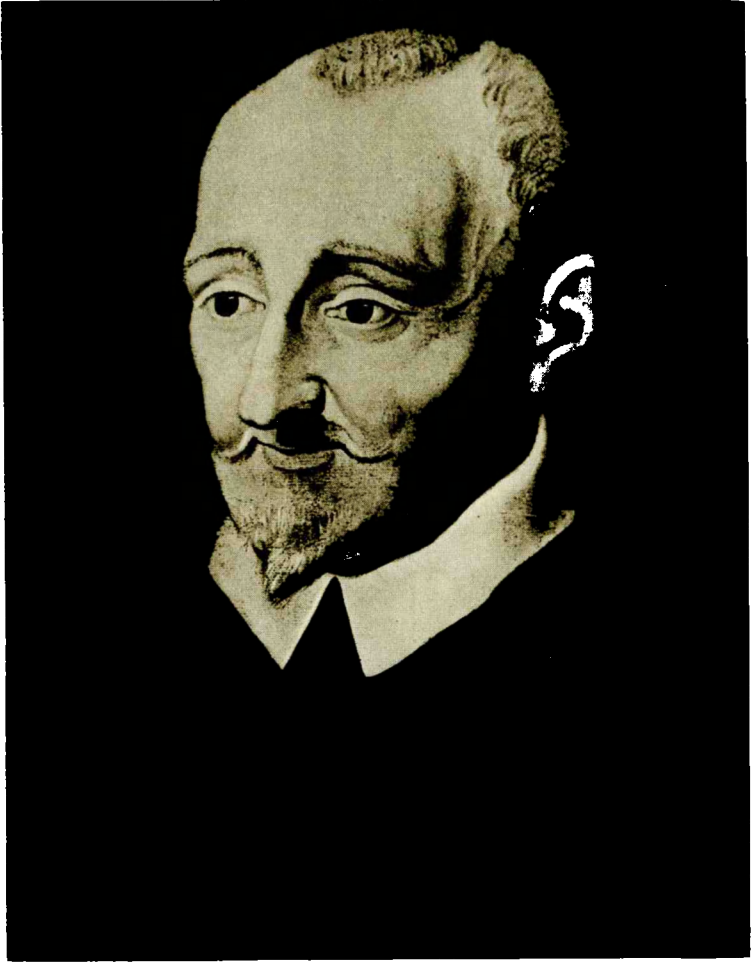


КЛЕМАН МАРО
Портрет работы Корнелия де Лион
К стр. 9



ИЗОБРАЖЕНИЕ ГОСПОЖИ РИТОРИКИ
НА СТЕННОМ КОВРЕ XVI ВЕКА

К стр. 15



ПЬЕР РОНСАР

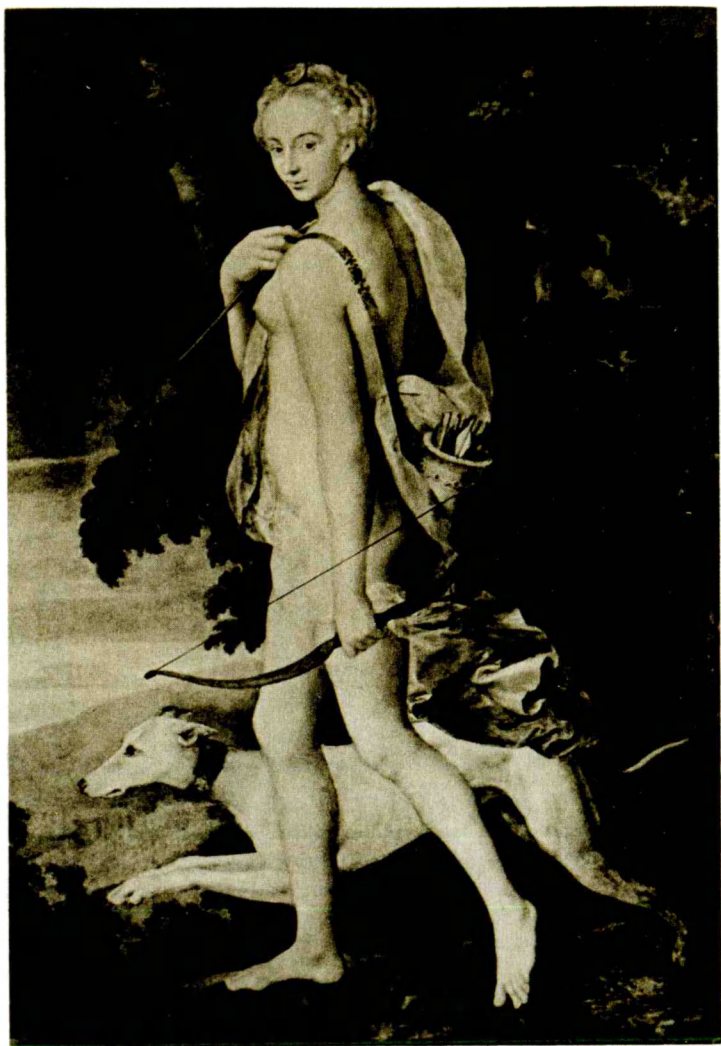
Портрет неизвестного французского художника XVI века

К стр. 19



НИМФЫ

Рельефы Фонтана Невинных в Париже работы Ж. Гужона
К стр. 33



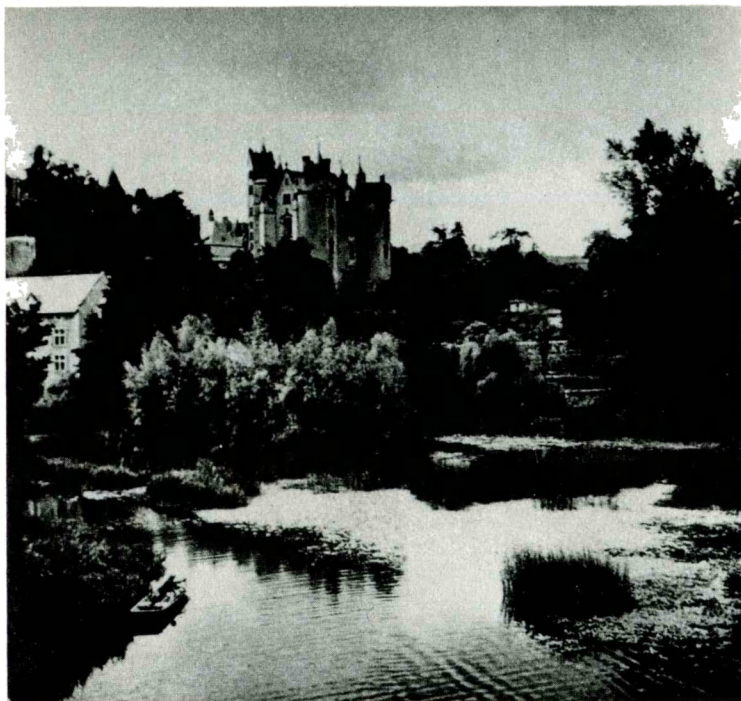
ДИАНА-ОХОТНИЦА

Картина художника школы Фонтенбло (Лука Пенни?)

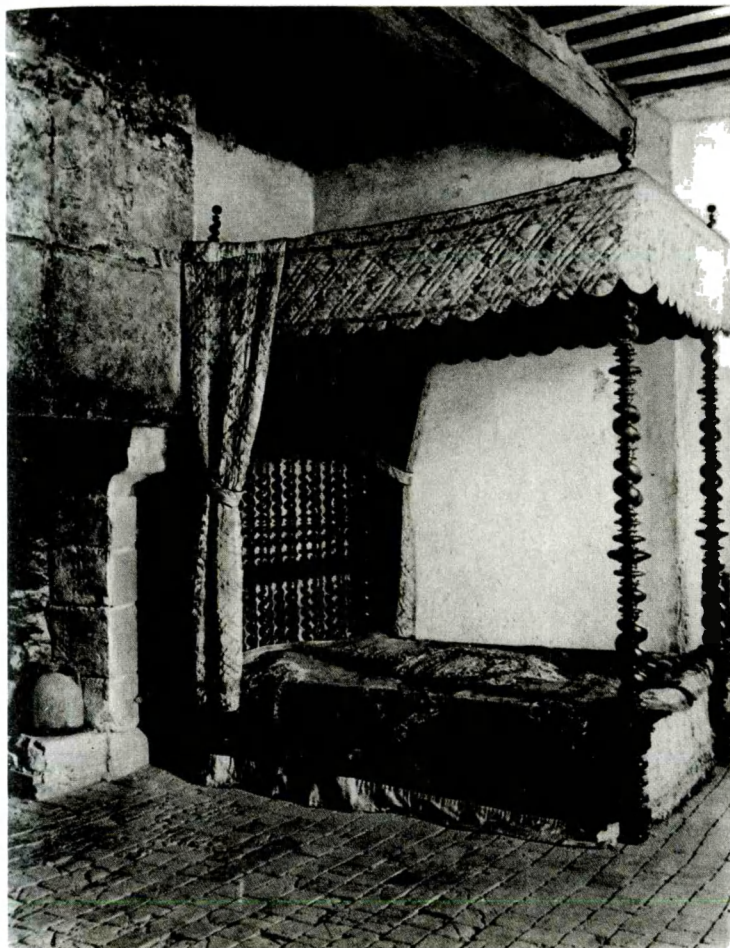
К стр. 33



ЖОАШЕН ДЮ БЕЛЛЕ
Рисунок художника школы Ж. Кузена
К стр. 40



ВИД НА ДОЛИНУ ТУЭ В ПРОВИНЦИИ АНЖУ
К стр. 54



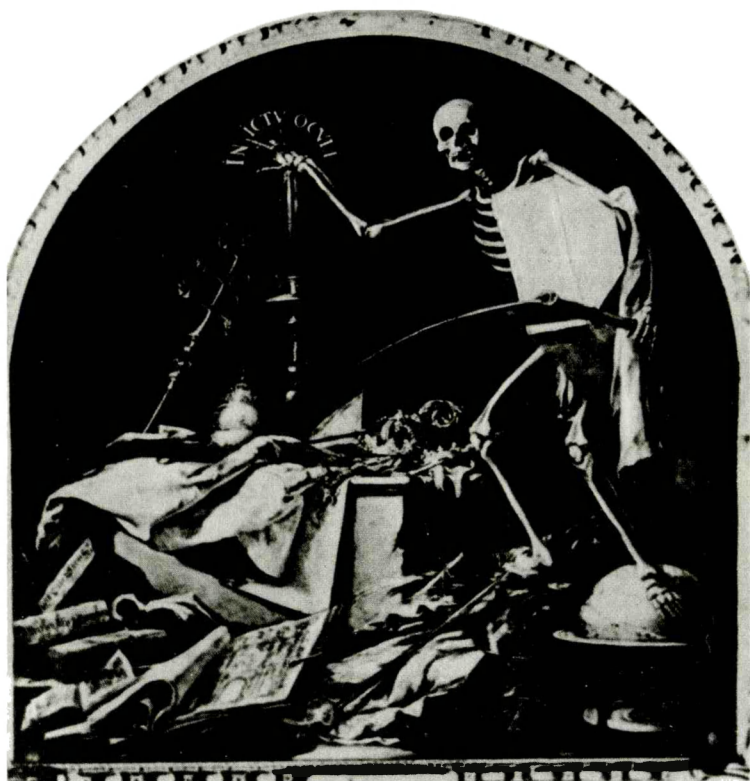
КОМНАТА МОНТЕНЯ
К стр. 71



ОКТАБРЬ И СЕВ
Эмаль работы П. Куртея
К стр. 75



ЭКСТАЗ СВ. ТЕРЕЗЫ
Скульптура Дж. Бернини
К стр. 86



СМЕРТЬ, ОКРУЖЕННАЯ ЭМБЛЕМАМИ
ТЩЕТЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ

Картина Х. Вальдеса Леаля

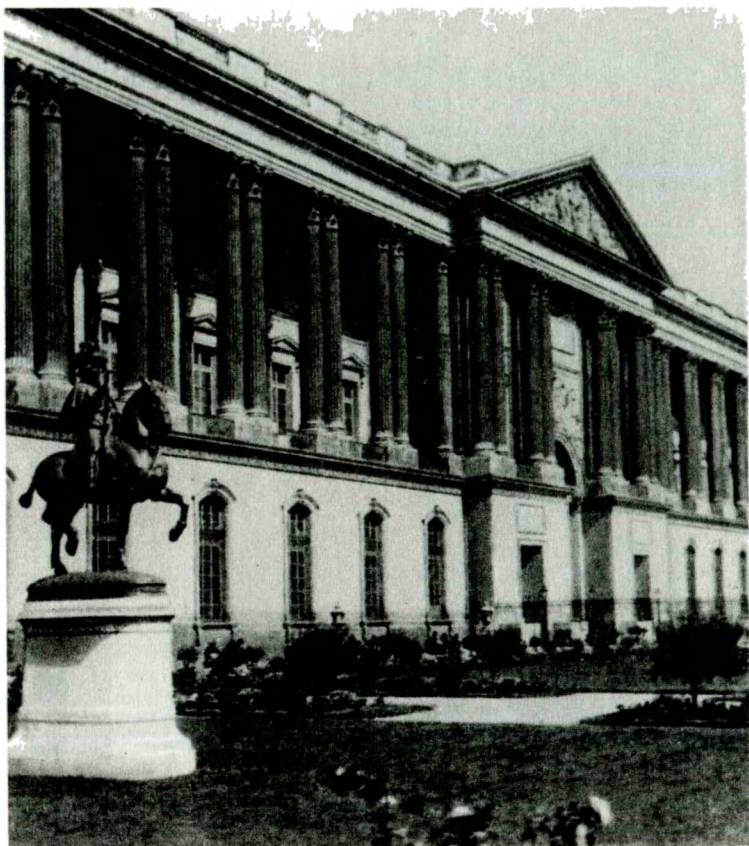
К стр. 96



АРКАДСКИЕ ПАСТУХИ

Картина Н. Пуссена

К стр. 102



ВОСТОЧНЫЙ ФАСАД ЛУВРА
Архитекторы Ф. д'Обре, Л. Лево, Кл. Перро
К стр. 102



ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЗАЛ ВО ФРАНЦИИ ОКОЛО 1640 ГОДА

Гравюра А. Босса (?)

К стр. 122



КАЗНЬ МАРИИ СТЮАРТ
Анонимная гравюра XVI века
К стр. 142

желание найти противовес отталкивающей хаотичности и бесформенности, воцарившихся в реальной действительности. Поэты барокко виртуозно владеют ритмом, проявляют неиссякаемую изобретательность в создании разнообразнейших метрических и строфических форм; охотно прибегают к утонченным приемам звукописи, их стихи, как правило, привлекают своей музыкальностью. Образная насыщенность и выразительность лирики немецкого барокко подчинена определенной каноничности, характерной для барокко в целом. Но потребность следовать жанровым и стилистическим канонам отнюдь не мешает проявлению в поэзии XVII века неповторимо личностного, индивидуального начала.

Наиболее крупные и показательные ее представители в Германии — Опиц, Флеминг, Грифиус, Гофмансвальдау и Гюнтер. Опиц стоит у истоков ее расцвета. Без провозглашенной им литературной реформы (очищение и кодификация литературной речи; призыв использовать художественные достижения ренессансной культуры других европейских стран во главе с Италией, Францией и Англией; обращение к античности как к примеру для «подражания»; решительное обновление системы поэтических жанров) не был бы возможен ее расцвет. Опиц был также объят горестью очевидцем Тридцатилетней войны. В своих проникнутых патриотическим пафосом стихах (например, в «Слове утешения среди бедствий войны») Опиц разрабатывал темы, похожие на те, к которым обращались и многие его современники — барочные поэты. Но художественный ключ, в котором он их решал, — иной. Опиц во многом опирался на творческие уроки Ронсара и Пляды. Он — зачинатель в Германии классицизма (так и не получившего в XVII веке в растерзанной войною стране дальнейшего развития). Стиль произведений Опица прозрачнее, линейнее, яснее, чем у поэтов барокко. Синтаксическое членение поэтической фразы у него подчинено законам симметрии и, как правило, совпадает с ритмическими единицами. Композиционное построение его стихов строго логично. Вместе с тем Опицу чужды попытки барочных поэтов передать невыразимое, воссоздать ощущение таинственной непознаваемости бытия и одновременно чудовищной противоестественности творящегося вокруг. Опиц старался глядеть на все «очами разума». Его поэзия, пропитанная рационалистическим началом, одновременно и сухе, прозрачнее творений Грифиуса или Гофмансвальдау.

Связь с ренессансными традициями ощущается и у гени-

ального по своим задаткам Флеминга, но преломляется она своеобразно, сочетаясь с типично барочными чертами. Флеминг — поэт, одаренный мощным темпераментом, отличающийся многообразием эмоциональных регистров. Бурным кипением душевных сил преисполнены его стихи, воспевающие радости жизни, любовь, красоту, природу. Весьма примечательны философские стихи Флеминга. Глубокие мысли и мощные по накалу чувства в них как бы закованы в стальную броню лапидарных сентенций. Мирозрение Флеминга питается традициями стоицизма. Его пафос — защита достоинства и автономности человеческой личности, твердое убеждение, что главная этическая задача, которую должен осуществлять человек, — утверждение цельности своего «я», верность индивидуума самому себе. Высшее художественное выражение этого круга идей Флеминга — сонет «К самому себе», один из шедевров мировой лирики. Барочной пышностью и торжественной приподнятостью слога отличаются стихи, посвященные Флемингом пребыванию в России: свидетельство того, какое значение он придавал этому путешествию по великой, но еще столь малознакомой его соплеменникам стране.

Творчество Грифиуса — одухотворенная кульминация тех трагических и пессимистических настроений, которые порождались в сознании передовых людей Германии ужасами Тридцатилетней войны. Каждое его стихотворение — воплощение мучительной драмы, переживаемой кровоточащей душой. Жизнь в представлении Грифиуса — и поэта, и создателя трагедий, — вышла из своей колеи; воцарились мрак и хаос. Удел человека — печаль и страдание; все начинания человека суетны и тленны. Лейтмотивы поэзии Грифиуса — бренность, тщета, самообман, которому предается человек, игрушка судьбы, мимолетность жизни, сравнение ее с игрой, театральным представлением. Если жажда славы воспринималась людьми эпохи Возрождения как благороднейший стимул человеческого поведения, то для Грифиуса слава — ничто, клубы дыма, развеиваемые малейшим дуновением ветра. Один из любимейших образов Грифиуса — сравнение человека с догорающей свечой. Но все это лишь один из аспектов художественного мироощущения Грифиуса. В Грифиусе есть нечто родственное Паскалю, автору «Мыслей». Как для Паскаля, так и в глазах Грифиуса человек не только немошен и жалок, но одновременно и велик. Величие его — в непоколебимой силе духа. Грифиус воспевает мучеников, которых пытаются, но которые не сдаются, проявляя героическую стойкость и со-

храняя верность идеалу. Вся поэзия Грифиуса с ее мощными антитезами, строгим лаконизмом стиха, сжатыми сентенциями, которые заключают сонет и в своей суровости звучат не столько как итог, сколько как беспощадный приговор,— величественный памятник мужеству, выдержке и силе человеческого духа, могуществу разума, способного постичь всю глубину человеческих страстей и страданий, но одновременно и подчинить их своему дисциплинирующему началу.

После окончания Тридцатилетней войны в немецкой поэзии барокко усиливаются светски-аристократические тенденции, близкие в какой-то мере французской прециозности. Показательна в этом отношении деятельность так называемой Второй силезской школы во главе с Гофмансвальдау. Разработка привычных для немецкого барокко тем бренности и скоротечности живого лишается в руках Гофмансвальдау прежней идейной насыщенности и духовной напряженности, приобретает временами внешний характер, иногда оборачивается поэой. И все же неверно было бы видеть в творчестве этого чрезвычайно одаренного поэта одно торжество условности и манерности. Лучшие любовные стихи Гофмансвальдау, при всей зависимости от прециозно-петраркистских канонов, преисполнены неподдельной страсти, бьющего через край, бурного по своему выражению упоения красотой. Виртуозное формальное мастерство Гофмансвальдау, его склонность к пышной образной орнаментации и ритмическим изыскам также обладают эмоциональным подтекстом, ибо основаны не на холодном расчете, а на взволнованном преклонении перед прекрасным.

Исключительно самобытна фигура Гюнтера, одновременно заключающего в Германии эру барокко и смело предвещающего век Просвещения. Этот обреченный на нищенское существование студент медицины скончался в двадцатисемилетнем возрасте. В стихах Гюнтера дань поэтическим традициям барокко сочетается с поразительными для его времени непосредственностью и свободой в выражении страданий и бурного протеста. Гюнтер сближает поэзию с повседневностью, превращает ее в сокровенный дневник души мятежного и гордого поэта-разночинца, преследуемого невзгодами. Создается впечатление, что перед нами предвестие грядущего периода «бури и натиска».

Принципиально существенное значение имеют те специфические черты, которые барокко приобрело в поэзии стран Центральной и Юго-Восточной Европы. И в Польше,

и в Чехии, и в Словакии, и в Венгрии, и в Далмации художественный стиль барокко получил широкое распространение и выдвинул целую плеяду примечательных имен. Барокко в этой культурной зоне (а также в Албании) складывалось под несомненным воздействием художественных импульсов, шедших с Запада, исходивших, например, от творчества Тассо, Марино и его школы, от французской прециозности или местами немецкой религиозной поэзии. Но преломлялись эти влияния своеобразно. Своеобразие это проявляется в каждой из только что упомянутых стран по-разному. (Так, например, для польской поэзии барокко, даже для самых ее изощренно-условных представителей, характерно изобилие бытовых реалий, почерпнутых в гуще повседневной жизни, какая-то особая лихость тона, крепкий, соленый юмор). Но присуще этому своеобразию и нечто общее, единое. В этой связи хотелось бы выделить два момента: роль фольклорного начала в поэзии и тяготение к созданию монументальных эпических произведений, проникнутых патристическим духом. Таковы, например, поэмы «Осман» дубровницкого писателя Гундулича, «Сигетское бедствие» Зриньи — крупнейшее произведение венгерской литературы XVII века, «Хотинская война» поляка Потоцкого. Все эти три замечательные поэмы порождены подъемом освободительного движения против турецкого гнета и прославляют героическую борьбу самоотверженных защитников независимости и чести отчизны. В «Османи» Гундулича звучит к тому же пламенный призыв к единению славянских народов во имя осуществления общей цели — освобождения от иноземного ига. Во всех трех поэмах традиционные приемы западноевропейской барочной эпической поэзии подчинены, таким образом, художественному решению самобытных идейных задач, остроактуальных по своему политическому содержанию и общенациональных по своему значению.

Семнадцатый век в странах, раздираемых жестокими военными конфликтами и охваченных пламенем национально-освободительных движений, — пора бурного расцвета, переживаемого фольклором. Свидетельством тому служат и многочисленные солдатские песни в Германии, и то бесшабашно удалые, то горестные песни куруцев — венгерских повстанцев, борцов против господства иноземных правителей — Габсбургов, и эпические циклы, воспевающие героизм сербских юнаков и гайдуков, и болгарские гайдуцкие песни. У некоторых народов Центральной и Юго-Восточной Европы (например, у сербов или болгар) фоль-

клор из-за замедленного развития письменной литературы занимает в XVII веке, как выразитель дум и чаяний народных, центральное место в системе словесного искусства. В других литературах этой зоны он питает «высокую» поэзию, служит для нее плодотворным источником образов, ритмико-интонационной структуры, мелодики стиха. Яркие примеры тому можно почерпнуть и в любовных стихах мастера дубровницкой поэзии Ивана Бунича, и в лирических отступлениях у того же Гундулича, автора «Османа», и в задушевных хоровых песнях, которые распевают крестьянские девушки и юноши, герои «Роксоланок» Зиморовица, и в некоторых сатирических миниатюрах крупнейшего польского поэта XVII века Потоцкого.

Второй ведущий стиль в европейской поэзии XVII века — классицизм. Социальные корни классицистической литературы XVII столетия, овеянной духом рационалистической ясности, гармонии, меры, творческой дисциплины и душевного равновесия, были иными, чем у барокко. Особенно яркий расцвет классицизм пережил во Франции, и прежде всего в годы укрепления абсолютизма. Однако это отнюдь не означает, что следует прямолинейно сводить идейную сущность литературы классицизма к защите и прославлению абсолютной монархии и утверждаемого ею порядка. Литераторы-классицисты отражают во Франции умонастроения очень широких и в первую очередь «срединных» общественных кругов — и подъем их самосознания в результате национального объединения страны и неуклонного роста ее государственной мощи, и их зависимость от аристократической цивилизации, и те рационалистические идеалы, которые они утверждали и в свете которых перерабатывали импульсы, идущие от господствующей среды, и серьезные колебания и сомнения, которые ими овладевали в моменты обострения общественных противоречий, и присущую им внутреннюю разнородность. Наличие подобной разнородности и создавало почву для существования принципиально отличных друг от друга течений внутри классицизма. Оно объясняет также, почему гражданственные идеалы, утверждавшиеся выдающимися писателями-классицистами, хотя и облекались в монархическую форму, но далеко не совпадали по своему содержанию с реальными политическими устремлениями абсолютной монархии, будучи гораздо шире и общезначимее последних.

Вклад буржуазных кругов и выдвинутой ими интелли-

генции в развитие классицизма был принципиально существенным. В свете этого обстоятельства становится понятным, почему классицизм в XVII столетии не переживает яркого расцвета в Германии, Италии и Испании. Во всех этих странах, подвластных скипетру династии Габсбургов, буржуазия оказалась недостаточно сильной и была вынуждена капитулировать перед феодальным лагерем. В Германии и Италии так и не сложилось единое национальное государство. Испанский абсолютизм также не играл роли цивилизующего центра.

Иначе обстоит дело с Англией. Бурные общественные катаклизмы, ареной которых становилась страна, служили почвой для произрастания в художественной литературе не только разных по своей идейной направленности барочных тенденций. Классицизм также обильно представлен в английской литературе XVII столетия (особенно в годы республики). Самый яркий пример тому, как уже отмечалось, одухотворенная поэзия Мильтона. Нередки в английской литературе XVII столетия и случаи сложного переплетения барочных и классицистических тенденций. Последние наличествуют и в стихах Геррика, утонченного певца природы и радостей, даруемых сельской жизнью, и в сочинениях соратника Мильтона, пуританина Марвелла, испытавшего на себе одновременно влияние барочной «метафизической школы», и в творчестве упоминавшегося ранее Драйдена.

Для классицистов характерна целеустремленная ориентация на античное наследие как некую художественную норму, широкое использование жанров, сюжетов и образов, воспринятых от древности, поиски значительных жизненных обобщений, рационалистические тенденции в художественном мироощущении, утверждение идеала душевной гармонии, равновесия, достигаемого ценой разумного самоограничения. Для последовательного классициста ценность художественного произведения в значительной мере определяется степенью его логической стройности и ясности, упорядоченностью его композиционного членения, четкостью в отборе изображаемых жизненных явлений.

Существенным аспектом эстетики классицизма был принцип «подражания природе». Он имел для своего времени весьма прогрессивный смысл, ибо утверждал познаваемость действительности, необходимость обобщения ее характерных черт. Однако искусство, по мнению теоретиков классицизма, должно было «подражать природе» — то есть воспроизводить действительность — лишь в той

мере, в какой она сама соответствовала законам разума. Таким образом, природа, будучи для классицистов основным объектом искусства, могла представлять в их произведениях лишь в особом, как бы преображенном, облагороженном виде, лишенная всего того, что не соответствовало представлениям художника и светской среды, с мнением которой он был обязан считаться, о разумном ходе вещей и о правилах «приличий», требованиях хорошего тона. Следует, однако, подчеркнуть, что выдающиеся мастера классицизма, хотя и считались в своем творчестве с теоретическими канонами, вместе с тем значительно преодолевали догматические рамки этих канонов и, проникновенно раскрывая душевные конфликты, переживаемые героями, обнажали сложную диалектику жизненных явлений.

К тому же в развитии классицистической поэзии во Франции сразу же обозначились принципиально отличные друг от друга тенденции. Первый значительный этап в истории классицизма — начало XVII века, годы царствования Генриха IV. Крупнейшие фигуры во французской поэзии этого времени — Франсуа Малерб, мастер торжественной оды, и сатирик Матюрен Ренье. Выступая пионерами классицизма во французской литературе, они вместе с тем представляли два разных течения внутри одного зарождающегося направления. В соперничестве Малерба и Ренье поэт-царедворец, создатель апофеозных од, считавший своим первейшим долгом прославление господствующей государственной власти, противостоял писателю, который, примиряясь с существующим порядком, высоко ценил вместе с тем внутреннюю независимость и стремился в своих произведениях обнажать социальные язвы окружающей его действительности. В сатирических характерах, созданных Ренье, сквозь классицистические по своей природе обобщения проступают сильно выраженные реалистические тенденции, чуждые художественной манере Малерба.

Малерб-теоретик сыграл важную роль в кодификации французского литературного языка. Он был основателем поэтической школы, учителем таких талантливых поэтов, как Ракан и Менар. Центральное место в поэтическом творчестве самого Малерба занимает политическая лирика. Основная ее тональность — приподнятая торжественность. Однако в одах Малерба находят свое выражение и отзвуки затаенного трагизма, вызванного противоречиями, глоущими абсолютистскую Францию, и тревогой за будущее страны. В лучших произведениях Малерба-лирика история предстает в виде многотрудного пути, требующего жертв

и сурового напряжения сил. В философской лирике поэта преобладает жанр так называемых «утешений». Характерным его образцом являются знаменитые стансы «Утешение господину Дюперье по поводу смерти его дочери». Избранная Малербом тема сознательно разрешалась поэтом в общей форме, как утешение по поводу утраты близкого человека вообще. Поэт стремится смягчить страдания друга с помощью логических доводов о необходимости поддаться горе и вернуться к созидательной деятельности; композиция стихотворения также строго логическая. При всей своей рационалистичности, это стихотворение, как и другие поэтические шедевры Малерба, насыщено своеобразной эмоциональной энергией. Основным источником этой внутренней силы, поэтической мощи, как обычно у Малерба, — ритм, которым он владеет в совершенстве.

Сатиры Ренье можно разделить на две большие группы. В первой из них преобладает лирико-публицистическое начало; сатиры же второго типа, изображающие в поэтической форме социально-бытовые типы или жанровые сцены, называются обычно термином «бытовые». Тематика лирико-публицистических сатир Ренье многогранна, многоголоса. О чем бы, однако, ни говорил Ренье, на первый план в его произведениях, как правило, выступают размышления о природе и предназначении поэзии и о судьбе поэта. Это и есть главенствующая тема его лирико-публицистических сатир. В бытовых сатирах Ренье преобладает сатирическое изображение придворного дворянства эпохи Генриха IV и воспроизведение пагубных последствий крепнущей власти денег (отсюда и живой интерес поэта к оборотной стороне современной действительности, к нравам деклассирующихся низов).

В формирующемся направлении классицизма Ренье представляет то его течение, которое с мировоззренческой точки зрения было наиболее демократическим и наиболее тесно связанным с передовыми традициями эпохи Возрождения. В то же самое время Ренье был гениальным первооткрывателем, предвосхитившим многие из тенденций, которым было суждено обрести законченную форму позднее, в 60—70-х годах, в период наивысшего расцвета классицизма во французской литературе XVII столетия.

Именно в эти годы сложный синтез различных идейных веяний и эстетических устремлений (придворно-светских, учено-гуманистических и народных по своим истокам), которые лучшие представители этого литературного направления вбирали и творчески переплавляли,

достигает своей максимальной полноты и зрелости. Изыщество и блеск, воспринятые от светской среды, богатство гуманистической культуры с ее прекрасным знанием человеческой души, с ее тяготением к логической ясности и тонкой художественной гармонии сочетаются со все более глубоким проникновением в противоречия современной жизни, иногда перерастающим в художественное осознание их непримиримости.

Проникновенные лирические стихи писали крупнейшие французские драматурги XVII века Корнель, Расин, Мольер. Созданные ими театральные произведения принадлежат к высочайшим достижениям поэтического искусства, но рассмотрение драматургии этих великих мастеров не входит в нашу задачу. Вершиной же французской поэзии этого времени, в более узком и специфическом смысле этого слова, следует считать творчество Буало и Лафонтена.

Молодой Буало совсем не похож на того Буало-олимпийца, рассудочного и величественного законодателя французской литературы, образ которого запечатлела легенда, сложившаяся постепенно вокруг имени писателя после его смерти. В конце 50-х — начале 60-х годов это темпераментный и задорный публицист и поэт, охваченный духом фрондерства, непочтительно относящийся к господствующим авторитетам.

Самым значительным произведением Буало на первом этапе его литературной деятельности являются написанные им между 1657 и 1668 годами девять сатир. Вдохновляясь произведениями Ювенала, Буало в то же самое время насыщает свои сатиры животрепещущим и злободневным жизненным материалом. В своих ранних сатирах Буало обрушивается с резкими нападками на пороки дворянства, клеймит богачей, которые высасывают все живые соки из страны, позволяет себе довольно резкие выпады против самого Кольбера. Наряду с общественно-этической проблематикой ведущее место в сатирах занимает литературная критика: нападки на прециозных поэтов и на официозных литераторов, пользующихся покровительством государственной власти. В своих сатирах Буало, следуя за Ренье и писателями-вольнодумцами первой половины XVII века, проявляет живой интерес к изображению быта простого человека. Знаменательна в этом отношении шестая сатира, представляющая собой меткое описание различных злоключений, жертвой которых из-за неустроенности столичной жизни становится скромный разночинец, обитатель Парижа, города резких социальных контрастов.

Произведения молодого Буало, примыкая к сатирическим традициям французской литературы первой половины XVII века, вместе с тем заключают в себе много принципиально новых черт. Буало была чужда унаследованная от Возрождения громогласная раскатистость смеха М. Ренье, его склонность к эпическому размаху и причудливым гротескным преувеличениям. С другой стороны, Буало стремился освободить сатиру от того налета грубоватой натуралистичности и прямолинейной буффонады, который был присущ бурлескной поэзии. Сатиры Буало дышат темпераментом, в них ярко проявляется живописное мастерство поэта, его умение находить выразительные детали, в них доминирует стремление к бытовой достоверности и точности, иронический характер смеха, безупречная отточенность и изящество литературного слога.

Новый этап в литературной деятельности Буало начинается с 1668 года. И в ироикомической поэме «Налой», этой филигранной по форме, но лишенной значительного идейного содержания поэтической шутке, и в своих «Посланиях» Буало выступает прежде всего как изощренный мастер поэтического воспроизведения внешнего мира. Особенно ярко художественный талант Буало выявляется здесь в жанровых и пейзажных зарисовках. Наиболее выдающиеся из произведений, созданных Буало в этот период, бесспорно, его знаменитый стихотворный трактат «Поэтическое искусство». Сила его не в оригинальности каких-то особенных теоретических откровений автора. Значение «Поэтического искусства» в ином. В нем впервые во французской литературе XVII столетия теоретические принципы классицизма систематически сведены воедино и обобщены всесторонне и полно. К тому же нормы и каноны классицизма изложены в «Поэтическом искусстве» в доходчивой и живой форме. Поэма Буало отточена, совершенна по форме. Она написана чеканным языком, изобилует блестящими афоризмами, меткими и остроумными, легко запоминающимися формулами, крылатыми словечками, прочно вошедшими в обиход французской литературной речи.

Не случайно Буало, помимо всего прочего, блестящий мастер эпиграммы. Семнадцатый век вообще время взлета и всесияния эпиграммы, причем не только во Франции. Если французскую классицистическую эпиграмму отличают изящество и тонкое остроумие концовки, то, скажем, в эпиграммах выдающегося немецкого поэта Логга глубокие и парадоксальные мысли облекаются чаще всего в предельно сжатую форму сентенций или поговорок.

Крупнейший французский поэт XVII века — Жан де Лафонтен. Творческое наследие Лафонтена многогранно. В своих жизнелюбивых, задорных «Сказках» Лафонтен предстает как выдающийся сатирик, вольнодумный мыслитель, продолжатель ренессансных традиций в литературе. «Сказки» Лафонтена не только свидетельствовали о тонкой наблюдательности и блестящем повествовательном стилистическом мастерстве писателя. Они подрывали уважение к церкви, порождали сомнения в безгрешности ее служителей, в святости сословных привилегий, в нерушимости патриархальных добродетелей. «Сказки» Лафонтена, пусть в игривой и фривольной форме, говорили о равных правах людей на наслаждение земными благами, независимо от их богатства и сословного положения.

Славой одного из величайших писателей Франции Лафонтен обязан прежде всего «Басням». Именно в «Баснях» особенно наглядно раскрылись отличительные черты художественного мироощущения поэта, многие из которых роднят его с Мольером и определяют его своеобразное место в классицизме: интерес к низшим, подчиненным с точки зрения эстетики классицизма жанрам, стремление опереться на народную мудрость и традиции фольклора, глубоко национальный характер творчества, сатирический склад ума, склонность к иносказанию и иронической усмешке.

«Басни» Лафонтена отличаются исключительной широтой в охвате современной французской действительности. Вся Франция второй половины XVII века, от крестьянина-бедняка, добывающего себе пропитание сбором хвороста, и кончая монархом и его аристократическим окружением, проходит перед глазами читателя в произведениях Лафонтена. При этом с годами сатира Лафонтена, направленная против сильных мира сего, приобретает все большую эмоциональность, социальную остроту, реалистическую конкретность. Повествование Лафонтена-баснописца отнюдь не безлично. Оно пронизано переживаниями и настроениями самого автора. В баснях Лафонтена с особой силой раскрылось замечательное лирическое дарование писателя. Virtuозно реализуя ритмические возможности вольного стиха, Лафонтен передает в своих баснях многообразнейшую гамму переживаний, начиная от язвительной иронии и кончая высоким гражданственным пафосом.

Таковы некоторые основные ориентиры, призванные облегчить любителям словесности знакомство с сокровищницей европейской поэзии XVII века.

РЕНЕССАНСНЫЕ ТРАДИЦИИ
И ЭВОЛЮЦИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ ДРАМАТУРГИИ
НАЧАЛА XVII ВЕКА

Художественное наследие эпохи Возрождения оказало мощное и плодотворное воздействие на последующее развитие французской литературы. Изучение этого воздействия представляет собой важную и еще далеко не до конца разрешенную задачу. Наше внимание привлекает, в частности, вопрос о характере связей между литературными традициями Возрождения и французским классицизмом XVII столетия. Природу этих связей во имя большей отчетливости типологических построений нередко заметно упрощают. В таких случаях классицизм чаще всего односторонне изображается в виде некоей антитезы литературным устремлениям Ренессанса, в виде последовательного отрицания последних. Истинное положение вещей — более сложно. Ренессансные традиции в новых условиях преобразались. Они противоречиво сочетались, а зачастую и вступали в столкновение с инородными эстетическими тенденциями, но они продолжали в той или иной форме жить в художественном мироощущении крупнейших французских писателей-классицистов и оплодотворять это мироощущение.

Приведем несколько примеров, подтверждающих эту мысль. Между поэтическим видением действительности у Ронсара и у Расина существует глубокое принципиальное различие. И в то же самое время художественное восприятие античности, скажем, находило в лучших трагедиях Расина столь же органичное и естественное воплощение, как в стихах создателя оды «К ручью Беллери». Для Расина, автора «Андромахи» и «Федры», как и для поэтов Плеяды, образы и понятия, почерпнутые в античности, — это не условные литературные мотивы и риторические украшения, а родная поэтическая стихия.

В наиболее значительных драматических произведениях Корнеля и Расина страсти, овладевающие сознанием героев, выступают в качестве движущей силы человеческих характеров. Такая концепция не только перекликалась с идеями, выраженными Декартом в его «Трактате о страстях». Она представляла собой дальнейшее развитие принципов, выдвинутых ренессансной эстетикой, и открывала путь ярким проявлениям психологического анализа.

В своих «Сказках» Лафонтен продолжал идейные и художественные традиции, обозначившиеся в посланиях Клемана Маро и восходящие к ренессансной новеллистике. Мольер, прославляя природу как наставницу человека, высмеивая всех тех, кто пытается исказить и уродовать ее здоровое естество, и опираясь в своих произведениях на жизненную мудрость народа, выступал преемником гуманистических и реалистических заветов Рабле.

В связи с интересующей нас проблемой особенное значение приобретает начальный период в развитии классицизма как литературного направления во Франции, то есть 90-е годы XVI и первое десятилетие XVII столетия. В это время во французской литературе связи между художественными традициями эпохи Возрождения и формирующимися классицистическими тенденциями особенно тесны и очевидны и поэтому представляют собой весьма благодарный материал для анализа. В этот переходный период мы имеем дело, например, с целым рядом писателей (М. Ренье, А. Монкретьен и др.), которые в своей творческой эволюции непосредственно проходят путь от подражания поэтической манере Плеяды к выработке своеобразного художественного восприятия действительности, являющегося по своей природе уже классицистическим.

В центре нашего внимания в данной статье и будут те драматурги (Шеландр, Монкретьен) конца XVI и начала XVII века, которые, сыграв достаточно важную (хотя и неравноценную) роль в истории формирования литературы классицизма, были одновременно особенно многим обязаны эстетическим традициям эпохи Возрождения. Задача состоит прежде всего в том, чтобы выяснить, как эти традиции, питая в той или иной степени творчество вышеупомянутых писателей, зачинателей классицизма во французской драматургии, трансформировались вместе с тем под их пером и в чем заключалось своеобразие качественных изменений, сопутствовавших становлению нового художественного метода.

Конец религиозных войн и победа абсолютизма в последнем десятилетии XVI столетия открывают новый этап в истории Франции. Социально-политический перелом, который происходит в годы правления Генриха IV (1589—1610), оказывает заметное влияние на духовную жизнь страны, в том числе и на развитие литературы. Именно в этот исторический период происходит становление классицизма как литературного направления¹.

На рубеже XVI и XVII веков кристаллизуется литературная теория французского классицизма. Важную роль в ее становлении (как и в развитии классицистической прозы) сыграл трактат Дю Вера «О французском красноречии» (1594). Что касается поэтической доктрины Малерба, то она, как это теперь очевидно, в своих основных чертах сложилась еще в 90-х годах, во время пребывания поэта в родной Нормандии. Основной, важнейший источник общественных и философских убеждений Малерба-классициста — это жизненный опыт, извлеченный из социально-политических событий смутных лет и из бурных перипетий Лиги. Наиболее раннее свидетельство, дающее хотя и косвенное, но вполне достоверное и относительно полное представление о системе взглядов реформатора французской поэзии, — это радикальная переработка, которой А. Монкретьен подверг под влиянием Малерба в 1598—1599 годах текст своей трагедии «Софонисба»². Несколько позднее (видимо, вскоре после того, как он переехал в 1605 г. в Париж) зачинатель классицизма начал трудиться над своим известным «Комментарием к Депорту». Это был самый существенный из документов, запечатлевший воззрения Малерба — теоретика и литературного критика.

Примечательной вехой в развитии литературной теории классицизма стал далее 1610 год, когда П. Демье (P. Deimier) опубликовал свою «Академию поэтического искусства» («Académie de l'art poétique»). Видный теоретик считал необходимым пересмотреть свои прежние взгляды и излагал концепцию, весьма близкую эстетической системе Малерба. Это был знаменательный факт, свидетельство-

¹ Подробная характеристика общественной и идеологической жизни Франции при Генрихе IV дана мною в I гл. книги «Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века» (Изд-во МГУ, 1967).

² См.: L e b è g u e R. Malherbe correcteur de tragedie. «Revue d'histoire littéraire de la France», 1934, № 2, 3, 4. Дальше я анализирую основные идейно-эстетические итоги этой переработки.

вавший о возрастающем влиянии этой системы. Однако последняя встречала на своем пути не только одобрение и успех, но и ожесточенное сопротивление. При этом обрушивавшиеся на нее критические нападки исходили и от литераторов, которые сами играли роль пионеров классицизма. Так, например, одним из самых серьезных оппонентов Малерба был М. Ренье. Его полемически направленная против Малерба IX сатира стала этапной вехой на пути формирования классицистической литературной критики.

Параллельно тому, как складывалась соответствующая литературная теория, возникали и первые законченно-классицистические художественные произведения.

Обратимся к драматургии, точнее, к трагедии времени царствования Генриха IV¹. Впоследствии драматургия была призвана занять ведущее место в литературе французского классицизма. Классицизм как художественный метод тяготел к монументальности, к пластическому воплощению напряженных внутренних конфликтов, к объективному отражению жизненных противоречий. В театре эти эстетические устремления находили себе наиболее последовательное воплощение. В театре, далее, приходили в прямое соприкосновение и переплетались, взаимно дополняя друг друга, две разнородные духовные тенденции, питавшие литературное творчество наиболее выдающихся французских классицистов XVII века: вкусы широких кругов зрителей с их жадной драматических столкновений и взрывов страстей, с их стихийно реалистическими интересами и изощренная гуманистическая культура литературно образованных верхов с их требованием логической прозрачности и четкости, благородной художественной гармонии, соблюдения «приличий», с их увлечением тонкостями психологического анализа². Однако расцвет классицистического театра наступает позднее. Его непосредственно подготавливает своей литературной деятельностью (в том числе и в теоретическом плане) Мере. Его провозвестником выступает Корнель. В начале же XVII века драматургия отстает от поэзии и играет в сравнении с последней подчиненную роль. Это не случайно. Здесь сказываются еще некоторые законо-

¹ Обстоятельный очерк развития французской комедии второй половины XVI и начала XVII в. см. в докторской диссертации Г. Н. Бояджиева «Мольер (исторический путь формирования жанра высокой комедии)», М., 1958.

² Интересные соображения о наличии подобного синтеза во французском классицистическом театре высказаны Ж. Шерером в его исследовании: Schéret J. La Dramaturgie classique. Paris, 1950.

мерности, которые определяли собой литературную жизнь Франции на заключительном этапе Возрождения. Во второй половине XVI века доминирующая роль во французской литературе принадлежала лирической поэзии (в ней творческие устремления членов Плеяды и их соратников нашли наиболее глубокое художественное воплощение, и гуманистическая природа их мироощущения раскрылась полнее и ярче всего). Лирическим началом была проникнута и зарождающаяся в этот период трагедия, создатели которой пытались опереться на художественный опыт античной драматургии.

Своеобразные черты французской ренессансной трагедии были в свое время четко и удачно определены Г. Лансоном и вслед за ним Р. Лебэгом¹. Лансон показал, что французская трагедия XVI века при всех ее незаурядных поэтических достоинствах лишена истинного драматизма: в ней отсутствует действие, борьба сталкивающихся друг с другом характеров, отражение динамики жизненных коллизий. Лебэгу принадлежит определение: «Наша ренессансная трагедия представляет собой страстные сетования и речи, порожденные горестным событием»². Событие же это оказывается «страшной, жестокою катастрофой, обрушивающейся на людей, страданием выдающейся личности, оказывающейся жертвой рока или бессердечия тирана»³.

Как указывает Лансон, в драматургии второй половины XVI века трагическое событие служит не итогом, развязкой предшествующих перипетий, а, наоборот, отправной точкой произведения. Смысл же последнего заключается в изображении той патетической реакции, которую в душе несчастного, обреченного на муки и терзания главного героя и в сознании комментирующих его судьбу участников хора вызывает это пагубное трагическое событие. Понятно, что такая художественная концепция не позволяла индивидуализировать характеры, показывать их в развитии, углублять психологический анализ. Французскую трагедию эпохи Возрождения отличает статичность, определенный схематизм в построении и обрисовке персонажей, частое использование стерео-

¹ Lanson G. *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*. Nouv. éd. Paris, 1927; Lebègue R. *La Tragédie française de la Renaissance*. Bruxelles, 1944. Содержательный очерк развития французской ренессансной драматургии принадлежит перу В. А. Римского-Корсакова («История французской литературы», т. I, М.—Л. Изд-во АН СССР, 1946, ч. II, гл. III).

² Lebègue R. *La Tragédie française de la Renaissance*, p. 83.

³ Lanson G. *Op. cit.*, p. 16.

типных приемов вроде вещей снов и предсказаний, традиционных аллегорических фигур (фурия и др.). Ее художественные достоинства — в лирической силе, с которой находят себе выражение переживания героя, преследуемого роком, и эмоции хора. Трагедия в руках ренессансных драматургов — это развернутая элегия, преисполненная печали медитация или патетическая ода, прерываемая время от времени яркими риторическими тирадами, пересыпанная выразительными звонкими сентенциями, расцвеченная многообразными по настроениям и метрической структуре лирическими отступлениями — партиями хора.

Какое же идейное содержание несет в себе лирическая стихия, пронизывающая французскую трагедию второй половины XVI века? Было бы совершенно неверно рассматривать эту трагедию как плод чисто умозрительных, кабинетных по своему характеру литературных упражнений. Произведения Жака Гревена, Робера Гарнье или Жана де Ла Тайля непосредственно связаны с окружающей этих поэтов действительностью. Основная и по сути дела единственная тема созданных ими трагедий — это ужасы и несчастья, приносимые гражданскими распрями. Эта тема, глубоко актуальная для своего времени, заключала в себе прямой отклик на раздиравшие Францию в 60—70-х годах XVI века религиозные междоусобицы. Однако, остро переживая судьбу своей истерзанной и обескровленной родины, французские драматурги оказывались одновременно неспособными художественно осмыслить объективную сущность бушевавших вокруг них общественных столкновений.

Наряду с господством лирического начала вторая отличительная черта французской ренессансной трагедии — ее нравоучительный пафос. Нередко герой в этой трагедии предстает перед нами в качестве невинной жертвы рокового, враждебного ему стечения обстоятельств. Если же ренессансный драматург пытается выявить причины тех бедствий и испытаний, которые выпадают на долю народа и его вождей, то он обнаруживает их, прежде всего, в возмездии, карающем нравственные проступки и прегрешения героев. Так, например, в «Марке Антонии» Р. Гарнье гибель центрального персонажа предстает перед читателем и зрителем как неизбежное следствие пагубной для политического деятеля ослепляющей и испепеляющей страсти. Чаще же всего идея нравственной вины связана в этих произведениях с мотивом небесной кары, настигающей тех, кто отклоняется от праведного пути и навлекает на себя гнев божий.

Религиозные мотивы играют существенную роль в идей-

ном содержании французской трагедии периода гражданских войн. Р. Гарнье, размышляя над судьбами страны, охваченной пламенем разрушительных религиозных войн, воспроизводит в «Еврейках» страдания, которые приходится испытывать народу, нарушившему божий завет, погрязшему в пороке. В «Обезумевшем Сауле» де Ла Тайль показывает, как некогда всемогущий иудейский царь терпит жестокое наказание за то, что ослушался бога, не выполнил его велений, предался колдовству.

Именно нравоучительные тенденции и обуславливают во многом схематизм образной системы — характерный недостаток французской ренессансной трагедии. В ней, по существу, выступают два основных типа персонажей, с незначительными изменениями кочующих из одного произведения в другое. С одной стороны — это главный герой (его имя чаще всего и фигурирует в заглавии пьесы), жертва превратностей судьбы. Удел этого героя, гибель которого уже предreshена, — излить свою душу и предаваться сетованиям, пассивно идя навстречу своей участи (Марк Антоний, Седекия — у Р. Гарнье, Саул — у де Ла Тайля). Герою-протагонисту противостоит обычно мощный и не знающий милосердия правитель, наносящий ему сокрушительные и смертельные удары. Этот правитель, каким бы жестоким и тираническим он ни казался, выступает часто в качестве некоего орудия провидения, в виде исполнителя воли рока (Октавиан) или своего рода бича божьего (Навуходоносор).

Одной из наиболее художественно выразительных ренессансных трагедий по праву считается «Обезумевший Саул» де Ла Тайля (1572). На первый взгляд кажется, что это произведение в драматическом отношении представляет собой более сложное целое и выпадает из только что обрисованной композиционной схемы. Однако это впечатление оказывается внешним. Де Ла Тайль, обладающий незаурядным композиционным мастерством, умеет оживить, разнообразить сценическое воспроизведение событий, избежать примитивной прямолинейности в построении сюжета. Так, например, драматург удачно прибегает к помощи замедленной экспозиции. Трагедия начинается со сцены, изображающей бешенство обезумевшего Саула. Затем, в момент просветления, наступающего в помутневшем рассудке царя, конюший рассказывает своему лишившемуся памяти правителю историю его злоключений и объясняет их причины. Далее сценическое действие, наоборот, на мгновение опережает течение событий. Следует в театральном отношении весьма эффектный эпизод: предсказательница, повергая в ужас левитов и

царя, вызывает тень пророка Самуила, предсказывающего Саулу будущее. Однако все эти приемы лишь внешне оживляют действие. Подлинный внутренний драматизм отсутствует и в этой пьесе. У де Ла Тайля, как и у Гарнье, исход действия предрешен заранее; его течение лишено элемента борьбы и зависит от рока; физическая гибель героев неотвратима и близка, а содержание трагедии сводится к элегическим жалобам и патетическим стонам героя. И в пьесе де Ла Тайля мы не находим действенной моральной коллизии, отражающей глубокие жизненные противоречия. Ее нравственная проблематика крайне проста и пронизана дидактическим началом.

В развитии французской ренессансной драматургии ведущую роль играли писатели, или непосредственно примыкавшие к Плеяде, или близкие ее эстетическим позициям. Творчество Плеяды, будучи наиболее показательным и значительным достижением французской ренессансной поэтической культуры второй половины XVI века, заключало в себе и определенные элементы предклассицизма. Во французской трагедии этого времени предклассицистические тенденции выявились особенно заметно. Художественная система французской трагедии XVI века предвосхищала целый ряд эстетических принципов, воплощенных в классицистической драматургии XVII столетия (ориентация на античные традиции и образцы, сохранение дистанции по отношению к современности и соблюдение правил «светских приличий», замена показа событий рассказом о них, следование принципам трех единств и т. д.). И в то же самое время, как мы видим, между ренессансной трагедией во Франции и ее классицистической наследницей существовали и серьезные качественные отличия¹. Эти отличия заключались прежде всего в таких особенностях содержания и формы (в том числе поэтического слога) трагедии второй

¹ Г. Н. Бояджиев в своей изобилующей интересными мыслями статье «Искусство классицизма» («Вопросы литературы», 1965, № 10, с. 114) всю французскую трагедию начиная от середины XVI в. и вплоть до начала XVII столетия, то есть от Жюдея и до Монкретьена включительно, обозначает понятием «ранний классицизм». Мне представляется, однако, что мы имеем здесь дело с определенной и не лишенной известной сложности эволюцией. Творческие принципы трагедийных писателей второй половины XVI в. во главе с Р. Гарнье и драматургов эпохи Генриха IV генетически между собой связаны, но не тождественны. В отношении драматургов — соратников Плеяды значительно чаще принято говорить о наличии предклассицистических черт и элементов. В творчестве Шеландра и Монкретьена, как я пытаюсь показать дальше, происходит новый заметный сдвиг в смысле становления художественного метода классицизма.

половины XVI века, которые были обусловлены специфическими свойствами художественного мироощущения ее создателей, характерными именно для французской ренессансной литературы на данном этапе ее развития.

Следует отметить также следующее обстоятельство. Гуманистическая трагедия XVI столетия не случайно получила наименование «ученой». Она не была, правда, чисто книжным явлением. Произведения Р. Гарнье, де Ла Тайля и других драматургов этой эпохи, как доказали Г. Лансон и Р. Лебэг, ставились на сцене. Но это были по преимуществу придворные спектакли или постановки, осуществлявшиеся в стенах учебных заведений. Французская «ученая» трагедия была достоянием избранной публики, просвещенных знатоков. Она (в значительной мере в силу условий, сложившихся в результате раздиравших страну гражданских войн) оставалась далекой от широких кругов народных зрителей.

Наконец, надо иметь в виду и чисто внутренние закономерности в развитии жанра трагедии. Произведения ренессансных писателей, порвавших с традициями средневекового театра и вступивших на новый, еще неизведанный путь развития сценического искусства, представляют собой лишь подступ к овладению вершинами и тайнами драматургического мастерства.

* * *

Какое же место в истории трагедии занимают наиболее талантливые французские драматурги начала XVII века, времен Генриха IV? Что нового вносят они в развитие трагедийного жанра по сравнению с Робером Гарнье и другими своими предшественниками? В интересующий нас период, с конца 90-х годов XVI века по 1610 год, выделяются четыре имени: Александр Арди, Клод Бийяр, Жан Шеландр и Антуан Монкретьен. Творчество первых двоих не может быть непосредственно отнесено к направлению предклассицизма: оно развивается в ином русле. Александр Арди (Alexandre Hardy, ок. 1570—1632) — самый плодовитый и, возможно, самый значительный из французских драматургов докорнелевского периода. Косвенно его литературная деятельность, безусловно, оказала влияние на развитие классицистической трагедии. Арди писал свои трагикомедии для народного зрителя, учитывая его запросы и вкусы. Он обильно насыщал свои трагикомедии запутанными перипетиями, бурными столкновениями, сценическими эффектами. Его произведения в какой-то мере помогали преодолеть недостатки, прису-

щие ренессансной трагедии: чрезмерную риторичность и отсутствие действия. Однако искусство Арди — это прежде всего достояние стиля барокко. К тому же хронологически оно далеко выходит за поставленные нами перед собой рамки. Отдельные произведения Арди с трудом поддаются датировке. Несомненно, однако, что завоевавшие драматургу известность трагикомедии были созданы им, как правило, после 1610 года, в период регентства. Исходя из этих соображений, я не буду на нем в данном случае специально останавливаться. К тому же творчество А. Арди значительно полнее и основательнее исследовано, чем литературная деятельность трех других упомянутых нами выше драматургов¹.

Клод Бийяр (Claude Billard, 1549 или 1550—1618), дворянин, активно участвовавший в религиозных войнах на стороне католиков, выпустил в свет в 1610 году в Париже сборник, в который вошло семь пьес: шесть трагедий и одна трагикомедия². В том же 1610 году при дворе, в присутствии королевы Марии Медичи была поставлена его трагедия «Смерть Генриха IV»³. Идейная сущность драматургии Бийяра — в прославлении полководцев-феодалов, их военных подвигов и рыцарской доблести. Бийяр любил воспевать войну, изображать кровопролитные бои, воссоздавать своеобразную поэзию битвы. Иногда он решает свою излюбленную тему, обращаясь к сюжетам, взятым из национальной истории. Его трагедия «Гастон де Фуа» — драматизированный апофеоз известного французского военачальника XVI века. Со всех сторон звучат восторженные дифирамбы Гастону. Их поет себе он сам, их провозглашают и король, и противники Гастона, и его сестра. Последний образ очень характерен для Бийяра-драматурга. Сестра Гастона де

¹ См. Rigal E. *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*. Paris, 1889; idem. *Le Théâtre français avant la période classique*. Paris, 1901; Lancaster H. C. *A History of French dramatical literature on the Seventeenth century*, p. I. Baltimore — Paris, 1929; Deierkauf-Holsboer W. *Vie d'Alexandre Hardy*. Princeton, 1947.

² О Бийяре существует небольшая по объему монографическая работа: Dabney L. E. *Claude Billard. Minor French Dramatist of the Early 17 Century*. A Portion of a Diss. Baltimore-London-Paris, 1931. См. также: Adam A. *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, vol. I. Paris, 1949. Издание драматических сочинений Бийяра вышло под заглавием: «Tragédies françaises de Claude Billard, seigneur de Courgenay. Bourbonnais, A Paris», 1806.

³ «La Mort d'Henri IV, tragédie en cinq actes et en vers par Cl. Billard». Paris, 1806.

Фуа — королева Испании, но ей чужды какие-либо помыслы о государственном благе. Она подчиняет свое поведение только интересам рода или чувству любви. Политическая злободневность пьесы Бийяра заключалась в изображении военного конфликта между французами и испанцами. Драматург рисовал это столкновение тенденциозно, предвзято: все испанцы у него коварны и жестоки, а французы выступают воплощением мужества, благородства и могущественности. Для общественных убеждений автора «Гастона де Фуа» показательны следующие стихотворные максимы, провозглашаемые хором в его заключительном выступлении: «Наше оружие принадлежит всемогущественному господу богу... Наша жизнь — достоиние наших королей... Всегда справедлива та распря, участвовать в которой призывает нас сюзерен... Счастлив тот, кто жертвует жизнью для своего короля»¹.

Бийяр охотно рисует ужасы и преступления. В трагедии «Меровинг» («Mérovinge») носителем зла выступает честолюбивая, бесчеловечная в своем властолюбии, но одаренная неукротимой волей придворная дама Фредегонда (ее образ вызывает в памяти фигуру леди Макбет). Чтобы жениться на ней, король Хильперик ночью душит свою жену, а затем, стремясь расчистить Фредегонде и ее потомству путь к престолу, убивает брата и сына.

Мироощущение персонажей Бийяра барочно по своему духу. На земле для них нет ничего прочного, постоянного. Бытие человека в их глазах иллюзорно. Оно сравнивается с театральным спектаклем, сном, судьбой шута. Всесильна смерть. Она на каждом шагу подстерегает человека.

Идеализация принципа рыцарской чести и романтизация красоты военного подвига сочетаются у Бийяра с воспеванием нежной супружеской любви. В «Пантее», поэтически наиболее ярком произведении драматурга, мы находим не только преисполненные патетики картины усыпанных трупами полей сражений, развевающихся знамен и льющихся потоков крови, но и изысканные любовные излияния.

С французскими драматургами XVI века Бийяра роднит отсутствие подлинных антагонизмов, действенных конфликтов в его трагедиях. Но главный герой у него уже не одинок. Он окружен целым рядом себе подобных — соратников, единомышленников или соучастников. В своей совокупности они и составляют ту среду, создают ту атмосферу, которую стремится воспроизвести драматург. Обладая само-

¹ Cl. Billard. op. cit., p. 53. (Перевод автора.)

стоятельными, индивидуальными чертами, они помогают оттенить, сделать более рельефной фигуру центрального героя, как бы варьируя тот человеческий тип, который в ней воплощен (такова, например, роль царей Кира и Креза в «Пантее»; оба они выступают столь же достойными, беззаветно смелыми и великодушными рыцарями, как и главный герой, муж прекрасной Пантеи Абрадат).

Появляются у Бийяра и герои противоречивые, терзаемые сомнениями, угрызениями совести, внутренним разладом (таковы король Хильперик и мажордом Ландри в «Меровинге»). Правда, переживаемая ими душевная борьба играет роль побочного и во многом еще нравоучительного мотива и не оказывает существенного влияния на развитие действия.

Бийяр продолжает использовать традиционные для французской ренессансной трагедии приемы (вступительный монолог Фурии, партия хора, вещи сновидения и т. д.). Однако он не соблюдает единства места и времени. Он стремится к широкому охвату многочисленных, не связанных в единый драматический узел событий, к созданию своеобразной драматизированной исторической хроники¹. Трагедии Бийяра можно было бы с полным правом назвать адаптированными для театра галантно-героическими романами, если бы пора становления и расцвета этого жанра не была еще впереди.

Бийяр был стихотворцем неровным, зависевшим от настроения, но обладавшим, несомненно, незаурядным поэтическим темпераментом (ярче всего проявившимся в той же «Пантее»). Стиль Бийяра-драматурга эмфатичен и отличается изобилием взвинченных и гиперболических сравнений, пристрастием к развернутым метафорам-аллегориям. В то же самое время из-под пера Бийяра нередко выходили и стихи музыкальные, динамичные, окрыленные эмоцией, дышащие неподдельным чувством и энергией. В любовных строфах трагедий Бийяра сквозь оболочку условных метафор прорывается чувственность и упоение телесной красотой.

В произведениях Бийяра можно обнаружить черты, предвосхищающие некоторые аспекты творческого облика Корнеля. Для Пантеи, как и для будущих героев «Сиды» и

¹ Характерно, что в этот период резких социально-политических сдвигов, вызванных торжеством абсолютизма и ускоренным развитием буржуазных отношений, проблески зарождающегося интереса к родной стране, к национальной истории проявляют писатели, внутренне связанные с феодально-аристократическими кругами (помимо Бийяра в этой связи следует назвать «Астрею» Оноре д'Юрфе).

«Горация», не существует любви без уважения, завоеванного доблестью и подвигами. Она предпочла бы увидеть своего мужа Абрадата убитым в сражении, чем услышать вести, порочащие его славу воина. Попытка Бийяра воссоздать в «Пантее» образ идеальных героев-рыцарей, вызывающих восхищение своим великодушием, чуждых каких-либо своекорыстных эгоистических помыслов, вызывает в памяти корнелевского Никомеда. Однако в целом, как мы уже говорили, творческое наследие Бийяра не является достоянием предклассицизма. Оно принадлежит литературе барокко.

Более сложная по своему характеру фигура — Жан де Шеландр (Jean de Schelandre, 1585—1635). Шеландр происходил из семьи дворян-кальвинистов и сам был убежденным гугенотом. Получив образование в Гейдельбергском университете, он затем по примеру своих предков посвятил себя воинскому делу. Вместе с тем этот профессиональный военный рано стал испытывать влечение к литературному творчеству. В 1608 году он закончил свое лучшее произведение, которое и обеспечило ему место в истории французской литературы, — трагедию «Тир и Сидон» («*Tyr et Sidon ou Les funestes amours de Belcar et Meliane*»). В том же году Шеландр отправился искать счастье в Англии. Надеясь найти себе покровителя в лице Якова I, он издал эпическую поэму, посвященную династии Стюартов («*La Stuartide*»). Однако уже в 1610 году он предпочел вернуться на родину, где с более или менее длительными перерывами продолжал заниматься военной профессией. Во время Тридцатилетней войны он состоял под началом Тюренна. Умер Шеландр от ран, полученных во время сражения.

Излюбленными поэтами Шеландра были Ронсар и Дю Бартас. Гугенотская общественная мысль и поэзия оказали несомненное влияние на формирование мироощущения и художественных взглядов Шеландра. Отзвуки этого воздействия слышны в трагедии «Тир и Сидон». Шеландр враждебно относился к литературной реформе Малерба, считая, что тот «заменяет красоту красотостью». С пренебрежением отвергал Шеландр и творчество прециозных поэтов. Начиная с 20-х годов в духовной ориентации воина-драматурга происходят изменения. Он сближается теперь с кружком эпикурейски настроенных поэтов-вольнодумцев, особенно тесную дружбу завязывая с Г. Кольте.

Вполне вероятно, что именно под влиянием нового окружения у Шеландра и возникает замысел радикальной переработки «Тира и Сидона». Он не только совершенно изменил развязку своего произведения, придав ему теперь

счастливым характер, но и добавил не существовавшую ранее первую часть. В ней Шеландр изобразил события, составлявшие в первичном варианте предысторию трагедии (а именно любовные похождения Леонта, наследного принца Тира, приводящие к гибели героя). Художественная тональность вновь написанных Шеландром эпизодов резко контрастирует с основной частью дилогии. Они изобилуют бытовыми подробностями, фарсовыми мотивами, местами напоминая испанскую комедию плаща и шпаги. Выступающие в этих эпизодах третьесловные персонажи говорят языком не только разговорным, но и грубым, не скупятся на непристойности. В таком виде, превратив свое произведение из «правильной» трагедии в трагикомедию, Шеландр опубликовал его в 1628 году¹.

Замысел Шеландра, безусловно, не был лишен интереса. Его трагикомедия в какой-то мере предвосхищала тенденции, которые привели затем, в XVIII веке, к созданию жанра драмы. Эти тенденции заключались в стремлении сблизить «высокую» трагедию с повседневым бытом, связать в общий драматический узел судьбы королей и принцев с судьбами буржуа, наемных солдат и других представителей простого народа. Именно для простонародного зрителя Шеландр и предназначал переработку своей пьесы. Был в его попытке и какой-то элемент шекспиризации (при этом, весьма вероятно, не только в переносном, но и в прямом смысле этого слова). Шеландр имел полную возможность во время своего пребывания в Лондоне не только присутствовать на постановках пьес Шекспира, но и лично познакомиться с великим драматургом². И действительно, во втором варианте «Тира и Сидона» проступают черты, позволяющие говорить о возможности влияния художественной манеры Шекспира на Шеландра: широкий охват действительности, быстрая, динамичная смена места, чередование кратких сцен, заключающих в себе лапидарное, но яркое выражение сущности изображаемых характеров.

И все же вторичное обращение Шеландра к сюжету «Тира и Сидона» в целом представляло собой сценическую не-

¹ Этот вариант пьесы, озаглавленный «*Tyr et Sidon, tragicomédie divisée en deux journées, par Jean de Schelandre*», был опубликован в VIII томе собрания «*Ancien théâtre français...*». Paris, Jannet, 1866.

² Это предположение было выдвинуто венгерским историком литературы Харасты в его предисловии к критическому изданию первого варианта «Тира и Сидона» (*Schelandre J. de. Tyr et Sidon ou Les funestes Amours de Belcar et Meliane. Tragédie. Ed. critique par Jules Harasztli. Paris, 1908*).

удачу: столь разнородными были те художественные элементы, которые пытался сплавить воедино драматург, столь хаотичным, пестрым и лишенным цельности оказалось созданное им произведение. К тому же смелые политические идеи, которые пронизывали содержание более раннего варианта, в переработке ослаблены и смягчены. Трагикомедия, лишившись гражданственного пафоса и разоблачительного звучания, которые отличали трагедию 1608 года, приобрела, по сути дела, развлекательный характер. Читая ее текст, лишний раз убеждаешься в том, какое большое значение для развития художественного мастерства писателей и эстетического вкуса зрителей имела победа, одержанная в конце 20-х годов и в 30-х годах XVII столетия классицистической трагедией (при всех ее противоречиях).

Большую историко-литературную ценность, чем сама трагикомедия, имеет предпосланное ей в издании 1628 года предисловие. Оно принадлежит перу Ф. Ожье (F. Ogier) и представляет собой любопытную страницу в истории эстетической мысли Франции XVII столетия. Ожье защищает трагикомедию, ибо она ему кажется правдивее, ближе к жизни, и нападает на поборников классицизма. Он критикует нормативность эстетического идеала, выдвигаемого классицистами, и настаивает на относительности прекрасного. В рассуждениях Ожье пробиваются наружу материалистические тенденции, слышны отзвуки мыслей Монтеня, учения Бэкона, взглядов Теофиля де Вио (в частности, в оценке античного наследия). В свою очередь, доводы, которые Ожье приводит, защищая право драматурга на смешение трагического и комического (по его словам, отрицать это право означает не обращать «внимания на свойства самой жизни, где нередко в продолжение дня и даже часа перемежаются смех и слезы...»¹), предвосхищают аргументацию Дидро в «Беседе о побочном сыне». Теоретическая мысль Ф. Ожье явно опережала литературные достижения и художественные возможности современной ему французской трагикомедии.

В нашу задачу не входит, однако, ни специальное рассмотрение той полемики, которую Ожье развернул против Мере и других теоретиков классицистического театра, выступавших в 20-х годах XVII столетия, ни детальное сопоставление обоих вариантов «Тира и Сидона». Второе издание этого произведения принадлежит уже более поз-

¹ «Литературные манифесты западноевропейских классицистов». М., 1980, с. 263.

днему этапу в развитии французской драматической литературы, следующему за временем царствования Генриха IV. Это — сложный и драматический период, охватывающий 10-е и первую половину 20-х годов. Он отмечен упадком «регулярной», то есть, иначе говоря, предклассицистической, трагедии и расцветом барочной трагикомедии — жанра, рассчитанного на вкусы и художественные интересы простого зрителя и одновременно противоречиво сочетающего эти «плебейские» тенденции с очевидной данью аристократическим по своей природе общественным представлениям. Следует добавить, что переработка «Тира и Сидона» была опубликована в тот исторический момент, когда увлечение трагикомедией уже шло на убыль и определялось решительное торжество классицистических принципов в драматургии.

Наше внимание в данном случае сосредоточено на другой историко-литературной проблеме. Нас интересует в первую очередь процесс перерастания в начале XVII века драматургических традиций, унаследованных от гуманистической трагедии второй половины XVI столетия, в новое качество: созревание на почве этих традиций художественных элементов трагедии классицистической. Немаловажную роль в этом процессе сыграл и драматургический первенец Жана де Шеландра — трагедия «Тир и Сидон»¹. Конечно, и в варианте 1608 года можно обнаружить некоторые черты, характерные скорее для барочной трагикомедии, чем для «правильной» трагедии: отказ от последовательного применения принципа единства места, стремление к расширению круга действующих лиц и развертыванию действия вширь, отдельные случаи нарушения единства тона — сцены, когда в возвышенную патетику трагических страстей неожиданно вторгаются «низменные» бытовые детали (например, когда принцу Белькару перед побегом из тюрьмы приходится бриться и переодеваться в женское платье). Однако все эти моменты играют здесь роль побочную. В целом перед нами произведение, содержащее в себе несомненные приметы художественного метода классицизма.

Новаторство Шеландра по сравнению с его предшественниками заключалось прежде всего в стремлении драматурга проникнуть в глубь изображаемых им явлений, не только их описывая, но и объясняя их, развертывая определенную кон-

¹ Первоначальный и для нас особенно ценный вариант «Тира и Сидона» в течение длительного времени оставался забытым. В XIX в. французские историки литературы не имели о нем представления. Он был обнаружен и воспроизведен в критическом издании упоминавшимся нами раньше венгерским ученым Харасты.

цепицу жизни. Если в основе французской ренессансной трагедии лежало трагическое событие (и воспроизведение той лирической реакции, которую оно вызывало в сознании главного героя), то у Шеландра в центре произведения оказывается конфликт, столкновение противоположных жизненных интересов и его трагические последствия.

В «Тире и Сидоне» Шеландр затрагивал проблемы, которые волновали общественную мысль Франции на рубеже XVI и XVII веков: вопрос об ответственности самодержца, об отличии между монархом и тираном, о праве на низвержение последнего. Политическая концепция, которая вырисовывается из трагедии Шеландра, была довольно смелой для своего времени. Автор «Тира и Сидона» противопоставляет двух монархов, исповедующих диаметрально противоположные взгляды и совершенно по-разному понимающих свой долг. Идеальный образ Аристарха, царя Сидона, лишь мельком возникает на заднем плане трагедии. В пространным монологе этот добродетельный король излагает свое положительное кредо. Он осуждает кровопролитные войны и поет хвалу миру. Он человечен, справедлив и печется о благе народа. Аристарх готов принести себя самого в жертву этому благу. Он порицает захватнические планы, жажду завоеваний и готов пойти на уступки, если этого требуют интересы страны.

В центре же трагедии — антагонист Аристарха, деспотический правитель Тира царь Тирибаз. Этот монарх следует лишь своим инстинктам; в угоду своим честолюбивым замыслам он готов принести в жертву все, в том числе и благо своих подданных, он признает лишь одно право — право сильного. Зерно идейного содержания трагедии и заключается в воспроизведении той нравственной атмосферы, которая возникает при дворе правителя-тирана, в показе того, как эта атмосфера постепенно отравляет юные и благородные по натуре существа и ведет их к гибели. Унаследованные от Тирибаза черты — эгоцентризм, неспособность совладать со своими желаниями — проявляются у его потомства по-иному. Все его дети во власти любовного дурмана, у всех троих любовная страсть берет верх над соображениями, диктуемыми разумом и общественным долгом. Типичный для классицистической трагедии идейный мотив — изображение столкновения между чувствами и долгом — уже намечен в «Тире и Сидоне», хотя еще и недостаточно глубоко разработан.

В конце трагедии Тирибаз и его потомство в результате сложных перипетий гибнут. Придворный Тирибаза Фюль-

тер, защищая свою жизнь, убивает обезумевшего от обрушившихся на него ударов судьбы правителя и произносит многозначительную тираноборческую тираду: «Так погибают все монархи, попирающие законы справедливости и дружбы... Я понимаю теперь, хотя и поздно, какая судьба ожидает придворных любимчиков, которые приспосабливаются к воле тиранических правителей и, стараясь во всем им угождать, обслуживают их пороки. Как непрочно благосклонность сильных мира сего!»¹

Концовка трагедии, призванная лишней раз подчеркнуть основную идейную тенденцию пьесы, не свободна, конечно, от налета дидактики. Шеландру не удастся полностью освободиться от нравоучительных устремлений трагедии XVI века. Он еще далек от психологических прозрений, которыми насыщено творчество великих трагедийных писателей Франции XVII столетия — Корнеля и Расина. И все же было бы несправедливым считать, что произведению Шеландра чужд подлинный трагизм, что в нем господствуют привнесенные извне схемы. Трагические черты в содержании этого произведения вытекают из противоречия между естественным стремлением молодых героев к счастью, искренностью их чувств и их неспособностью подчинить свою душевную жизнь тем суровым требованиям самоограничения и самообуздания, которые неумолимо выдвигает перед ними их общественное положение. Как бы ни были сгущены краски в развязке трагедии, но и она обладает элементами психологической достоверности. Гибель основных действующих лиц в значительной степени обоснована логикой их характеров (деспотизм Тирибаза, легкомыслие и цинизм Леонта, сила чувств Кассандры и Мелианы).

Шеландр-драматург стремится показать, как сквозь хитросплетения борьбы интересов и сквозь нагромождения случайностей пробиваются некие ведущие жизненные закономерности, определяющие в конечном итоге судьбы героев. При этом уже не провидение или фортуна, а сами люди оказываются носителями этих закономерностей. Исход действия здесь, в отличие от трагедии XVI века, не predetermined с самого начала. Конечно, Шеландр еще не обладает изощренным мастерством психологического анализа, но его герои, обретая активность, включаясь в решение моральных конфликтов, познают и колебания, сомнения, внутреннюю борьбу (прообраз конфликта между долгом и чувством

¹ Schelandre. J. de Tyr et Sidon. Tragédie. Ed. critique par J. Haraszti, p. 167. (Перевод автора.)

в душе Мелианы, столкновение противоположных интересов в сознании подчиненных по своему общественному положению действующих лиц — начальника тюрьмы и кормилицы).

Превращая своих героев из пассивных жертв рока в деятельных, борющихся за свои интересы (или за свое понимание счастья) персонажей, Шеландр начинает индивидуализировать их облик. В трагедиях Р. Гарнье все действующие лица говорят одним и тем же языком — языком самого поэта. У Шеландра речь персонажей несхожа. Кормилица особенно охотно прибегает к сентенциям и поговоркам. В речи царя Тирибаза часто встречаются возвышенные образы и сложные словообразования, характерные для стиля Плеяды: солнце он называет «*flambeau guide-mois*» (факел-водитель месяцев), Посейдона величает «*grand portetrident*» (великий носитель трезубца) и т. д. Речь нежной Мелианы пересыпана прециозными выражениями и образами, типичными для петраркистской любовной лирики.

Наибольшей удачей в смысле художественной индивидуализации Шеландр достигает в образе кормилицы. Шеландр изображает человека из народа с бесспорной долей сочувствия. Старая нянька трогательно привязана к вскормленной ее молоком королевской дочери. Не боясь опасности, самоотверженно пытается она помочь своей воспитаннице. Кормилица — самый динамичный из персонажей «Тира и Сидона». Главные персонажи трагедии Шеландра как бы оцепенели, охваченные пламенем сжигающих их возвышенных страстей. Они ходят на котурнах, их помыслы обращены или внутрь себя или куда-то ввысь; нянька же находится на земле, ее удел — практические житейские соображения. Именно она движет действием; задуманная ею интрига и ведет непосредственно к трагической развязке. Активность, предприимчивость, вызывающие сочувствие человеческие слабости сочетаются в ее образе с узостью кругозора, эгоцентрической ограниченностью побуждений, некоторой моральной неразборчивостью. Противоречия, которыми отмечена фигура кормилицы, станут впоследствии показательными для трактовки классицистами в XVII веке образа человека из народа.

Прослеживая нити, которые связывают «Тир и Сидон» с классицистической трагедией середины XVII столетия, не следует, конечно, и преувеличивать достижения Шеландра. Черты, отмеченные мною, лишь отдельные предвестия, зачатки будущих творческих достижений. Художественное мастерство Шеландра еще не отточено. Форма его трагедий

рыхла, неуклюжа. В «Тире и Сидоне» много эпизодов, недостаточно органично связанных с основным действием, переходов неожиданных и малоубедительных. Отдельные сцены в трагедии растянуты, и композиционные пропорции не всегда соблюдены. Встречаются в «Тире и Сидоне» и психологические несуразности, вызванные тяготением драматурга к броским мелодраматическим эффектам.

* * *

Наиболее тонким художественным даром среди французских трагедийных писателей начала XVII века обладал Антуан Монкретьен (Antoine Montchrestien, 1576—1621). Монкретьен прожил бурную и яркую жизнь. Этот человек, обладавший пылким темпераментом, кипучей энергией и многообразными талантами (он был не только крупным драматургом, но и оригинальным, глубоким мыслителем, заложившим основы политической экономии как науки), — одна из наиболее любопытных и передовых фигур во французской культуре первой четверти XVII столетия.

Своеобразная сила и идейная значимость театральных произведений Монкретьена все еще остаются недооцененными во французском литературоведении. Драматургия Монкретьена пронизана суровым этическим пафосом, духом непреклонного свободолюбия, мужественной верности своим идеалам. Во Франции же с легкой руки Э. Фаге за ним закрепилась репутация поэта жалобного, элегического склада¹. Лансон говорит о приторности и мягкости чувств, воспеваемых драматургом². Лебэгу кажется, что в пьесах Монкретьена полностью отсутствует борьба. Он называет их драматизированными элегиями, сравнивает со стихами романтической поэтессы М. Деборд-Вальмор³. Ж. Виэ употребляет по отношению к Монкретьену как поэту эпитет «сладкий», называет его трагедии «нежными», видит в нем предшественника драматурга и либреттиста Филиппа Кино⁴. Столь же идиллическим по своему содержанию представля-

¹ F a g u e t E. Essai sur la tragédie française au XVI^e siècle. Paris, 1883, p. 340.

² L a n s o n G. Esquisse d'une histoire de la tragédie française, p. 13. Это определение в какой-то мере можно было бы отнести к форме выражения любовных чувств у Монкретьена. Однако любовная тематика играет в трагедиях последнего подчиненную роль.

³ L e b è g u e R. La tragédie française de la Renaissance, p. 71, 74.

⁴ V i e r J. Histoire de la littérature française au XVI^e et XVII^e siècles. Paris, 1958, p. 61.

ется творчество создателя «Шотландки» и П. Сажу. Согласно его мнению, Монкретьен больше всего напоминает Депорта: его стихи «журчат столь же благозвучно», а созданных его воображением героев отличает «спокойствие и умиротворенность» (?)¹. Думается, что гораздо ближе к истине те литературоведы, которые говорят о нитях преемственности, тянущихся от Монкретьена к Расину (хотя бы они и ограничивали эту параллель областью стиля)².

Французские историки литературы единодушно отмечают легкость и простоту слога в трагедиях Монкретьена и подчеркивают, что в отношении языка (благодаря плодотворному влиянию Малерба) он сделал заметный шаг вперед по сравнению с Р. Гарнье и другими своими предшественниками. В то же время с точки зрения поэтического видения мира и художественной структуры трагедии Монкретьен остается для них верным последователем драматургов второй половины XVI столетия. Такая точка зрения особенно отчетливо выражена Лансоном. Лансон резко противопоставляет мироощущение Монкретьена-драматурга и Монкретьена-автора «Трактата о политической экономии». В драматурге он видит одного из последних представителей эпохи Возрождения, во втором же — как бы другого человека, открывающего новую эпоху — век классицизма³. Мне же кажется, наоборот, очевидной органическая связь между идеями, которые Монкретьен развивал в молодые годы в своих трагедиях, и жизненными идеалами, за которые он боролся, вступив в полосу зрелости. Отличительной чертой натуры Монкретьена была цельность, и развитие его поэтому хотя и было бурным, но не было лишено внутреннего единства.

Иначе, чем большинство французских историков литературы, характеризует драматургию Монкретьена Ж. Шерер. Он считает, что произведения Монкретьена излучают подлинную поэзию. Подчеркивая зависимость Монкретьена от драматургических традиций XVI века, он видит вместе с тем в творчестве писателя завоевания, подготавливающие расцвет трагедии классицизма. «Давиду», по мнению французского ученого, присущи реалистические достоинства. «Гектор» ему представляется произведением, «дей-

¹ Sage P. Le Préclassicisme. Paris, 1962, p. 95.

² См., например, характеристику, данную Монкретьену В. А. Римским-Корсаковым («История французской литературы», т. I. М.-Л., Изд-во АН СССР, 1946, с. 501—502).

³ См. Lanson G. Ant. de Montchrétien et la littérature française au temps de Henri IV (в кн.: Lanson G. Hommes et livres. Paris, 1895).

ствие которого уже классицистично, ибо его развитие зависит от воли героя и тех препятствий, с которыми эта воля сталкивается»¹. Монкретьену, согласно его убеждениям, присущ живой интерес к сценическому воплощению замысла, который сближает его с деятелями классицистического театра².

Антуан Монкретьен происходил из скромной разночинной среды. Его отец был аптекарем. Монкретьен начал рано увлекаться поэтическим творчеством. Его литературные способности стали вскоре привлекать к себе внимание и завоевали ему доступ в дома родовитых нормандских дворян и видных парламентских деятелей Руана. Сначала Монкретьен сочинял стихи, сонеты, поэмы. Затем он обратился к драматургии. В 1596 году начинающий писатель опубликовал свою первую трагедию — «Софонисба» («Sophonisbe»), сюжет которой был им почерпнут из одноименного произведения Трисино. В конце 90-х годов, как уже упоминалось раньше, Монкретьен познакомился с Малербом, проживавшим тогда в Нормандии. Общение с основоположником классицистической поэтики оказало сильное воздействие на молодого литератора. Под впечатлением от бесед с Малербом, от полученных наставлений Монкретьен заново переписывает весь текст своей «Софонисбы»³. Из трагедии, написанной в духе поэтических заветов Плеяды, она превращается в произведение классицистическое с точки зрения своего слога. В таком стилистически радикально переработанном виде Монкретьен опубликовал ее в 1601 году под названием «Карфагенянка, или Свобода» («La Carthaginoise ou la Liberté»), присоединив к ней еще четыре другие созданные за эти годы трагедии: «Лакедемонянки» («Les Lacènes»), «Аман» («Aman»), «Давид» («David»), «Шотландка» («L'Ecossoise»). Советы Малерба не выходили у Монкретьена из головы. Он и дальше продолжал шлифовать стиль своих трагедий в духе поэтической доктрины Малерба и еще раз переиздал их в 1604 году. На этот раз к прежним своим сочинениям он добавил лишь одну новую трагедию — «Гектор»

¹ Schérier J. Op. cit., p. 278.

² Там же. О новаторстве Монкретьена и о предклассицистических тенденциях в его творчестве пишет и В. А. Римский-Корсаков в указанной выше работе.

³ Решающая роль Малерба в этой переработке была убедительно доказана Р. Лебэгом в указанной на с. 60 статье. Следует также отметить, что, тщательно редактируя текст своей трагедии, Монкретьен не внес никаких изменений в развитие ее действия.

(«Нестор»). Интерес писателя к литературному творчеству остывал. Его внимание все настойчивее привлекают общественные проблемы. У него рождается замысел обширной «Истории Нормандии». Писателю не удастся, однако, осуществить свое намерение. Жизнь Монкретьена, человека страстного, одаренного темпераментом горячим и вспыльчивым, изобилует многообразными авантюрами, увлечениями, стычками и дуэлями. Последняя из них кончается трагично. Монкретьен вступает за честь замужней женщины и на поединке убивает своего противника. Спасаясь от возмездия, он вынужден в 1605 году бежать в Англию.

Пребывание за границей открывает новый этап в жизни Монкретьена. Он знакомится с судьбой французских эмигрантов, покинувших родину в смутные годы религиозных войн и нашедших себе приют по ту сторону Ла-Манша, изучает хозяйственную жизнь Англии, работает на предприятии, изготавливающим ножи, серпы и косы, совершает путешествие в Голландию¹. Все его помыслы сосредоточены отныне на вопросах экономики и промышленного производства. Вернувшись в 1615 году на родину, он встречается с женщиной, ради которой рисковал жизнью. К этому времени она стала вдовой, и Монкретьен предлагает ей свою руку. Этот брак делает его состоятельным человеком и позволяет отдаться осуществлению своих далеко идущих хозяйственных проектов. Монкретьен создает железоделательную мануфактуру и предприятие по производству орудий труда для сельского хозяйства и различных ремесел, становится владельцем корабля.

Однако не только дух предприимчивости и жажда выгоды движут им. Он руководствуется мотивами более возвышенного порядка. Он стремится прежде всего увлечь своим примером соплеменников, способствовать в меру своих сил развитию отечественной промышленности и торговли. Он неустанно думает о том, как помочь Франции преодолеть хозяйственную отсталость, настичь своих конкурентов — Испанию, Англию и Голландию, добиться экономического процветания. Монкретьен принимает решение изложить свои соображения письменно, сделать их достоянием общественности, обратиться со своими рекомендациями к королевскому правительству, на которое он в первую очередь и возлагает свои надежды.

Монкретьена крайне волнует экономическое положение

¹ См. вводную статью Т. Функ-Брегтано в кн.: *Ant. de Montchrétien. Traicté de l'économie politique.* Paris, 1889.

Франции. После убийства Генриха IV страну охватил серьезный социально-политический кризис. Дальновидные экономические мероприятия покойного короля заброшены. У власти оказались реакционные силы — спесивые «гранды», святоши-мракобесы, тайные и явные сторонники испанских Габсбургов. Финансы страны расстроены, народ изнывает под непосильным налоговым бременем и ропщет. Иностранные державы, используя эту разруху, прилагают все усилия, чтобы нанести ущерб интересам Франции, разрушить ее торговые связи, обескровить ее производство.

Таковы были те социально-политические условия, в которых Монкретьен задумал и написал свой «Трактат о политической экономии». Это произведение, заложившее основы новой отрасли общественных наук, вышло в свет в 1615 году. Трактат Монкретьена содержит в себе изложение идей, отражающих взгляды и чаянья самых передовых кругов французской буржуазии начала XVII века¹. Он пронизан горячим чувством любви к Франции и французам. Смысл человеческой жизни, по словам Монкретьена, «заключается в общественном труде, для которого мы рождены и предназначены, ибо одно и то же разумное начало управляет в одинаковой степени всеми»². Монкретьен осуждает бездеятельный образ жизни. Он прославляет третье сословие, в которое включает «землепашцев, ремесленников и торговцев», как истинную опору страны. Третье сословие — это «первооснова государства, подобно тому как в строении вселенной земля играет роль пьедестала и центра по отношению к другим трем стихиям. Мы можем смело утверждать, что без этого сословия, которое составляет основную массу населения, остальные не смогли бы долго просуществовать, не впад в состояние развала и первичного хаоса»³.

Размышляя о предпосылках, необходимых для подъема благосостояния страны, Монкретьен с сочувствием говорит о крестьянах, об их нищете и тяжелой доле. «Народ, — пишет он, — всегда более других страдает от государственных обложений. Можно сказать, что землепашцы — это ноги государства, ибо они держат и несут всю тяжесть тела»⁴. «Крестьяне — кормильцы страны. Это их трудом живет

¹ Подробную характеристику политико-экономических воззрений Монкретьена см. в кн.: А ю б л и н с к а я Л. Д. Французский абсолютизм в первой трети XVII в. М., 1965, с. 115—156.

² Montchrétien. Op. cit., p. 14.

³ Там же, p. 12.

⁴ Там же, p. 43.

ваше дворянство, и они питают ваши города», — заявляет писатель, обращаясь к королю. Призывая королевскую власть как можно более бережно обращаться с трудящимися кругами населения, Монкретьен одновременно нападает на дворянство за его склонность к разврату, роскоши и тщеславию. Монкретьен ратует за строгость нравов, утверждает необходимость вести умеренный, бережливый и скромный образ жизни. Суровый нравственный идеал, который Монкретьен утверждает в своем трактате, родствен враждебным эпикурейству этическим представлениям, которые он развивал в своих трагедиях.

«Трактат о политической экономии» не остался незамеченным. Правительство сочло уместным присвоить Монкретьену звание барона, его ввели в состав «свиты Королевского совета» («*Suite du Conseil du Roi*»). Монкретьен, однако, не поддался соблазнам официальной карьеры. Он был для этого слишком независим. К тому же положение государственных дел все меньше и меньше удовлетворяло его. Социально-политический кризис в стране продолжал расширяться и углубляться, постепенно перерастая в новую волну гражданских войн. Недовольство охватывало различные общественные круги. Однако самой действенной и решительной оппозиционной силой в данных условиях был гугенотский лагерь. В такой обстановке Монкретьен принял решение, которое было внутренне созвучно душевному складу и образу мысли литературных героев, созданных два десятилетия тому назад его творческим воображением¹. Он решил бороться за свои идеалы с оружием в руках, хотя бы эта борьба и была обречена на неизбежную неудачу и сулила ему гибель. Не меняя вероисповедания, из чисто политических соображений Монкретьен вступает в ряды сражающихся с королевской армией гугенотских войск. В 1621 году он прибывает в Нормандию для антиправительственной агитации и вербовки солдат. Его выслеживают, окружают и в перестрелке

¹ Эту связь в XVIII в. почувствовали историки театра братья Парфэ. Говоря о созданном Монкретьеном образе царя Клеомена («*Лакедемонянки*»), решающем поднять вооруженное восстание ради завоевания свободы, они заметили: «Монкретьен с удовольствием изобразил характер, в котором много сходства с его собственным; но особенно примечательно (и Монкретьен об этом не мог знать) — это то, что смерть настигла царя в обстоятельствах, почти тождественных тем, которые сопровождали его собственную кончину» (*Parfait freres. Histoire du théâtre français*, p. 549—550). Цит. по кн.: С а l k i n s С. Е. А. de Montchrétien. *Les Lacènes*. A. critic. ed. Philadelphia, 1943).

убивают. Труп Монкретьена четвертуют, предают сожжению, а прах развеивают по ветру. Реакционные круги преследуют Монкретьена и после его смерти, всячески стремясь очернить его память.

«Софонисба», первая из трагедий Монкретьена, — одно из лучших художественных достижений драматурга. Особый интерес вызывает к тому же творческая история этого произведения, текст которого трижды перерабатывался писателем. Этот любопытный историко-литературный факт неоднократно привлекал внимание исследователей. Переработку «Софонисбы» изучали Л. Фриз¹, Э. Ригаль², Р. Лебэг³. Однако возможности этого анализа еще далеко не исчерпаны. Ригаль интересовала специфически театроведческая проблема. Он пытался установить, ставился ли на сцене первый вариант «Софонисбы» и каков был характер этой постановки. Фриз отметил некоторые стилистические приемы, воспринятые Монкретьеном от Пляеды и опущенные писателем при переиздании трагедии. В целом же подсчеты, произведенные им при сравнении отдельных вариантов «Софонисбы», носят механистический характер. Незаурядный интерес представляет собой изыскание Лебэга. Однако Лебэга интересовали не столько сама «Софонисба» и творчество Монкретьена, как таковое, сколько возможность косвенным путем установить, какова была поэтическая доктрина Малерба в конце 90-х годов XVI столетия. К тому же трактовка французским ученым понятия стиля вызывает с методологической точки зрения критические замечания.

Лебэг считает, что Монкретьен, заново переписывая текст своей трагедии, не внес в ее идейное содержание никаких изменений (за исключением двух-трех штрихов, облагораживающих характер Софонисбы и Сифакса, и одной вставки, делающей психологически более убедительным переход между двумя сценами). Всю остальную массу исправлений Лебэг относит к области формы. Однако Лебэг

¹ Fries L. Montchrestien's «Sophonisbe», seine Vorgänger und Quellen. Inaug. Diss. Marburg, 1886. Фриз же воспроизвел три варианта текста «Софонисбы» (1596, 1601, 1603), обозначив их буквами А, В и С в издании: Montchrestien, Sophonisbe. Paralleldruck der drei davon erschienenen Bearbeitungen, besorgt von L. Fries. Marburg. 1889. Им мы и будем пользоваться.

² Rigal E. De Jodelle à Molière. Tragédie, comédie, tragi-comédie. Paris, 1911 (статья «Les trois éditions de la «Sophonisbe» de Montchrestien et la question de la mise en scène dans les tragédies du XVI^e siècle»).

³ Lebègue R. Malherbe correcteur de Tragédie. Paris. 1934.

отрывает форму от содержания. Стиль в его глазах представляется собой легко отделимую внешнюю оболочку произведения, совершенно независимую от содержания последнего.

Внимание Лебэга сосредоточено в первую очередь на исправлениях Монкретьена, касающихся языка и версификации. Те наблюдения ученого, которые он сам называет стилистическими, сводятся в основном к следующему. Монкретьен исключает многие слова и обороты, которые Малерб считал архаическими (существительные типа *soudars*, прилагательные с окончанием на *-eux* и т. д.)¹. Большое количество исправлений связано с появляющимся у Монкретьена под воздействием Малерба стремлением соблюдать правила «светских приличий» (*les bienséances*). Отсюда удаление слов, обозначающих части тела (*poitrine, estomac*), а также действия, которые оценивались светским обществом как «вульгарные», отказ от слишком интимных выражений нежности и сочувствия, от деталей с эротическим привкусом, от фамильярных выражений. Монкретьен устранил, далее, слишком причудливые метафоры, а также длинноты и повторения.

Уже этот собранный Лебэгом материал позволяет сделать некоторые выводы относительно эстетической природы сдвигов, которые в конце 90-х годов происходили в творческой манере Монкретьена-драматурга. Монкретьен, следовавший ранее поэтическому учению Плеяды, начинал, с одной стороны, считаться с пуристическими по своему духу языковыми и эстетическими критериями, выдвигающимися светской средой, обществом «порядочных» людей. Во-вторых, его творчество пронизывалось рационалистическими тенденциями. Именно эти тенденции и побуждали Монкретьена обуздывать свой поэтический темперамент, ослаблять образность, склоняться к прозаизации поэтического языка. При этом Монкретьен избегает теперь не только чрезмерной вычурности и усложненности слога, но и приносит в жертву идеалу отточенности, ясности, благородной простоты и общедоступности поэтической речи много реалистически выразительных и художественно впечатляющих образов.

Для того чтобы пополнить и углубить эти выводы, вытекающие из наблюдений Лебэга, надо попытаться уста-

¹ Все принципиального характера исправления осуществлены Монкретьеном по преимуществу уже в тексте В. Редактируя текст С., Монкретьен доводил до логического конца тенденции, обозначившиеся раньше.

новить хотя бы в общих чертах, каковы те видоизменения и оттенки, которые стилистические исправления Монкретьена вносили в образную ткань и в идейное звучание его произведения. В центре трагедии Монкретьена образ царицы Карфагена Софонисбы, унаследовавшей от отца Газдрубала вольнолюбие и непримиримую ненависть к поработителям ее родины, претендующим на роль властителей вселенной, — римлянам. В то время как ее первый муж Сифакс и царь Нумидии Массинисса (которого она пытается подчинить своей воле с помощью женских чар), оказываясь неспособными подняться выше эгоистических интересов, трепещут и заискивают перед Римом, Софонисба предпочитает смерть позору плена и рабства. Прославление патриотического начала составляет идейную основу всех трех вариантов трагедии. Но некоторые существенные оттенки этого начала более отчетливо выражены в первичном тексте.

Тяготение к сжатости и отвлеченности влекло за собой определенные утраты. Так, в тексте А Софонисба, пытаюсь воодушевить Массиниссу на борьбу, неоднократно взывает к его патриотизму «африканца». В последующих переработках этот момент опущен и героиня ограничивается просьбой не отдавать ее в руки римлян. Трагедия Монкретьена была написана в годы, когда Франция, до предела ослабленная религиозными междоусобицами, находилась в состоянии войны с Испанией. В первом варианте значительное место занимало разоблачение великодержавных поползновений Рима, его стремления к неуклонному расширению своих владений и безудержному накоплению богатств. Все эти выпады должны были в 1596 году звучать политически остро и восприниматься как недвусмысленный намек на захватнические планы Испании. Позднее Монкретьен их сильно сократил или, вернее, почти свел на нет, заменив политически гораздо более абстрактными упреками в адрес Рима как «чужой» державы.

Монкретьен в ходе переработки избегал конкретной образности, воспроизведения чувственного облика явлений, или убирая метафоры и метонимии, которые ему теперь казались слишком реалистическими, или заменяя их более отвлеченными перифразами. Этим заменам сопутствовала, однако, и перестановка акцентов в идейном содержании пьесы и, в частности, в ее философской концепции. Эта концепция в первом варианте трагедии строилась в значительной степени на противопоставлении жизненных взглядов Софонисбы и Массиниссы. Мироощущение Софонисбы

особенно полно раскрывается в ее пространном начальном монологе. Софонисба говорит о том, что жизнь человека полна страданий, но что особенно тяжка и непрочна судьба правителей. Она проклинает рок, сделавший ее королевой, и заявляет, что предпочла бы участь бедняка, согласилась бы лучше пасти стада в горах или пахать землю, чем нести бремя власти. Центральное место в этом монологе занимает примечательное по своей реалистичности описание хижини нищего крестьянина. Перед читателем возникает облик приплюснутого к земле домишки — домишки мужика, «где ветер через тысячу щелей свистит в любое время года, где паук-мастер непрерывно занят плетением своей паутины, где перекрытия в копоти, где шаткие стены замазаны глиной, законопачены паклей или заделаны досками»¹.

Пессимистическому стоицизму Софонисбы, отнюдь не лишённому сочувствия к простым людям, противопоставлен окрашенный в религиозные и аристократические тона недалекий и хвастливый оптимизм Массиниссы. Массинисса верует в божественное провидение и в покровительство всевышнего царям. Он упивается своим саном монарха и убежден, что является избранником небес.

В последующих вариантах монолог Софонисбы радикально переработан. Образная характеристика жизни простолюдинов и правителей заменена сгущенными, но отвлеченными сентенциями-формулами, описание хижини крестьянина опущено. В результате, однако, мысли о зыбкости, шаткости положения власть имущих звучат теперь гораздо более глухо. Противопоставление жизни малых мира сего и судьбы властителей теряет свою остроту, становится значительно более завуалированным и неопределенным, а пессимизм Софонисбы, лишаясь конкретной социальной направленности, приобретает какой-то всеобъемлющий, общечеловеческий характер. Притупляется тем самым и контраст между легковесной и эгоистической самонадеянностью Массиниссы и трагическим мировосприятием Софонисбы.

Во всех вариантах своей трагедии суровый стоик Монкретьен осуждает эпикурейское упоение любовной страстью. Особенно выразителен в этом отношении нравственный урок, который римский военачальник Лелий преподносит слабавольному и чувственному, падкому до наслаждений и снедаемому страстями Массиниссе. Однако та оценка любви, которую дает Лелий, в отдельных вариантах пьесы совер-

¹ Ук. соч., А., стр. 48. (Перевод автора.)

шенно различна. В первом варианте она носит остросоциальную направленность. Любовь — занятие знатных бездельников, а у трудящегося человека нет времени предаваться этому праздному чувству: «Это — нечто, порожденное праздностью. Любовь не легко овладевает благородной душой, поглощенной трудом: у загорелых пахарей с мозолистыми руками ей нет места. Амур — властелин и бог бездельников»¹.

В последующих переработках впечатляющий образ труженика исчезает. В тексте С характеристика любви имеет отвлеченно философское звучание. Это — субъективная выдумка, иллюзия, плод нашей фантазии: «Это суетное божество — плод воображения: каждый рисует его себе таким, каким оно перед ним предстает, когда побежденный разум уступает инстинкту»².

Говоря об идейном аспекте трагедии, следует вместе с тем подчеркнуть и следующее. В тексте А герои иногда обращаются с мольбой о помощи к Всевышнему. Слова «grand Dieu» (великий Бог) могут быть восприняты и как обозначение христианского Бога. В дальнейших вариантах последовательно выдержан в этом отношении античный колорит.

Сильные изменения в ходе переработки трагедии претерпевают образы отдельных ее персонажей. В этой связи в первую очередь обращает на себя внимание фигура кормилицы — единственного человека, остающегося верным Софонисбе. В первом варианте этот образ был ярко типизирован. Перед нами трогательный образ простодушного, но чистого душой человека из народа. Язык няньки здесь заметно отличается от речи других персонажей и пересыпан, в частности, простонародными словами и оборотами (вроде «L'ayant allaitée de mes propres tétins»). В последнем варианте Монкретьен ставил своей задачей унифицировать стилистическую окраску трагедии, придать речи ее действующих лиц как можно больше единообразия. В этой связи он приподнимал, облагораживал образ кормилицы, заставляя ее употреблять изысканные светские выражения, произносить философские изречения, влагает в ее уста возвышенные поэтические сравнения («О место, предназначенное для того, чтобы сочетать закат моей печальной старости с твоим сверкающим полуднем»). Образ теряет теперь свои конкретные социальные очертания, свое демократическое обая-

¹ Ук. соч. А., стр. 112. (Перевод автора.)

² Там же, стр. 113. (Перевод автора.)

ние. Вместо простой крестьянки, няньки, привыкшей видеть в царице дитя, которое она некогда вскормила своей грудью, перед нами возникает постепенно более расплывчатый и безликий образ наперсницы.

Иное дело фигуры царственных особ — Софонисбы и Массиниссы. Эти образы в результате попыток Монкретьена придать их речи больше светского такта и лоска чаще всего выигрывают в смысле цельности и психологической убедительности. Так, например, исчезает оттенок излишней фамильярности в диалогах между Массиниссой и Софонисбой. Странно звучащие в устах монарха слащаво-обывательские выражения нежности исчезают в более поздних переработках. Стремясь последовательно выдержать высокий стиль, Монкретьен устраняет из речи своих персонажей и некоторые разговорные обороты, кажущиеся ему теперь вульгарными. Иногда это, правда, усиливает элемент условности в языке героев.

Появляющаяся у Монкретьена склонность к пуризму побуждает его, как это отметил Лебэг, избегать изображения чувственной стороны любви. И эта тенденция влечет за собой определенные поэтические утраты. Так, в издании А, капитулировав перед Сципионом и отрекшись от Софонисбы, Массинисса предается воспоминаниям, вызывая в памяти прелести царицы и любовные наслаждения, которые она ему доставляла. Этот отрывок, представляющий собой самостоятельное и очень изящное стихотворение в духе любовной лирики Пляеды, изъят драматургом в последнем варианте и заменен проклятиями и обвинениями в адрес Сципиона. Вообще в вариантах В и С лирическая непосредственность в изображении любви ослабевает. На смену ей теперь все чаще появляются традиционные поэтические штампы.

Если лирическое начало ярче выражено в первоначальном варианте «Софонисбы», то в свою очередь более поздние, предклассицистические переработки трагедии отличаются большей тонкостью психологических мотивировок и большей внутренней логичностью в построении характеров. Приведу несколько примеров в подтверждение этого наблюдения. В первом варианте Лелий крайне прямолинейно ведет себя в отношении Массиниссы, сразу же обрушивая на него поток упреков, которые позднее будут повторены Сципионом. В третьем же варианте его поведение обогащено новыми дополнительными нюансами. Лелий, связанный с Массиниссой узами дружбы, старается теперь действовать более осторожно, используя прежде всего мягкость

и убеждение. Его фигура обретает тем самым индивидуальные очертания. Он перестает быть простым двойником Сципиона. Четче очерчен в варианте С и внутренний облик римского главнокомандующего. Чрезвычайно длинная, избыточная нравоучениями и назидательными примерами речь, которую Сципион, принимая у себя Массиниссу, произносит в тексте А, не соответствует ни положению, ни властному характеру полководца. Монкретьен, почувствовав это, решительно ее сокращает. Более лаконичное обращение Сципиона в тексте 1604 года звучит энергичнее и тем самым убедительнее.

О возрастающей тонкости и гибкости психологических характеристик в произведениях Монкретьена свидетельствует и эволюция образа наперсника Массиниссы Гиэмпсала. В первоначальном варианте он довольно грубо рассказывал Софонисбе об ожидающей ее участи и о поведении предавшего ее Массиниссы. В окончательном варианте он ведет себя с большей деликатностью и чуткостью, считаясь с чувствами Софонисбы и достоинством царя Нумидии.

Монкретьен еще не обладает отточенным композиционным мастерством замечательных драматургов-классицистов середины XVII века. Построение действия в его трагедиях во многом рыхло, переходы между отдельными эпизодами иногда неуклюжи, некоторые сцены непомерно растянуты, монологи зачастую превращаются в выпадающие из контекста самостоятельные лирические отрывки. Эти недочеты особенно заметно выявляются в наиболее раннем произведении драматурга — в первом варианте «Софонисбы». С годами они идут на убыль. Перерабатывая «Софонисбу», Монкретьен обращает внимание на соразмерность изложения, стремится соблюдать пропорции между целым и частями, отсекает все лишнее, что нарушает стройность этих соотношений. В тексте А тирады персонажей то и дело распадаются на отдельные и лишь довольно внешне между собой связанные лирические стихотворения. Так, например, рассуждения кормилицы в I акте о непостоянстве судьбы очень скоро перерастают в иллюстрирующие эту мысль поэтические картины неизменно сменяющихся времен года. В варианте С Монкретьен заменил эти замедляющие развитие действия лирические описания сжатой формулой «*ç ainsi qu'Avril succéda au froid Hiver*»¹. Примечательны в этом отношении и монологи Фурии и Лелия в III акте. В этих

¹ Указ. соч., с. 56 («Так апрель сменил холодную зиму»).

монологам характеристика воинских доблестей Массиниссы превращается то в развернутую картину охоты и борьбы льва со сворой псов, то в детальное и живописное изображение панорамы сражения. Шлифуя свой текст, добываясь большей компактности и динамичности, драматург сокращает эти поэтические интерлюдии. Знаменательно вместе с тем, что некоторые размышления на философские темы, наоборот, развиваются и дополняются писателем в окончательном тексте¹.

Наконец, следует заметить, что хотя стиль Монкретьена в В и С в целом и не так поэтически образен и ярк, как в первоначальном варианте, он выигрывает заметно в смысле ясности языка и легкости стиха. Драматург, следуя советам Малерба, систематически устраняет те унаследованные от Пляды стилистические приемы, которые в новых условиях кажутся уже старомодными и архаичными. Он совершенно перестает обращаться к игре слов, которая восходит еще к художественной манере Маро и производит теперь впечатление чрезмерной наивности. Отказывается Монкретьен и от типичного для Пляды пристрастия к самодельным и тяжеловесным словообразованиям (*bouclier sauve-coup*, *la peau gèle-veine*² и т. д.) и уменьшительным словам.

Тенденции, обозначившиеся в «Софонисбе» как в области идейной проблематики, так и стиля, получают свое дальнейшее развитие в других трагедиях Монкретьена. «Лакедемонянки», рассказывающие о героической гибели греческого царя Клеомена и его окружения в египетском плену, также овеяны патриотическим пафосом. Их основная тема та же, что и в «Софонисбе»: лучше смерть, чем жизнь в неволе. Сходно и идейное решение этой темы. И в образах «Лакедемонянок» воплощена фаталистическая концепция жизни: именно на достойных людей обрушиваются гонения несправедливой судьбы, обрекая их на тяжкие страдания, которые они преодолевают благодаря стойкости духа. Есть что-то напоминающее пуританскую идеологию в культе страданий и героического самопожертвования, пронизывающем произведение Монкретьена-драматурга. Примечательно и то преломление, которое у Монкретьена-предклассициста получает тема народа. В «Лакедемонянках» с сочувствием говорится о мытарствах бедных землепашцев.

¹ Например, рассуждения Лелия в III акте по поводу пагубности любовной страсти.

² Щит — спаситель от удара; кожа, замораживающая вены (фр.).

Однако, когда речь заходит о восстании, выясняется, что народ не решается на борьбу, что он предпочитает цепи зависимости — бунту. Он готов, согласно Монкретьену, восторгаться героями, идущими на верную смерть, но не способен последовать за ними. Клеомен и гибнет потому, что не находит поддержки у народа и остается окруженный небольшой горсткой избранных соратников. Тот процесс отдаления трагического героя от народной среды, который обозначился в ходе переработки «Софонисбы», находит свое отражение и в «Лакедемонянках».

«Лакедемонянки» — произведение, еще очень близкое по своей структуре ренессансному типу французской трагедии. И в нем доминирует не борьба, а лирическая реакция героев на неумолимо надвигающуюся трагическую катастрофу. И все же драматическое начало выражено у Монкретьена сильнее, чем у его предшественников. Но оно сосредоточено целиком в психологической сфере. Его источник — моральное сопротивление героев, их непреодолимый порыв к свободе. Идейная доминанта пьесы — «*Si vif on t'a vaincu, mourant reste vainqueur*» («Если живым ты был побежден, умирая останься победителем»).

В «Лакедемонянках» звучит еще одна характерная для Монкретьена тема — осуждение падкого до наслаждений монарха, оказывающегося во власти страстей и инстинктов, и разоблачение порочности придворной среды. «Кто свободно входит в жилище королей, с порога же сталкивается с игом зависимости!» — восклицает Клеомен. Эта тема определяет содержание «Амана», где изображено падение жестокого временщика, но особенно яркое художественное воплощение находит в «Давиде». Царь Давид соблазнил в отсутствие своего военачальника Урии его жену Вирсавию. Вирсавия ждет от Давида ребенка. Долго колеблется Давид, размышляя о том, как ему поступить, и в конце концов, вступая на путь произвола, посылает Урию в бой на верную смерть. В этой трагедии, в которой есть и нравственная коллизия, и психологическая правда, и политическая острота, Монкретьен выступает в качестве отдаленного предшественника Расина, создателя «Британника». Существует несомненное родство между образами Давида и Нерона. Но эта параллель свидетельствует лишний раз и о принципиальном отличии между художественной манерой Монкретьена и творческим методом Расина. Расин в своей трагедии обнажает объективные закономерности, обуславливающие перерождение самодержца в деспота. У Монкретьена же продолжает доминировать

чисто субъективный пафос морального негодования и обличения.

Новый значительный этап по пути становления классицистической трагедии представляет собой «Шотландка» («Ecossoise ou Le Désastre») Монкретьена. В этой трагедии Монкретьену удалось глубже, чем в каком-либо другом произведении, проникнуть в объективные противоречия реальной действительности. Центральная фигура первых актов трагедии — королева Англии Елизавета. Перед ней стоит сложная дилемма — помиловать свою соперницу Марию Стюарт или решиться на ее казнь. Народ и советники трона требуют казни шотландской королевы. Они убеждены, что, пока Мария жива, Англия не может быть спокойной: над страной неминуемо будет нависать угроза иностранного вторжения и внутренней смуты. Однако Елизавета переживает напряженную душевную борьбу. Она отдает себе отчет в том, что казнь особы королевского происхождения может послужить опасным примером, стать источником новых смут, нанести серьезный ущерб авторитету монархической власти. Елизавета восклицает: «Если я пролью священную королевскую кровь, то и моя кровь может быть в будущем пролита»¹. Однако не только различные государственные соображения сталкиваются в сознании Елизаветы. Она признает, что на стороне Марии есть своя правда. Казнь Марии в ее глазах — и осуществление воли нации, и бесспорное нарушение общечеловеческих законов. «Я знаю, что ее смерть полезна государству, но убить ее означало бы совершить большое преступление»².

Таким образом, в основе идейного содержания «Шотландки» оказывается изображение типичного для классицистической трагедии конфликта — столкновения между началом государственным и началом личным, их глубокий внутренний антагонизм.

Образ Елизаветы уже далек от распространенной во французской ренессансной трагедии и противопоставленной главному герою-жертве фигуры безжалостного тиранического властителя. Перед нами личность сложная, одаренная богатым внутренним миром, размышляющая и напряженно ищущая истину, прежде чем вынести роковой приговор. В «Шотландке» Монкретьен добивается новых заметных успехов в искусстве психологического анализа. Он очень

¹ Les Tragédies de Antoine de Montehrestien, Sieur de Vafteville. Rouen, 1603. p. 19. (Перевод автора.)

² Там же, стр. 17.

удачно, в частности, раскрывает последовательность развития душевного конфликта Елизаветы. В I акте английская королева еще колеблется между различными возможными решениями и не способна определить, какое из них, с ее точки зрения, более правильно. Во II акте окончательное решение у нее уже сложилось. Разумом она понимает, как ей следует поступить, но еще не может осуществить это решение. В конце концов ее воля оказывается мобилизованной, и она готова к ответственнойшему поступку.

Фигура Марии более тесно связана с традиционным героем французской трагедии XVI века, героем — жертвой судьбы, в лирических сетованиях изливающим свои жалобы. Но и в образе Марии у Монкретьена можно обнаружить новые черты, придающие ее облику динамику и драматизм. Это — стоическая сила духа, позволяющая героине в конце концов подавить в себе чувство страха и превращающая жертву, обреченную на физическую гибель, в морального победителя.

Субъективные симпатии Монкретьена на стороне казненной шотландской королевы. Для него приговор Елизаветы — это сотрясение основ общества, поступок, который способен породить хаос. Выражая чувства автора, хор провозглашает: «Мы живем в век, когда все смешалось в беспорядке». Однако истинный ход вещей, как объективно показывает драматург, значительно более сложен. Судьбы героев оказываются в конечном итоге подчиненными мощным и надличным историческим закономерностям, властно прокладывающим себе путь в жизни. Об этом свидетельствуют образы Елизаветы, глашатая воли Генеральных Штатов Дависона, да и самой Марии. Утверждая ответственность правителей перед обществом и одновременно обнажая их зависимость от исторического процесса, Монкретьен преодолевает дидактизм своих предшественников и вносит дыхание подлинного трагизма в свое произведение.

Эти художественные открытия осуществляются драматургом отнюдь не последовательно. Они сосредоточены по преимуществу в первой части трагедии, и мы должны в этом отношении говорить скорее о предпосылках, предвестиях и тенденциях. Начиная с III акта, драматическое начало резко идет на убыль. На первый план выдвигается фигура Марии, и торжествует лирическая стихия. Пьеса Монкретьена в духе драматических образцов XVI века перерастает в восторженный и экстатический апофеоз героини-страдалницы.

Конечно, произведение Монкретьена, созданное на стыке двух эпох, далеко от совершенства и преисполнено противоречий. Однако и тех драматургических завоеваний, которые были осуществлены Монкретьеном, достаточно для того, чтобы видеть в нем крупного драматурга, сыгравшего примечательную роль в подготовке расцвета классицистической трагедии. Многие черты творческого облика Монкретьена (и суровое стоическое мировоззрение, напоминающее этическую непримиримость янсенизма, и созданные им проникновенные образы женщин, соединяющих в себе внешнюю хрупкость с негибаемой моральной силой, и одухотворенность лирического мастерства) позволяют говорить о нем как о предшественнике Расина. Творчество создателя «Шотландки» — важное звено в той историко-литературной цепи, которая генетически соединяет произведения великого драматурга-классициста с ренессансной литературой. Оно свидетельствует одновременно о том, сколь художественно разнообразным и богатым внутренними оттенками был складывающийся на рубеже XVI—XVII веков литературный стиль классицизма.

* * *

И в творчестве тех поэтов эпохи Генриха IV, которые выступали в качестве продолжателей ренессансных литературных традиций, и в драматургии этого времени происходили в известной мере аналогичные процессы: эпикурейски окрашенный материализм отступал перед стоическими по своей философской природе умонастроениями, возрастали рационалистические тенденции, все усиливалось стремление к объективному и драматическому по своему характеру художественному воспроизведению противоречий окружающей действительности.

Мы имели также возможность убедиться в том, что ведущих французских драматургов начала XVII века не следует рассматривать как эпигонов, будто бы покорно подражавших своим предшественникам, трагедийным писателям второй половины XVI века. Произведения Шеландра и Монкретьена заключали в себе принципиально новые черты по сравнению с литературной деятельностью Р. Гарнье и его современников и обозначали примечательную веху в становлении художественного метода классицизма.

Сдвиги, происходившие во французской трагедии нача-

ла XVII века, влекли за собой определенные эстетические утраты. Ослабевал, например, тот бьющий через край и переливающийся красками лиризм, который в первую очередь и составлял притягательную силу произведений, созданных поэтами-драматургами, современниками Плеяды. Тяготение к объективности и общезначимости, в сочетании со все возрастающей необходимостью подчиняться правилам «светских приличий», нередко оборачивалось отвлеченностью и условностью, побуждало приглушать поэтическую образность слога, смягчать остроту социальных характеристик. Последнее, в частности, заметно сказывалось в изображении простых людей. Их образы во многом теряли свое демократическое обаяние, становились более абстрактными и безликими. Трагические герои отдалялись от народной среды.

Одновременно, однако, драматическое искусство и обогащалось. Именно в годы, когда трагедия, теряя свою односторонне лирическую окраску, превращалась в орудие объективного художественного познания жизненных конфликтов, трагическое начало и становилось по-настоящему ее достоянием. Драматурги эпохи Генриха IV открывали для трагедии ту проблематику, которая составила затем идейную сердцевину творчества их великих потомков — Корнеля и Расина. Эта проблематика, в основе которой лежало осмысление доходящего до непримиримого антагонизма столкновения между велениями государственного долга и правами отдельной личности, бросала свет на ведущие, коренные противоречия эпохи.

Драматическая стихия подчиняла себе и внутренний мир персонажей. Тем самым неизмеримо расширялись возможности психологического анализа. Этому способствовало и другое. Трагедия переставала быть своего рода лирической сюитой, состоящей из самостоятельных отрывков. Внимание драматургов все настойчивее привлекало сочетание частей и целого, естественность переходов между эпизодами, композиционное единство произведения, а тем самым на первый план выдвигалась и работа о логике развития характеров.

Нередко вместе с тем сходные на первый взгляд эстетические новшества служили на самом деле различным идейным целям. И у Бийера и у Шеландра трагический герой уж не так одинок, как это было у драматургов второй половины XVI века. Его окружала теперь определенная, внутренне ему родственная среда; драматурги

пытались воспроизвести ту нравственную атмосферу, которой он дышал. Однако Бийяр делал это для того, чтобы идеализировать своих венценосных героев, а Шеландр — для того, чтобы разоблачать пороки господствующих верхов. У Бийяра эти поиски общественной среды выливались в несколько однообразное повторение одного и того же человеческого типа, а Шеландру они не мешали вносить индивидуальные оттенки в облик своих персонажей. Таким образом, уже на ранней стадии становления классицистической трагедии мы сталкиваемся с зачатками той борьбы двух противоположных тенденций (одной — идеализирующей действительность, а другой — обнажающей жизненные противоречия), которая пронизывает затем развитие этого жанра на протяжении всего XVII столетия. И в этом отношении творчество драматургов времени Генриха IV представляет собой любопытную и поучительную страницу в истории французской трагедии.

О РАЗНОВИДНОСТЯХ СТИЛЯ БАРОККО
В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ
XVII ВЕКА

Научный интерес к проблемам литературного барокко, породивший поистине грандиозную научную продукцию в период после второй мировой войны, сохраняется и в последние годы. При этом литературное барокко (пусть и далеко не всегда одними и теми же аспектами) привлекает внимание ученых, очень различных с точки зрения эстетических пристрастий, методологических и идеологических позиций. Очевидно, эстетической природе литературного барокко и историческим обстоятельствам, в которых оно возникло и развилось, присущи объективные черты, кажущиеся нашим современникам жизненно актуальными. Казалось бы, литературное барокко изучено теперь полностью. И тем не менее много еще в этой области белых пятен.

Дело здесь не только в количественном моменте, в недостаточной накопленности знаний, но и в причинах методологического характера, в принципах истолкования художественного материала. Именно на этой почве в западноевропейской науке в последнее время наблюдаются симптомы определенного спада недавней восторженной увлеченности, разочарования в перспективах научного применения понятия барокко в истории литературы.

То и дело, обращаясь к трудам последних лет, посвященным барокко в литературе, сталкиваешься с оговорками относительно целесообразности этого понятия, с сетованиями по поводу его чрезвычайной расплывчатости, влекущей за собой путаницу и разноречивость, с упреками в том, что оно

превратилось в модную этикетку, в жертву собственной популярности и своего рода словесной «инфляции».

Конечно, такого рода сомнения и упреки понятие «барокко» как литературного стиля вызывало давно. Однако в последнее время они приобрели особенно систематический характер. При этом резче и настойчивее всего они звучат во французском литературоведении (кстати сказать, дольше всего на Западе сопротивлявшемуся вторжению в сферы своих интересов понятия «барокко») ¹. Даже Ж. Руссе, один из самых активных первооткрывателей барокко во французской литературе, довольно скоро стал отдавать дань настроениям, окрашенным скептицизмом. Он пришел к выводу: «Идея барокко относится к числу тех, что от нас ускользают; чем пристальнее ее рассматриваешь, тем менее ею овладеваешь; когда приближаешься к произведениям, разнообразие поражает сильнее, чем черты сходства; достаточно несколько отойти, и все растворяется в общих представлениях. Было основание утверждать, что это понятие расплывчато и его границы плохо очерчены» ².

Сам собой напрашивается вывод. Если термин «барокко» нечто большее, чем некое гипотетически условное допущение или сугубо экспериментальная конструкция, нужная лишь временно ради разрушения старых стереотипов и схем, и тем более если мы не склонны пользоваться им только как туманным образно-метафорическим обозначением, если мы всерьез видим в термине «литературное барокко» научное по своему содержанию историко-литературное понятие, то нам необходимо стремиться к максимальному уточнению этого понятия, а тем самым к его конкретизации и дифференциации.

В этой связи в качестве существенных задач надо назвать в первую очередь осмысление трех проблем: 1) периодизация литературного барокко (как в смысле определения его внешних хронологических граней в отдельных литературах, так и в смысле характеристики внутренней динамики его развития: оставался ли этот стиль с момента своего появления всегда неизменным, или ему была присуща

¹ См., например: Dubois Cl.-G. Le Baroque. Profondeurs de l'apparence. P., Larousse, 1973, p. 9 etc.; Charpentrat P. Les arts baroques (глава в кн.: Histoire littéraire de la France, t. III. Sous la direction de A. Ubersfeld et R. Desné. P., Editions Sociales, 1975); Maillard J.-Fr. Essai sur l'esprit du héros baroque (1580—1640). P., Nizet, 1973, p. 9 et passim.

² Roussel J. L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle. P., Corti, 1968, p. 248.

определенная, обладавшая внутренней логикой эволюция²); 2) вопрос о соотношении барокко в литературе как единого стиля и его конкретных разновидностей, частных «потоков», течений; 3) национальное своеобразие барокко в отдельных европейских литературах. Немалое теоретическое значение имеет и сравнительный анализ выразительных возможностей и исторической роли барокко в литературе и в других видах искусства.

Мне представляется, что убедительное решение вопроса о природе внутренних разновидностей стиля барокко в европейской поэзии XVII века — одна из первоочередных предпосылок дальнейшего успешного продвижения на пути научного овладения феноменом барокко, в том числе и для разработки важнейшей проблемы национального своеобразия развития барокко в европейских литературах конца XVI—XVII века.

Одним из основных источников, порождающих обострение критических настроений в отношении понятия «барокко» в литературоведческой среде, является, несомненно, неудовлетворенность по-своему безграничным и произвольным расширением этого понятия, рождающим его отрыв от конкретной историко-литературной почвы. Весьма сомнительным представляется перенос понятия «барокко» из среды искусства непосредственно в область философии, истории экономики. Давно уже принципиальные возражения вызывает восходящее к Э. д'Орс стремление превратить барокко в обозначение некоего извечного творческого начала, будто бы сопутствующего всему художественному развитию человечества. Требуют тщательной и всесторонней проверки и попытки, временами весьма соблазнительные, оставаясь в пределах хронологически более или менее четких рамок (прежде всего, в границах второй половины XVI—XVII века), увидеть признаки барокко в художественной культуре других континентов. Несомненно, своеобразный сплав воздействия традиций, восходящих к художественному опыту метрополий, и творческих импульсов, порожденных местной действительностью, лежит в основе крупнейших достижений литератур Латинской Америки XVII века, и в первую очередь на территориях теперешней Мексики и Бразилии. Барочный характер этого сплава несомненен. Однако уже аналогии между театром Кабуки и произведениями в жанре дзёрури гениального поэта-драматурга Тикамацу, с одной стороны, и художественным мироощущением западноевропейского литературного барокко — с другой, при всей заманчивости кажутся более относитель-

ными и зыбкими. Попытки же обозначить другие западно-восточные и западно-южные параллели в области художественной культуры барокко представляются тем более условными, а чаще всего и просто беспочвенными.

Многие из только что упомянутых крайностей в обращении с понятием «барокко» объясняются причинами субъективного порядка, утратой чувства историзма, стремлением некоторых западноевропейских ученых проецировать в прошлое свои собственные эстетические вкусы, чаще всего отчетливо окрашенные в модернистские тона. Но существует и другой источник, которым питается недоверие к научно-познавательной значимости понятия «барокко» и который заключен в одной из самых характерных черт этого стиля — в том, что принято называть его «протеистичностью», его многоликостью, а зачастую и прямой противоречивостью его отдельных вариантов. Музыковед Ф. Блуме, анализируя «многоязычие» выразительных средств, присущих барочному стилю в музыке, сделал такое весьма удачное обобщение: «Постижение барокко как единства больше всего затрудняет то обстоятельство, что оно представляет собой единство, которое состоит из сплошных противоречий»¹. И что особенно знаменательно, подобные расхождения и противоречия, затрагивая, естественно, и формальные аспекты, активнее всего выявляются в идеологической сфере.

В стиле барокко нашли свое художественное воплощение очень различные, а иногда и прямо противоположные идейные устремления. Это неудивительно. Литература барокко включает в себе отзвуки мощных катаклизмов, сотрясавших европейское общество в конце XVI и в XVII веке, и тех глубоких сдвигов как в социально-политическом укладе, так и в идеологической сфере и в художественном сознании, которые являлись следствием этих катаклизмов и сопутствовали кризису ренессансных идеалов. Отзвуки эти носили весьма многообразный характер и исходили из различных общественных кругов. Точка зрения, согласно которой литература барокко предстает исключительно знаменем Контрреформации, детищем иезуитов или придворных аристократических сфер, безнадежно устарела. Однако свою несостоятельность обнажила и отвлеченно формальная интерпретация художе-

¹ Blume Fr. Begriff und Grenzen des Barock in der Musik (цит. по кн.: Der Literarische Barockbegriff (Hrsg. von W. Barner. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, S. 457).

ственного своеобразия литературы барокко. Она строилась зачастую на основе стилистических категорий, механически перенесенных из области изобразительных искусств (живописность, избыточная декоративность, открытая форма и т. д.), или же сводилась к оперированию самыми общими понятиями поэтики (повышенная метафоричность, гиперболичность и антитегичность, пристрастие к анафорам, асиндетонам и оксюморонам и т. д.), что также делало очертания барокко как литературного стиля чрезвычайно расплывчатыми, побуждая включать в его пределы все что угодно. И тот и другой подход в одинаковой мере схематизировал литературу барокко, не позволяя понять принципиальную значимость ее идейно-стилистической многоликости.

Эту показательную особенность литературы барокко помогает оценить и осмыслить теоретическое разграничение, намеченное Д. С. Лихачевым¹. Анализируя на обширном историко-литературном материале (в том числе и западноевропейском) различие между стилями, которые он обозначает как «первичные» (таковы, например, по мнению ученого, романский стиль, стиль ренессанс и классицизм) и «вторичные» (к ним отнесены готика, барокко и романтизм), Д. С. Лихачев по поводу выделенной им второй группы стилей пишет: «Эта вторичность создает некоторый отрыв стиля от строгих идеологических систем... Она связана с появлением иррационализма, ростом декоративных элементов, отчасти дроблением стиля, появлением в нем стилистических разновидностей... Это же может быть отмечено и в барокко, которое в отдельных своих разновидностях выражает идеологию Контрреформации (иезуитское барокко, например), и в других — прогрессивные веяния эпохи. Это относится и к романтизму с его различными идеологическими разновидностями»². Вывод Д. С. Лихачева, касающийся идеологической многоликости барокко и его внутреннего дробления как черты, типологически характерной для этого стиля, чрезвычайно важен.

Итак, идеологическую «протеистичность» барокко обходить нельзя. Но она вместе с тем и не является непреодолимым препятствием для установления в литературе барокко диалектической связи «частного» и «общего», схождения и расхождения между отдельными, входящими

¹ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв.: Эпохи и стили. Л., 1973.

² Там же, с. 176—177.

в него как целое и идеологически отнюдь не однородными стилистическими потоками. Наоборот, разграничение этих потоков, их систематический и детальный анализ и есть, с моей точки зрения, один из путей исторически конкретного постижения художественной природы литературного барокко.

Попытки внутренней типологизации литературы барокко предпринимались не раз и на весьма различных теоретических основах. Стремление осуществить это, исходя из категорий формальных или разнородных по своей сути, приводило, как правило, к расплывчатости выводимых разновидностей, их оторванности от конкретной исторической почвы и тем самым было мимо цели. Примером в данном плане могут служить, скажем, виды литературы барокко, которые О. Вальцель устанавливал, отталкиваясь от искусствоведческой концепции Вельфлина. Он различал две большие группы. «Первая обнимает внезапное и тяжеловесное, перенапряженное... вторая — более умиротворенное». Затем каждую из этих «групп» немецкий ученый разбивал на подгруппы. «Тяжеловесный» тип включает в себе подвид, отличавшийся «скупой на слова лаконичностью», и подвид, которому были присущи «раздутая размашистость, чрезмерное многословие». Второй тип распадается на две противоположности: «Восприятие чувственного мира как чего-то одухотворенного божественным началом», с одной стороны, и «номиналистическое и импрессионистическое восприятие» этого мира — с другой¹. Столь неопределенную и пестро построенную типологию можно, очевидно, с одинаковым успехом применять к весьма различным литературным направлениям и стилям.

Наиболее гибкими и точными представляются мне попытки типологизировать литературу барокко, наблюдая за тем, в каком идейном ключе решаются те или иные обязательные для барокко проблемно-тематические и образные лейтмотивы и к каким именно формально-стилистическим последствиям это решение приводит. Стремление проникнуть в мировоззренческую сферу литературы западноевропейского барокко побудило ряд крупных ученых сосредоточить внимание на выявлении характерных для этой литературы образно-тематических лейтмотивов, таких, например, как: «жизнь есть сон»,

¹ Walzel O. Barockstil bei Klopstock (цит по кн.: Der Literarische Barockbegriff, S. 125—126).

«мир — театр», «Протей», «искусство как игра», «мученики и девственницы»; как различные символы непостоянства (мыльные пузыри, облака) или метаморфоз и иллюзорных представлений — радуга, переливы воды и т. д. Сошлюсь в этой связи на известные труды Ж. Руссе, Ф. Уорнке, П. Скрайна¹. Они обогатили наше представление о видении мира писателями барокко. Систематический обзор образно-тематического репертуара этих писателей, проблематики их творчества, а тем самым и жизненных феноменов, которые в первую очередь занимали их мысль и воображение и воздействовали на организацию художественного строя, конечно, способствовал углубленному пониманию ведущих черт литературного стиля барокко, как такового. Само собой разумеется, вышеназванные ученые и другие многочисленные исследователи барокко не ограничивались этим. В их трудах рассеяно много тонких наблюдений, касающихся различий в идейном преломлении образно-тематических лейтмотивов разными писателями. Но эти наблюдения чаще всего не становятся самостоятельным предметом исследования, хотя они этого, безусловно, заслуживают. Недооценка этого существенного методологического аспекта неизбежно придает панораме европейской литературы барокко слишком отвлеченный, а тем самым и односторонний характер.

Остановлюсь, чтобы проиллюстрировать это положение, лишь на одном примере. К характернейшим мотивам европейской поэзии барокко принадлежит тема непрочности, шаткости бытия, острое ощущение текучести времени, его неудержимого бега (художественное преломление подобных представлений в русской литературе XVII столетия хорошо проанализировано в монографии А. С. Демина²). Можно и нужно выяснить, почему эта тема стала одной из доминирующих в литературе барокко. Но меня, повторяю, в данном случае интересует другой аспект проблемы. Эта тема находит принципиально разное идейное, а тем самым в конечном итоге и образное решение (если рассматривать форму и содержание в их диалектическом единстве).

¹ R o u s s e t J. La littérature de l'Age baroque en France. Circé et le paon. P., 1954; Idem. L'Intérieur et l'extérieur. P., Corti, 1968; W a r n k e F. Versions of Baroque; European Literature in the 17-th Century. New Haven, 1972; S k r i n e P. The Baroque Literature and Culture in Seventeenth-Century Europe. L., Methuen, 1978.

² Д е м и н А. С. Русская литература второй половины XVII — начала XVIII в. М., 1977.

В чем суть этого различия? Каковы основные ведущие типы поэтического преломления выбранной мною в качестве примера темы? Не имея, естественно, возможности вычленить многочисленные оттенки, я бы выделил в этой связи три основных варианта. Первый — сугубо религиозный по своему духу. Он широко представлен во всех ведущих западноевропейских литературах XVII века (в наименьшей степени в Италии). Я сошлюсь здесь на французский аналог, на стихотворение поэта начала XVII столетия Жана Оврэ «Кто он?». Мысль о бренности приводит поэта к утверждению ничтожности земного существования перед лицом вечности, а та знаменует прекращение губительного для человека течения времени. Поэтическая действительность стихотворения прежде всего в том, что оно передает взволнованное метание существа, пытающегося определить смысл своего «я». Однако конечный вывод целиком негативен:

Так кто ж он, человек, столь чтимый иногда?
Ничто! Сравненья все, увы, не к нашей чести.
А если нечто он, так суть его тогда —
Дым, сон, поток, цветок... тень.— И ничто все вместе.

(Перевод М. Кудинова)

В стихотворении возникает — задолго до Кальдерона — знаменитое сравнение: жизнь есть сон. Но жизненный сон для Оврэ — это покорное осознание своего бессилия, тщетности существования. Ему чужда идея этического подвига как средства утверждения человеком себя вопреки осознанию иллюзорности бытия.

Эта идея звучит в творчестве тех поэтов, которые представляют второй тип решения обозначенной мною проблематики, тип, который я назвал бы трагико-стоическим. Здесь можно было бы назвать и ряд французских имен. Но все же, как мне думается, наиболее значительное воплощение этот вариант нашел в творчестве крупнейшего немецкого поэта XVII столетия — Грифиуса.

В совершенно ином ключе решают эту тему многие французские поэты-вольнодумцы, представители того пестрого круга литераторов, которым Т. Готье дал закрепившееся за ними наименование «гротесков». Для барочных поэтов-вольнодумцев показательно, я бы сказал, воплощение этой темы в эпикурейски стремительной тональности. Грифиус стойкостью своей воли и чеканным формальным мастерством хотел как бы подчинить себе время. У французских же «гротесков» неутомимый бег времени,

зыбкость вещей порождают не горесть и страдания, а, наоборот, наслаждение. Они упиваются этим круговоротом и стремятся всем образным строем своих стихотворений воплотить состояние радужного возбуждения и опьянения. Один из выразительных примеров — знаменитые «Стансы непостоянству» Этьена Дюрана. Дюран поет гимн непостоянству. Непостоянство, изменчивость, скоротечность для него — и источник волнующих ощущений, а тем самым и блаженства, и непреложный закон природы.

Душа возвышенной души, непостоянство,
Эол тебя зачал, могучий царь ветров.
Прими, владычица подлунного пространства,
Венок из этих строк для твоего убранства,
Как принял некогда всем сердцем я твой зов.
Богиня, что нигде и всюду обитает,
.....
Благодаря тебе желанье расцветает
И вянет в тот же миг, и небосвод вращает
По кругу сонмы звезд, чей отблеск так хорош.
.....
С тех пор как приобщен я к твоему величью,
Дана защита мне от унижений злых,
И я смеюсь над тем, кто хлыст и долю бычьью
Свободе предпочел, кто покорился кличу
Сил тиранических, чтоб числиться в живых...

(Перевод М. Кудинова)

В последней строфе стансов Дюрана возникает мотив, унаследованный французскими поэтами барокко от Возрождения, но заметно ими переакцентированный. Скоротечность сущего становится естественной предпосылкой свободы личности.

Если ритм стансов Дюрана крылат, но относительно плавен, то в эпикурейски-вакхических стихотворениях Сент-Амана («Застольная песнь», «Арбуз», «Виноград» и др.) ритм этот становится до предела стремительным, бурным. Поэт как бы хочет настичь мчащийся поток времени. Ему дорого каждое мгновение, и он ловит его, дробя на мириады микромгновений.

Подобному аналитическому разграничению можно было бы подвергнуть любую из барочных идейно-тематических и образных доминант. Приведенные примеры подтверждают, что различие идейной направленности в преломлении общих тематических и образных мотивов ведет к образованию различных стилистических разновидностей. Вместе с тем перед нами разновидности одного стиля, и это также

не следует забывать. Вернемся к конкретным примерам. Всех барочных поэтов, интерпретирующих тему скоротечности времени, отличает внутренний драматизм и эмоциональная напряженность. Состояние эмоционального возбуждения и напряженности отражается и на ритмическом рисунке стихов, и в поисках повышенной образной экспрессивности. Говоря о поэтике литературного барокко, часто упоминают о влиянии риторики. Однако для многих западноевропейских барочных поэтов первой половины века характерно и другое: новаторские поиски выразительных средств, и прежде всего в сфере музыки речи, способных непосредственно передать звучание эмоций.

Однако существует и точка зрения, согласно которой стиль вообще и барокко в частности не может вместить в себя художественное воплощение различных, а тем более противоположных по своему духу идейных концепций. Ученые, придерживающиеся подобной точки зрения, абсолютизируют роль идеологической направленности в решении того или иного проблемно-тематического лейтмотива, видя в этой направленности единственный стилеобразующий фактор. Между стилем и идейной направленностью творчества они ставят знак тождества. В качестве примера сошлюсь в этой связи на обстоятельную монографию Ж. Матье-Кастеллани «Любовная тема во французской поэзии (1570—1600)» (Париж, 1975). Различая вслед за Ж. Руссе два вида поэтического преломления темы «непостоянства», бега времени, автор вместе с тем категорически заявляет, что барочным является лишь первый вариант — «черный», трагический, окрашенный глубоким пессимизмом и ощущением бессилия человека. Второй же, «белый», в силу эпикурейского содержания решительно выносится автором за пределы барокко и включается в разряд лирики «реалистической». Именно поэтому, считая Шассинье и Ласепэда, д'Обинье и Спонда барочными поэтами, Ж. Матье-Кастеллани в вольнодумных поэтах типа Э. Дюрана, де Ленжанда или Воклена дез Ивето, а затем Сент-Амана и Теофиля де Вио склонно видеть неких «реалистов», а сферу действия барокко во французской поэзии сужать до пятидесятилетия, с 1570 по 1620 год¹. Перед нами, очевидно, другая крайность, столь же односторонняя трактовка стиля, как и чисто формальное его понимание.

Что же касается мною обозначенного подхода к внутрен-

¹ Mathieu-Castellani G. Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570—1600). P., Klincksieck, 1975, p. 315—316, 489 etc.

нему идейно-эстетическому членению барокко, то он отнюдь не является чем-то невиданным. Он не раз применялся, например, к анализу такого характерного для барокко мотива, как сравнение мира с театром. Так, В. Барнер в своей монографии о барочной риторике немало внимания уделил разграничению различных художественных решений этой кардинальнейшей в европейской литературе XVII века темы. Обозревая эти решения, отмечая их переходность и «смешанность», ученый выделяет среди них три основные: 1) теоцентрическое («человек — марионетка в руках бога»; концепция, восходящая к Платону и представленная Кальдероном); 2) стоическое (сочетающее религиозное восприятие с предоставлением большей самостоятельности и ответственности человеку; образец — Юст Липсий, а в области художественной литературы наряду со многими другими — Грифиус-драматург); 3) сатирико-пикареское; оно восходит, как это показал еще Э.-Р. Курциус, к Эразму, автору «Похвалы глупости», и яркое воплощение получает в романах Гриммельсгаузена. При этом, дифференцируя все эти течения, Барнер подчеркивает их подспудную взаимосвязь. Он пишет: «Носят ли они христианский по своей природе или стоический характер, аскетический и гедонистический, сатирический или пикарескный, барочные попытки истолкования темы «жизнь есть театр» сходятся в признании «тщеты жизни»¹. Следует упомянуть и посвященную этой теме интересную статью Л. ван Делфта «Жизнь — театр в моралистике «Великого века»². В ней установлены тонкие градации в разработке излюбленной литературой XVII века темы, градации, ведущие от апофеозно-религиозной апологетики у Кальдерона и Ротру ко все большему психологизму, как правило преисполненному трагизма у писателей, мировоззрение которых отмечено печатью янсенизма, а затем и к максимальной секуляризации у Лафонтена. Правда, Л. ван Делфт не употребляет в этой статье термина «барокко». Целое, которое он внутренне типологизирует в этом случае, это не понятие стиля барокко, а литература XVII столетия в ее совокупности.

Советская наука целеустремленнее разрабатывала проблему внутренних разновидностей литературы западноевропейского барокко: прежде всего с точки зрения противо-

¹ Barner W. Barockrhetorik. Tübingen, M. Niemeyer, 1970, S. 103.

² Delft L. van. Le thème du «theatrum mundi» dans la réflexion morale au Grand Siècle.— *Soprilegio moderno*, 1979, № 12.

стояния «высокого» и так называемого «низкого», демократического по своим непосредственным социальным истокам течения барокко (на материале немецкой литературы, и прежде всего на анализе творчества Гриммельсгаузена; многое сделал в этой области А. А. Морозов; в сфере романских литератур в этом плане серьезный вклад представляет работа Р. И. Хлодовского о «Пентамероне» Базиле и итальянской литературе на рубеже XVI—XVII столетий¹).

Тем не менее при всех очевидных достижениях проблема внутреннего членения литературы барокко все еще остается недостаточно всесторонне освещенной. Надо было бы охватить значительно более широкий круг проблемно-тематических и образных лейтмотивов, посмотреть, как это членение выявляется в разных литературных жанрах, и, главное, проследить характер и соотношение стилевых разновидностей или стилевых потоков барокко в ведущих национальных литературах Европы конца XVI—XVII века.

Углубленная разработка затронутой мною проблемы, как мне представляется, должна способствовать сравнительному изучению процесса развития барокко (именно процесса развития, а не отдельных изолированно рассматриваемых особенностей этого стиля) в различных национальных литературах². Осуществление же этой задачи поможет еще полнее и отчетливее выявить нерасторжимую связь лучших произведений барокко (при всех чертах некоей условной заданности, отличающей этот стиль) с жизненными страданиями, радостями и мечтами современников, с исторической действительностью, окружающей людей XVII века и творимой ими.

¹ См., например: Морозов А. А. «Симплициссимус» и его автор. Л., 1984; Хлодовский Р. И. «Пентамерон» Базиле и итальянская литература на рубеже XVI—XVII столетий. — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.

² Полезный материал в этом направлении содержит книга: Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979.

ПРЕВРАТНОСТИ ПОСМЕРТНОЙ СУДЬБЫ ПОЭТА

В конце XVIII века, в годы Французской революции, к виконту Виону де Гайон явился антиквар и предложил ему неопубликованные рукописи одного из предков виконта, французского писателя XVII века Шарля Виона Далибре. Виконт пренебрежительно отверг это предложение. Один из представителей побочной ветви его рода, к которой и принадлежал Вион Далибре, завоевал себе печальную известность скандальным поведением в середине XVI столетия, в годы царствования Генриха II. Тем самым он, согласно убеждению щепетильного дворянина, бесповоротно запятнал репутацию своих прямых потомков. Уже иначе смотрел на вещи внук непримиримого в своем ригоризме аристократа. Он заинтересовался личностью предка-поэта и опубликовал о нем в 1853 году критико-биографический очерк в журнале «Бюллетень библиофила»¹. Затем фигура Далибре вновь погружается в тень. Новый всплеск интереса к нему относится к началу XX века, и прежде всего к 1906 году, когда А. Ван Бевеер опубликовал сборник избранных стихотворений Далибре и вышли в свет статьи известных историков литературы А. Лефрана и Г. Мишо, посвященных поэту.

В последнее время Вион Далибре все более привлекает к себе внимание. Его стихи неизменно фигурируют в различных антологиях французской поэзии XVII века². О нем

¹ Ch. de Vion, Sieur de Dalibray. Notice bibliographique par le vicomte Vion de Gaillon.— Bulletin du bibliophile. P., 1853, II^e série, p. 251—269.

² У нас активно популяризирует творчество Виона Далибре — лирика

пишут статьи. Правда, исследуются, как правило, частные аспекты его творчества. Во многом это объясняется именно многообразием облика Далибре: он активно переводил на французский язык с испанского и итальянского как художественные, так и научного характера произведения: «Аминту» и «Торрисмондо» Торквато Тассо; пастораль, принадлежащую перу падуанского философа-вольнодумца Кремонини; трагикомедию Бокарелли «Сулейман»; переписку и дидактические сочинения известного испанского политического деятеля-изгнанника Антонио Переса, знаменитый трактат испанского врача Хуана Уарте «Испытание умов» («Examen de ingenios»), проникнутый материалистическими тенденциями (труд этот позднее привлек внимание Лессинга, посчитавшего необходимым переложить его на немецкий язык), и многое другое. Круг знакомств Далибре широк и пестр. Его сестра, г-жа Сенто, была возлюбленной поэта Венсана Вуатюра, ей принадлежал известный в Париже прециозный салон. Сам Далибре был близок Сент-Аману, одному из крупнейших поэтов барокко во Франции первой половины XVII века. Через своего приятеля, члена известной академии Мерсенна, Ле Пайёра, человека, соединявшего в себе черты ученого-математика, прожигателя жизни и неистощимого на выдумки развлекателя светских дам, Далибре стал вхож в дом Паскалей и сблизился со знаменитым Блезом Паскалем. Далибре присутствовал при научных опытах ученого-философа, посвятил стихи его опытам по изучению проблемы пустоты и создал им арифметической машине. Перу Далибре принадлежит и сочинение, в котором разбирается учение Джордано Бруно.

В небольшой главе — очерке о многогранном духовном облике Далибре — А. Адан попытался определить его место в развитии так называемой высокой литературы¹. Принимая этого соратника Сент-Амана всерьез, А. Адан характеризует его как одного из ранних поборников эстетики классицизма (об известной односторонности этой концепции еще придется сказать). Главное же достоинство очерка заключается в том, что он совершенно освобождает личность Далибре от того груза предубеждений, который

поэт-переводчик М. П. Кудинов. См. его переводы стихотворений Далибре: Новый мир, 1977, № 2; Наш современник, 1981, № 6; Вопр. лит., 1983, № 5; Европейская поэзия XVII в. М., 1977.

¹ A d a m A. Histoire de la littérature française au XVII^e siècle. P., 1956, t. 1, p. 381—384.

скопился вокруг его имени, как и вокруг имен многих подобных ему писателей-либертинов первой половины XVII века, в результате чего литераторы типа Далибре выводились за пределы серьезной литературы как таковой, а тем самым — и магистральной линии художественного развития.

Предрассудки эти принимали различные формы. Теофилю Готье принадлежит заслуга открытия и определенной переоценки историко-литературной роли, сыгранной вольнодумной писательской богемой первой половины XVII века. Но и для него вся эта группа литераторов, за редкими исключениями, представляет собой скопище «голдранцев» (*rauvres diables*), способное порождать по преимуществу «литературные уродства» и «поэтические извращения»¹. Ф. Перран в обстоятельном исследовании «Либертины во Франции в XVII веке» делает шаг вперед, стремясь охватить либертинаж как широкое и показательное для XVII века умственное движение². Но внутренняя дифференциация этого движения носит у Перрана еще слишком расплывчатый характер. Исследователь явно недооценивает влияние, оказанное философской разновидностью вольномыслия (принципиально отличной от либертинажа нравов) на литературную жизнь страны. Не случайно такой выдающийся поэт, как Сент-Аман, и литераторы его окружения фигурируют у Перрана под общей кличкой «поэты-обжоры». Не менее показательным и то обстоятельство, что Ван Беве, беря на себя в начале XX века инициативу издания сборника стихов Далибре, продолжает видеть в нем всего-навсего «поэта кабачков». Литературоведческие штампы и схемы продолжали еще в течение длительного времени (а отчасти продолжают еще и сейчас) тяготеть над литературным наследием Далибре. Лансон в своей капитальной «Истории французской литературы» не удостоил поэта даже упоминания. Но если бы он и снизошел до этого, то, конечно, согласно своей концепции, уделил бы ему место в разряде «запоздавших и заблудившихся», то есть одиночек, выпадающих из некоей нормальной колени литературного развития Франции XVII века (под «нормальным» французский ученый подразумевал лишь то, что носило на себе отчетливую печать классицизма). На Далибре наклеивались и другие ярлыки, упрощающие его облик. Так, например, в содержательной книге Б. Тара-

¹ Gautier Th. *Les Grotesques*. P., 1856, p. V—VI.

² Perrons F. *Les libertins en France au XVII^e siècle*. P., 1896.

сова «Паскаль» он неизменно, хотя и без должного основания, фигурирует под обозначением «прециозный поэт»¹.

За последние десятилетия история французской литературы первой половины XVII века подверглась значительному пересмотру, в результате чего наши представления о художественных ценностях, созданных французскими либертинами, значительно видоизменились и расширились. В новом свете, не как некая «аномалия», а как явление, обладающее своей своеобразной художественной значимостью, а тем самым и занимающее законное место в общем контексте литературного процесса, предстало перед нами и творчество поэтов, которые еще недавно облыжно третировались как «голодранцы», «обжоры», «поэты-пьянчужки», находя себе место лишь на задворках литературной жизни.

Два фактора сыграли здесь особенно существенную роль. Во-первых, за последнее время неизмеримо углубилось представление о размахе и влиянии философии вольномыслия в духовной жизни Франции XVII века и о разнообразии ее оттенков². Во-вторых, немало последствий имело бурное увлечение стилем барокко. При всех своих издержках и перегибах это увлечение позволило разительно обновить исследование французской литературы эпохи Генриха IV, Ришелье и Фронды. Правда, результаты могли бы быть более плодотворными, если бы эти два исследовательских направления теснее взаимодействовали друг с другом. Слишком часто оба эти аспекта изучаются порознь, а не во взаимодействии. Показательно, например, что в известном библиографическом справочнике Чоранеску раздел литературы о либертинах помещен не в главе, посвященной идейным тенденциям, а в самостоятельной части главы о литературных течениях, наряду с разделом литературы барокко³. Такая постановка вопроса продолжает, конечно, чрезмерно изолировать литературу, вдохновляющуюся либертинизмом, и мешает рассматривать философию вольномыслия как идейную основу ряда современных ей литературных течений и стилистических потоков.

Как бы то ни было, поиски последних десятилетий позволяют по-новому рассмотреть и оценить фигуры вроде

¹ Тарасов Б. Паскаль. М., 1979.

² Этапную роль в этом отношении сыграли в первую очередь следующие две книги: Adam A. Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620. P., 1936; Pintard R. Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle. P., 1943.

³ Cioreanescu A. Bibliographie de la littérature française du dix-septième siècle. P., 1969, t. 1, p. 129, 132.

Далибре, который нас в данном случае и интересует. Далибре любопытен прежде всего как яркий представитель определенного типа литератора, показательного для Франции первой половины XVII века. Шарль Вион Далибре (1600? — 1654) принадлежал к числу литераторов, которых именовали иногда «философами» (сам поэт назвал себя в одном из стихотворений вольнодумцем, *esprit fort*). Известно, что термин «философ», как обозначение представителя определенной, передовой общественной позиции в духовной жизни страны, получил широкое распространение во Франции в XVIII столетии и применялся к участникам просветительского движения. Между литераторами, так или иначе примыкавшими к философскому либертинажу, и «философами» XVIII столетия существует известная преемственность, но заметно и различие.

Литераторы вроде Далибре избегают активного вмешательства в общественную борьбу, пренебрегая тем, что им представляется суестью, выше всего ставят сохранение внутренней независимости, стремятся маскировать свой скептицизм в вопросах веры. Это не означает, что в творчестве Далибре полностью отсутствуют критические общественные мотивы. Отнюдь. Так, например, мы нередко встречаем у поэта отрицательные суждения о королевском дворе как некоем олицетворении той самой вредной суести, которая ему так ненавистна. В это понятие Далибре включает и стремление любой ценой добиваться богатства, истинного источника всех бед в глазах писателя-вольнодумца. Вместе с тем активная борьба с общественным злом, по мнению Далибре, бессмысленна. Жизнь — сплошной хаос, нагромождение несуразниц, противоречий, непрестанных треволений, борьба всех против всех. Пытаться наводить в ней порядок — бессцельное занятие. Важное место в поэзии Далибре занимает характерный мотив барочной литературы — «*Vanitas*» — изображение тщеты, призрачности, бренности человеческих начинаний. Подобно другим барочным поэтам, друг и ученик Сент-Амана развенчивает стремление к славе. Еще недавно мыслители эпохи Возрождения утверждали ее в качестве почетнейшего стимула человеческой деятельности. Для Далибре же погоня за славой и особенно за ее внешними атрибутами смешна — столь все непрочно и зыбко в подлунном мире.

Характерно, однако, что поэт-вольнодумец из этих малоутешительных наблюдений не делает, как правило, выводов религиозно-мистического характера. Наоборот, эти выводы проникнуты эпикурейскими мотивами. Утешение

надо искать, ловя миг наслаждений. Конечно, так называемые вакхические стихи, бурно воспевающие радости, даруемые обильными возлияниями и потреблением многочисленных яств, широко представлены у Далибре. Однако склонность к сочинению такого рода стихов (составляющих, кстати сказать, лишь частный аспект поэзии Далибре) отнюдь не дает основания превращать его в некоего заурядного приверженца плотских утех, «обжору» и пьянчужку. Нельзя забывать, что культивирование подобного стихотворного жанра представляло собой прежде всего дань определенной литературной традиции, определенному типу поэтической риторики, восходящей во Франции еще к Ронсару и Пляеде. Не менее традиционны и будто бы «гимнические», а на самом деле сугубо пародийные «Метаморфоза сморчка», «Метаморфоза гриба» или хвалебная песнь сыру Канталь, уничтожение которого уподобляется концу света, ибо сыр этот кругл, как небесный свод.

Безусловно, все эти риторико-поэтические сооружения имеют автобиографическую основу. Далибре не случайно похвалялся, что каждый день распивает вино с Сент-Аманом¹. Гурманство, радости застолья составляли существенную часть бытия, а одновременно и эпикурейского жизненного идеала поэта. Но эти радости не носят элементарно-чувственного характера. Они предполагают определенную степень утонченности, служат для Далибре и его друзей источником умственных наслаждений, озаренных блеском остроумия и фантазии. Следует иметь в виду и чрезвычайную популярность кабачков в литературной среде Франции XVII века. Для писателей вольнодумного плана они были такими же центрами профессионального общения, как салоны для прециозных литераторов или в XVIII столетии кафе для «философов»-просветителей. Таковыми они оставались еще в 60-е годы XVII века, в пору расцвета классицизма. В историю литературы прочно вошли, например, названия кабачков «Белый крест» и «Лотарингский крест», где имели обыкновение собираться Буало, Мольер, Шапель, Де Барро и их единомышленники и где будущий автор «Поэтического искусства» читал друзьям свои задиристые сатиры.

Эпикуреизм Далибре не был однолинейным. Он сочетался с утверждением необходимости соблюдать чувство меры, выдвигал в качестве основной добродетели неприхотливость, выдержку и терпение. Он был одновременно пронизан скепсисом, представлением об относительности вещей

¹ Dalibray Ch. Oeuvres poétiques /Ed. Van Bever. P., 1906, p. 3.

и знаний, и насыщен стоическими мотивами. И Далибре (вслед за Теофилом де Вио и Сент-Аманом) поэтически разрабатывал тему уединения, противопоставляя душевную удовлетворенность, доставляемую им, «бессмыслице» житейской суеты.

В качестве иллюстрации склада ума Далибре приведу его известный сонет «Большой и толстый...»:

Большой и толстый, я с трудом
Вмещаюсь в тесном кабинете,
Где о тщеславии людском
Пишу сонет при тусклом свете.
К чему просторы, если там
Из виду близких мы теряем?
Не лучше ли заняться нам
Пространством, где мы проживаем?
Я в тесноте своей постиг,
Что не был бы я так велик,
Владея царственным чертогом:
В каморку втиснутый судьбой,
Заполнив всю ее собой,
Я стал здесь вездесущим богом.

(Перевод М. Кудинова)

Сонет привлекает внимание своей емкостью. В четко ограниченном пространстве 14-ти строк сплетены различные мотивы. Здесь и характерное отражение скепсиса Далибре, и отзвук его склонности иронизировать над самим собой, и отголосок излюбленной им темы — осмеяния житейского тщеславия. Знаменательна и заключительная *roûte*. Она содержит в себе совершенно недвусмысленное вольнодумное сопоставление.

Оригинальное художественное наследие Виона Далибре состоит из двух сборников: «Musette» («Вольтка») и «Oeuvres poétiques» («Поэтические произведения»)¹. Стихотворения, вошедшие в сборник «Вольтка», написаны восьмисложным стихом, а в «Поэтических произведениях» поэт переходит к более размеренному и монументальному александрийскому стиху. В «Поэтических произведениях» материал разбит на тематические рубрики: стихи вакхические, сатирические, героические, любовные и т. д. Построение

¹ Во всех французских источниках в качестве времени выхода в свет «Вольтки» указывается 1647 г. Однако в экземпляре этого издания, имеющемся в Музее книги Библиотеки СССР им. В. И. Ленина, в качестве даты выхода в свет стоит 1646 г. Этим же годом помечена и королевская привилегия, выданная на издание «Поэтических произведений», опубликованных Далибре лишь в 1653 г.

«Волынки» более прихотливо. В этом сборнике много стихов «на случай». Но события, с которыми они связаны, лишены какой-либо торжественности и официозности. Они не имеют никакого отношения к сфере государственных интересов. Это происшествия сугубо частного порядка, затрагивающие быт самого поэта или его ближайших друзей: болезни, судебные тяжбы, различные жизненные неурядицы. Но происшествия эти — повод, позволяющий поэту выразить какие-то сокровенные черты своего мироощущения, дать волю склонности к философским медитациям. Так, в послании Тирсису (то есть Ле Пайёру) по поводу перенесенного им приступа почечной болезни Далибре облакает в форму дружески шутового послания не лишённые горечи, стоические по духу размышления о равном уделе смертных, о неизбежности и естественности страданий и т. д. Одно время поэт жил в комнатке, расположенной прямо над кабачком «Богатый землелашец». Шум, крики, песни, доносившиеся снизу и мешавшие ему сосредоточиться, отвлекавшие от сочинения стихов, — еще один повод для создания Далибре изящного и остроумного стихотворения. По-своему освещая лирическим светом неприхотливый быт парижской литературной богемы, Далибре и создает стихотворения, которые вслед за аналогичными произведениями Сент-Амана хочется назвать «караваджистскими».

Если великие мира сего и появляются в стихах автора «Волынки», то, как правило, лишённые какого-либо ореола, зачастую в юмористическом ракурсе. Так, например, герцогу Ангиенскому посвящаются стихи в связи с тем, что он велел пристроить к своему дворцу выступ, обрешивший на полнейшую темноту комнатушку поэта, расположенную по соседству. В стихотворении, написанном, казалось бы, для того, чтобы воспеть взятие Гравелина, поэт сетует на то, что во время фейерверка, устроенного по случаю победы Гастона Орлеанского, ему прожгли штаны. Все это уже напоминает жанр бурлеска. И в этом плане Далибре следует примеру Сент-Амана, одного из создателей бурлескной поэзии во Франции. Однако бурлеск Далибре обладает индивидуальными приметам. Он незлобив, и присущие ему комическое снижение, насмешка не щадят и самого поэта. С Сент-Аманом же Далибре роднит стремление подчеркивать в стихах начало импровизации и спонтанности. Все это, наряду с тематической многоплановостью, разнообразием эмоциональных регистров, а с другой стороны, композиционной вольностью и обилием стихов «на случай», придает «Волынке» в какой-то мере черты лирического дневника. Од-

новременно здесь сказываются, конечно, традиции старинного жанра «смеси», восходящего еще к античной «сатуре».

Обильно представлены в поэзии Далибре сатирические жанры. Он мастер разящей, но в то же время изящной, остроумной эпиграммы. Заметное место в его наследии как поэта-сатирика занимает цикл стихов под названием «Анти-Гомор». Читатели легко догадывались, что объектом этих сатирических стихов был Пьер де Монмор, профессор греческого языка в Королевском коллеже, известный своим обжорством, навязчивостью и дурным нравом. Образ ученого-педанта, всегда голодного, попрошайничающего и одновременно кичащегося грузом познаний, отдающих схоластической мертвечиной, нечистоплотного и сварливого, широко распространен во французской сатирической литературе XVII века. Монмор на какое-то время восстановил против себя чуть ли не большинство парижских литераторов. Кто только не упражнялся в злословии, высмеивая его: Саразен, Маллевиль, Скаррон, Фюретьер и многие другие. Монмор огрызался как мог и на каждый злобный стихотворный выпад отвечал обидчику. Характерно, что единственным, кому он не считал нужным дать сдачи, был Далибре. Стихи, написанные последним против Гомора-Монмора, отличаются относительным чувством меры. В них нет следов грубости, они тяготеют к жанру эпиграммы. Автору важно не оскорбить и изничтожить противника, а прежде всего облечь в легкую стихотворную форму остроумную шутку. Цикл «Анти-Гомор», как и эпиграммы Далибре, свидетельствует о том, как усилились во французской барочно-сатирической поэзии со времен необузданного Сигоня, Бертело и других поэтов начала XVII столетия черты, предвосхищающие Буало-сатирика, и вообще тенденции классицистской уравнищенности.

Своеобразна и любовная поэзия Далибре, количественно занимающая одно из центральных мест в его наследии. Мы находим здесь те же жанры, что и у современников Далибре — прециозных поэтов: сонеты, песни, мадригалы, рондо, эпиграммы. Встречаются у Далибре и роднящие его с прециозными авторами тематические мотивы. В основном это жалобы на неразделенное чувство, на неприступность красавицы, на муки, которые она доставляет своим жестокосердием, призывы к состраданию и т. д. Однако в целом любовные стихи автора «Волынки» и «Поэтических произведений» никак не укладываются в рамки прециозности. Ему чуждо тяготение к изощренной, аффектированной образности, отличающей, скажем, таких поэтов, как Маллевиль, Саразен

или Бенсерад. Мы не находим у Далибре склонности к нарочитой гиперболлизации, развернутым метафорам, перерастающим в аллегории, к искусственной игре слов. Заключительная *pointe* (каламбур, игра слов) присутствует и в его любовных стихах, но преподносится естественно и лишена, как правило, претенциозной надуманности. Отличен и образ самого лирического героя любовной поэзии Далибре. Это не жеманный кавалер, ослепляющий свою избранницу фейерверком изысканных комплиментов, а, скорее, застенчивый влюбленный, сдержанно и деликатно приоткрывающий завесу над его чувствами. Язык любовной лирики Далибре прозрачен и четок. Очевидно, что поэт освоил лингвистические заветы Малерба. Стих его легок, подвижен, напевен. Не случайно среди любовных стихов Далибре так много песен, чаще всего сопровождаемых рефреном и непосредственно предназначенных для музыкального переложения. Если искать литературные традиции, с которыми теснее всего связана любовная лирика Далибре, то это поэзия, предшествующая прециозности. С одной стороны, это Клеман Маро, крупнейший французский ренессансный поэт первой половины XVI века, а с другой — поэты переходной эпохи от Плеяды к реформе Малерба — Дю Перрон, Берто.

Весьма интересны соображения Далибре, касающиеся теории драмы и принципов перевода. А. Адан в уже упоминавшемся этюде тонко показал, что Далибре, вопреки сложившимся схематическим представлениям о нем, выступает одним из первых поборников во Франции классицистической теории драмы. Ученый ссылается при этом прежде всего на мысли, высказанные Далибре в защиту единства действия и цельности художественного произведения в связи с осуществленным им переводом «Аминты» Т. Тассо (опубликован в 1632 г.). Любопытно, однако, дополнить этот материал анализом еще одной теоретической работы Далибре — предисловия к его переводу другого драматического произведения Т. Тассо — трагедии «Торрисмондо» (перевод опубликован в 1636 г.)¹. Этот анализ позволяет оттенить дополнительные акцентами положение, выдвинутое А. Аданом. Заканчивая в себе черты формирующейся классицистической теории драмы, предисловие к «Торрисмондо» свидетельствует одновременно и о влиянии, которое продолжает оказывать на Далибре эстетика барокко.

Прежде всего необходимо отметить чрезвычайную скрупулезность, с которой Далибре осуществил издание пере-

¹ В моей работе использовано издание: «Le Torrismond» du Tasse. Tragédie. Par le S^r Dalibray. P., 1636.

вода «Торрисмондо». В предисловии Далибре детально обосновывает принципы перевода трагедийного произведения, тщательно излагая, в частности, соображения, которыми он руководствовался, внося изменения в оригинал, сокращая или, наоборот, дополняя его. Особое внимание привлекают комментарии переводчика, напечатанные на полях. Тут и замечания, поясняющие смысл совершаемых действующими лицами поступков, и ремарки, касающиеся сценического поведения героев, и указания на возможные сокращения при постановке пьесы на сцене.

В теоретической части предисловия переплетаются две тенденции. С одной стороны, утверждение принципа правдоподобия, соответствия тому, что могло бы произойти в жизни (изображая невероятное, нельзя вызвать у читателя или зрителя чувства сострадания, страха, радости, ликования и т. д.). С другой стороны, это восхваление вымысла, воображения, признание права на условность. Основная цель драматического произведения, согласно Далибре (здесь он предвосхищает идеи, высказанные через 15 лет Корнелем в предисловии к «Никомеду»), вызывать восхищение и удивление. И здесь, как и в связи с «Аминтой», Далибре выдвигает в качестве идеала единство, цельность художественного произведения, нерасторжимую внутреннюю связь соединяющих его элементов. Драматическое произведение должно быть столь органичным по своей композиции, чтобы из него нельзя было без ущерба для целого изъять ни одной составной части. Одновременно Далибре осуждает требование теоретиков классицизма ограничивать действие 24 часами. Согласно его убеждению, соблюдение этого постулата ведет к нарушению жизненной правды.

Любопытно то разграничение, которое Далибре проводит между пьесами для постановки и пьесами для чтения. Он видит здесь два различных типа драматических произведений, с различными возможностями. Первый тип требует простоты, ясности, четкости. К нему прежде всего и относятся все те пожелания классицистического толка, которые высказывает Далибре. Второй же, по его мнению, допускает и гораздо большую запутанность сюжета, и более громоздкие тирады, и большую риторическую усложненность стиля. Однако в дальнейшем Далибре осуждает злоупотребление риторическими ухищрениями, поиски эффектной игры слов (*pointe*), слишком частое применение сентенций. В такого рода стилистических пристрастиях он видит проявление рассудочности, противоречащей правде чувств. Вместе с тем обращают на себя внимание нити, свя-

зывающие Далибре с традициями Плеяды. Автор предисловия к переводу «Торрисмондо» продолжает считать «поэтическую одержимость» (*fugueur poétique*) основной движущей силой творческого акта.

Следует также упомянуть об общечеловеческом содержании, которое Далибре вкладывает в понятие «сострадание». Сострадание может вызвать и добродетельный герой, и преступник, которого ведут на казнь. Последний такой же человек, как и мы, восклицает Далибре, а добродетельные люди в реальной жизни очень часто оказываются обреченными на страдания. Наконец, примечательно то видное место, которое в теоретических рассуждениях Далибре занимает проблема психологической правды чувств. Именно стремлением к этой правде французский литератор и мотивирует большинство изменений, которые он внес в оригинальный текст Тассо.

Творчество Шарля Далибре — лишнее свидетельство того, какое количество все еще мало исследованных явлений продолжает таить в себе французская литература первой половины XVII века. Литературная деятельность Далибре — прежде всего интересный материал для дальнейшего уточнения влияния отдельных направлений вольнодумной мысли на развитие французской литературы этой эпохи. Влияние это сказалось не только в сфере барокко, но, как многозначительно показывает пример Далибре, могло играть определенную роль и в процессе созревания эстетики классицизма. Мы знаем немало о воздействии, оказанном, скажем, учением Гассенди на некоторых великих классицистов времен Людовика XIV, в первую очередь на Мольера и Лафонтена. Но явление это имеет свои истоки; его предпосылки возникают значительно раньше. Каковы эти истоки и предпосылки? Какова роль, сыгранная вольнодумно настроенными литераторами в становлении классицизма в эпоху Ришелье и годы Фронды? ¹ Произведения Далибре заставляют задуматься и над этой проблемой, в литературоведении еще недостаточно освещенной. Решение ее должно расширить наши представления о богатстве идейно-художественных традиций, синтезированных французским классицизмом, и, с другой стороны, о сложности соотношения между барочной и классицистической поэтикой в литературном процессе Франции XVII столетия.

¹ В советском искусствознании проблема эта рассмотрена в интересных работах: Золотов Ю. К. О художественной системе Пуссена. — Искусство, 1979, № 1; Он же. Пуссен и вольнодумцы. — В кн.: Советское искусствознание. 1978. М., 1979, вып. 2.

ВЛИЯНИЕ ОБЩЕСТВЕННОГО КРИЗИСА 1640-х ГОДОВ НА РАЗВИТИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУР XVII ВЕКА

Поворотные этапы в ходе исторического процесса имеют важное, принципиальное значение как для выяснения общих закономерностей литературной эволюции в целом, так и для разработки теоретических аспектов проблемы «литература и общество» в частности. Одним из таких знаменательных поворотных этапов были для Западной Европы 40—50-е годы XVII столетия. В эти годы конфликты, определявшие общественную жизнь Западной Европы в первой половине XVII века, достигают особенной остроты. Они прорываются наружу в виде мощных социально-политических сотрясений и сдвигов (самые значительные из них — это революция в Англии, где находится эпицентр кризиса, и Фронда во Франции; это заключительный этап в ходе Тридцатилетней войны и ее исход, надолго закрепивший политическую раздробленность Германии и господство в ней косного княжеского абсолютизма; это, наконец, отпадение Португалии от Испании и Каталонское восстание 1640 г., — события, свидетельствовавшие о конце того этапа в мировой истории, который получил обозначение «периода испанской гегемонии») и в своей совокупности сливаются в некий общий, охватывающий Западную Европу острый кризис.

Представление о 40-х и 50-х годах как о критическом этапе в существовании европейского общества XVII века все более прочно утверждается в исторической науке. В советской науке эта проблема ставилась и многосторонне изучалась в течение длительного времени Б. Ф. Поршневым.

Определенным обобщением многочисленных исследований Б. Ф. Поршнева в данной области явилась его книга «Фронта, Английская революция и европейская политика в середине XVII века» (М., 1970). Проблема социально-политического кризиса середины XVII столетия — в связи с возрастающим интересом к вопросам всемирной истории — все чаще ставится в последнее время и применительно к странам и регионам, лежащим за пределами Европы. Целый ряд исследователей, как советских, так и зарубежных, обращает внимание на то обстоятельство, что грозные раскаты этого кризиса сотрясали не только Западную и Восточную Европу (украинское народное восстание в 1648—1654 гг., народные бунты 1648 г. в Москве и т. д.), но были слышны одновременно и значительно дальше, например в Индии (с 50-х годов XVII века развертывается освободительное по своему характеру движение маратхов против владычества Великих Моголов) и на Дальнем Востоке (падение династии Мин и завоевание в 40-х годах XVII столетия Китая маньчжурами). Мысли о наличии определенной взаимосвязи мирового масштаба между отдельными локально ограниченными проявлениями этого всеобъемлющего кризиса середины XVII столетия развиты и теоретически обоснованы Б. Ф. Поршневым в его только что упомянутой книге. На знаменательную синхронность волны крестьянских восстаний, прокатывающихся в первой половине XVII века не только на Западе и в России, но и в Турции, Персии, Китае и Японии, и на общность их исторических последствий — как непосредственных, так и хронологически более отдаленных — указывает в своей примечательной работе «О смысле истории» и Н. И. Конрад (в кн.: Запад и Восток. М., 1966, с. 474). Аналогичные факты приводит (освещая их, однако, с иных методологических позиций), скажем, и известный французский ученый Р. Мунье¹.

Основательное и всестороннее изучение вопроса о всемирно-исторических аспектах социально-политического кризиса, развертывающегося в середине XVII века, представляет, безусловно, незаурядный теоретический интерес. Меня, как исследователя западноевропейский литературы этого периода, интересовал, естественно, лишь частный и весьма специфический аспект этой исключительно широкой по своему диапазону проблемы, а именно то воздействие, которое развитие общественного кризиса 40—50-х годов

¹ Mousnier R. Fureurs paysannes. Les paysans dans les révoltes du XVII^e s. (France, Russie, Chine). Paris, 1968.

XVII века могло оказать на судьбы некоторых ведущих литератур Западной Европы.

Наличие в 40-х годах некоего всеобъемлющего кризиса, сотрясающего одновременно в разных странах Европы господствующий режим и монаршьи троны, остро ощущали и современники. Так, например, об этом красноречиво говорит А. Грифиус в своей трагедии «Карл Стюарт, или Умерщвленное величество», написанной вскоре после казни английского короля. В патетических стихах, произносимых хором в заключение второго акта, немецкий драматург перечисляет имена монархов, для которых последние несколько лет стали роковыми, указывает на такие приводящие его в смятение события, как революция в Англии, Фронда и восстание в Португалии¹.

Социально-политический кризис 40—50-х годов имел вместе с тем в отдельных западноевропейских странах показательные национальные особенности (здесь выявлялось одновременно и крепнущее единство Европы², и существование резких различий в направлении и темпах исторического развития западноевропейских стран в XVII столетии). Эти особенности оказали в свою очередь ощутимое влияние на специфику того преломления, которое общественный кризис середины XVII века получил в отдельных литературах Западной Европы. Выяснение этой специфики дает богатый материал для сопоставлений сравнительно-литературоведческого характера. В данной работе я не ставлю своей целью, конечно, сколько-нибудь полно осветить выдвинутую мной проблему. Она столь широка, что ее не исчерпать и в ряде монографических исследований. Я могу лишь кратко, в виде постановки вопроса, затронуть три ее аспекта. При этом я буду черпать материал для своих наблюдений и выводов в истории французской, немецкой и английской литератур.

Первое, на чем следовало бы остановиться,— это переломная роль, которую 40—50-е годы играют в художественной эволюции Запада в XVII столетии (термин «XVII столетие» я употребляю в данном контексте не как обозначение календарного понятия, механически охватывающего столетие с 1600 по 1700 год, а как определение самостоятель-

¹ Gryphius A. Trauerspiele. Tübingen, 1882. S. 386—397.

² Характерно, что термин «Европа» как обозначение не только географического, но и определенного исторического единства получает распространение именно в начале XVII в., оттесняя преобладавшее до этого и имеющее религиозную окраску понятие «chrétienté» (см. по этому поводу: Chaunu P. La Civilisation de l'Europe classique. Paris, 1966).

ной эпохи в истории западноевропейской культуры, лежащей между Возрождением и Просвещением,— определение, которое, несмотря на его условность, из-за присущей ему емкости я предпочитаю другим, более односторонним терминам вроде «век абсолютизма и Контрреформации» или «эпоха барокко»¹. В идеологической и художественной эволюции Запада XVII столетия при всем относительном единстве этой эпохи существует несомненное различие между первой половиной века, когда значительную притягательную силу сохраняет Италия, бывший очаг культуры Возрождения, и когда доминирует Испания, преобладает барокко, а воинские и рыцарские доблести дворянства остаются основным источником для создания в литературе образа «героя», и его второй половиной (или по крайней мере периодом, простирающимся до середины 80-х годов XVII века, если учесть, что к этому времени начинается сложная переходная полоса в духовной жизни Европы, которую можно назвать, используя термин, употребленный П. Азаром, «периодом кризиса европейского сознания» и которая служит своеобразной прелюдией к веку Просвещения), когда центр общественной и культурной жизни Европы переместился с юга на северо-запад, когда буржуазное начало, несмотря на ожесточенное сопротивление феодального лагеря, укрепило свои корни, когда торжествовал знаменательную победу классицизм во Франции, а овеванный духом воинской рыцарственности идеал «героя» сменился более «умеренным» и приземленным идеалом «порядочного человека» («l'honnête homme»).

Однако вопрос о наличии в истории западноевропейских литератур XVII века, каково бы ни было их национальное своеобразие, некоего общего, весьма важного рубежа, падающего на середину века и внутренне связанного с социально-политическим кризисом этих лет,— проблема сложная и требующая детального рассмотрения. Укажу лишь в данном контексте, что крупнейшие достижения западноевропейских литератур 60—70-х годов XVII столетия в своем содержании или органически связаны с драматическими событиями середины века («Потерянный Рай» Мильтона, «Симплициссимус» Гриммельсгаузена), или же заключают в себе элементы художественного отражения и осмысления тех сдвигов, которые произошли в общественном укладе и

¹ Эту точку зрения я подробнее обосновал в работе. В и п е р Ю. Б. О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур.— В сб. «XVII век в мировом литературном развитии». М., 1969.

сознании людей в результате этих событий (творчество французских классицистов, «Гудибрас» Батлера, английская комедия эпохи Реставрации).

Второй момент, который мне хотелось бы затронуть в связи с поставленной мною проблемой, заключается в следующем. Художественная литература играла активную роль в непосредственном развитии социально-политических катаклизмов середины XVII столетия и в политическом осмыслении их исторического содержания и значения. Вместе с тем бросается в глаза знаменательное различие между литературой, создававшейся непосредственно в пылу общественных столкновений 40—50-х годов XVII века, и теми большими художественными обобщениями, содержание которых уходит своими корнями в историческую почву этих столкновений, но которые возникали на определенной временной дистанции по отношению к ним.

В 40—50-х годах XVII столетия литература делает по сравнению с прошлым существенный шаг вперед в смысле действительного вторжения в гущу общественной борьбы. Формы, в которые выливается это «вторжение», различны. Одной из них является бурное развитие публицистики и сопутствующее этому процессу взаимообогащение публицистического и художественного начал.

Конкретное воплощение, которое эти тенденции получают в отдельных литературах Западной Европы, неоднородно. Особенно пышный расцвет публицистика в эти критические годы переживает в Англии, отодвигая почти полностью в тень литературу художественную (определенное исключение здесь составляет только лирическая поэзия). У этого обстоятельства есть, очевидно, несколько причин. Здесь проявился и всепоглощающий, исключительно суровый и непримиримый характер тех революционных столкновений, которые разыгрались в Англии 40—50-х годов. Здесь сказалось и враждебное отношение к искусству, присущее пуританству — основной силе революционного движения в стране.

Развитие публицистики в ее различных жанровых разновидностях — от памфлета до социальной утопии — и в Англии XVII века оплодотворяло литературный процесс. Но это влияние сказалось позднее, причем не только в области прозы, но и в сфере поэзии. Ярчайший пример тому — существенная роль, которую публицистические произведения, созданные Мильтоном в 40—50-х годах, сыграли в становлении мировоззрения поэта и в созревании художественного замысла его «Потерянного Рая».

Эта поэма, увидевшая свет в 1667 году, когда у власти вновь находилась ненавистная поэту династия Стюартов, и представляет собой то произведение английской литературы XVII столетия, которое в поэтически опосредованной форме с наибольшей глубиной и силой отразило всемирно-исторический и общечеловеческий размах исторического перелома, произошедшего в Англии в середине XVII столетия. Внутреннюю связь «Потерянного Рая» с исторической действительностью периода революционной ломки следует, видимо, искать не только и даже не столько в пронизывающих это произведение пуританских по своему духу религиозно-теологических идеях и не столько в прямых политических аллюзиях и облеченных в аллегорическую форму иносказаниях, которые нередко (особенно часто в XIX в.) так усиленно пытались обнаружить в содержании поэмы, сколько в философии истории, объективно вытекающей из ее заключенной в библейскую оболочку образной системы, — философии, во многом вступающей в противоречие с первоначальным замыслом произведения.

В Германии также наиболее глубокое художественное осмысление общественного кризиса, терзавшего страну в первой половине века, возникает на определенной дистанции по отношению к нему. А. Грифиус в своих трагедиях конца 40-х и начала 50-х годов с большой художественной силой отобразил пессимистические настроения, охватившие немецкую интеллигенцию, свидетеля общественной катастрофы, которая обрушилась на Германию в ходе Тридцатилетней войны. Основная тема его первой трагедии — «Лев Армянин» (1648) — это брэнность человеческих начинаний, непознаваемость объективных законов, управляющих государственной жизнью в первую очередь. Герой его трагедии, хотя он и облечен государственной властью, — человек, не имеющий твердой цели, с парализованной волей, движущийся вслепую, боящийся будущего. В пьесе звучит убеждение, что мир этический и мир политический несовместимы, более того — антиномичны. Представления, порожденные общественной жизнью Германии времен Тридцатилетней войны, Грифиус изображает как бы изнутри, и общественная жизнь показана в его драматических произведениях в виде темного хаоса, наваждению которого способны противостоять лишь избранные одиночки — мученики, обладающие несокрушимой стоической выдержкой. Более конкретно, реалистически достоверно и объективно раскрывает исторический смысл и социальные корни роковой для страны общественной катастрофы Г. Гриммельсгаузен

в своем романе «Симплициссимус» (1668) — одним из значительнейших произведений европейской литературы XVII столетия.

Что касается Франции времен Фронды, то здесь мы вновь имеем дело с существенной ролью публицистического начала. При этом оно оказывает непосредственное воздействие на современную художественную литературу (достаточно вспомнить в этой связи стихотворные «мазаринады», некоторые аспекты бурлескной поэзии, такое драматическое произведение, содержащее в себе черты политического памфлета, как «Никомед» Корнеля, и т. д.). Основное, что привлекает к себе внимание во Франции этих лет в связи с интересующей меня проблемой, — это активнейшее и, если так можно сказать, чрезвычайно «оперативное» вторжение художественной литературы в перипетии общественной борьбы, это исключительное многообразие литературных произведений, своей проблематикой так или иначе связанных с бурными социально-политическими столкновениями периода Фронды.

Мы имеем здесь дело и с произведениями, возникающими в разгар событий Фронды, и со своеобразным предвосхищением надвигающихся катаклизмов писателями, особенно чуткими к изменениям политической атмосферы. Надо полагать, что выдвигание на первый план темы государственной смуты и хаоса, порождаемых ожесточенной борьбой за власть, в таких трагедиях Корнеля, как «Родогуна» и «Ираклий», не случайно, а имеет свои определенные общественные корни; с другой стороны, на преисполненном озорства и задора рассказе о злоключениях, выпадающих на долю олимпийских небожителей в их столкновении со штурмующими небо титанами, который Скаррон развертывал в своей опубликованной в 1644 году бурлескной поэме «Тифон, или Гигантомахия», лежит, совершенно очевидно, отсвет грядущих событий Фронды, пусть и преломленный сквозь призму комического, сатирического восприятия.

Поражает, далее, необычайное богатство жанровых форм, отличающее литературу, насыщенную политической проблематикой Фронды или, во всяком случае, ее отзвуками: здесь и поэзия, и драматургия, и роман (например, «Полиандр» Сореля, первая часть которого вышла в свет в 1648 году и изобилует нападками на вызывавших всеобщую ненависть откупщиков). При этом возникает вопрос: почему в художественной литературе, порожденной столь серьезным общественно-политическим кризисом общена-

ционального масштаба, каковым была Фронда, так обильно (по сравнению, скажем, с английской и немецкой литературой 40-х годов) представлен комический и сатирический элемент? Вызвано это причинами субъективного или объективного характера? Сказались ли в этом национально-своеобразные черты жизненного и художественного мировосприятия, или же здесь выявились по-своему какие-то специфические особенности Фронды как общественного движения (и прежде всего ее первого этапа, когда демократические круги играли относительно более активную роль)?

Все же, если стремиться выделить самые значительные литературные произведения из числа тех, в которых политические конфликты времен Фронды нашли свое художественное преломление, то придется обратиться к драматургии, и прежде всего к жанру трагедии. Именно последняя и была тем самым жанром, в котором в силу специфики литературного развития того времени подобная проблематика и могла найти свое наиболее глубокое разрешение. В этой связи в памяти всплывают прежде всего названия трех произведений. Это, конечно, «Никомед» Корнеля (1651): внутренняя связь этого замечательного произведения с перипетиями Фронды — литературный факт, не требующий дополнительных разъяснений. Это, далее, «Козроэс» Ротру (1648) — трагедия, в которой чрезвычайно ярко воплотились тревога и пессимистические настроения, овладевшие сознанием чуткого современника перед лицом надвигающейся смуты, представления о неизбежности жестокого антагонизма между началом государственным и началом нравственным (сближающие Ротру с Грифиусом), стремление в высоких этических качествах личности увидеть залог возможного благополучного разрешения смертоносных распрей и торжества справедливости.

Наконец, я упомянул бы в этой связи «Смерть Агриппины» Сирано де Бержерака (трагедия эта была написана, по-видимому, около 1650 г.¹). Это незаслуженно недооцененное, но, безусловно, выдающееся произведение интересно, как мне кажется, не только смелостью высказанных в нем философских идей, но и проницательностью заключенных в нем обобщений политического характера, имеющих прямое отношение к конфликтам и противоречиям, характерным

¹ По поводу даты создания «Смерти Агриппины» см.: Adam A. Histoire de la littérature française au XVII^e siècle, t. II. Paris, 1949—1956. p. 124.

для первого этапа Фронды, в котором, как известно, Сирано принимал активное участие.

Как ни примечательны названные мной произведения, ни об одном из них, однако, нельзя сказать, что оно содержит в себе некий всесторонний художественный синтез того большого, многострадального исторического опыта, который заключал в себе период Фронды. Такого рода синтез не возник в художественной литературе и после того, как сам кризис Фронды уже оказался позади (несмотря на то что, скажем, Корнель, как это прекрасно показал Ж. Кутон, в своих трагедиях начала 60-х годов настойчиво возвращался к разработке политической проблематики, связанной с Фрондой или ее отзвуками¹; это же относится и к Расину, автору «Фиваиды» и «Александра Великого»). Причину этого, думается, следует искать и в особенностях литературного развития на данном историческом этапе, и в чрезвычайной противоречивости движения Фронды, и в том поражении, которое в ходе гражданской смуты потерпели еще не готовые к борьбе наиболее передовые из оппозиционных по отношению к абсолютной монархии сил, и, наконец, в той политической обстановке и духовной атмосфере, которые установились в стране после окончания кризиса.

Для того чтобы обнаружить наиболее глубокие отголоски этого кризиса в литературе, следует обратиться не к ее художественной, а к ее философской разновидности, а именно к «Мыслям» Паскаля. Совершенно очевидно то огромное впечатление, которое на Паскаля-мыслителя произвели события Фронды. Осмысление этих событий в значительной степени и предопределило содержание тех острых внутренних противоречий, которые присущи его социально-политическим взглядам: сочетание в них резко критического отношения к господствующему порядку, к освящающим эти порядки законам, к государственной власти, основанной не на принципах справедливости, а на «силе», то и дело перерастающей в насилие, и, с другой стороны, пессимистических и скептических мотивов, ведущих к отрицанию активного сопротивления злу, к уходу в своеобразную «внутреннюю эмиграцию». Связь этих противоречий с воздействием на Паскаля кризиса Фронды убедительно раскрыл Р. Мортье в своей интересной статье «Политические идеи Паскаля». Р. Мортье имел полное основание прийти к заключению: «Создается впечатление, что Паскаль живет, преследуемый

¹ См. об этом в кн.: C o u t o n G. La vieillesse de Corneille. Paris, 1949.

мыслями о гражданской войне и страхом перед ней; он напоминает этим поколение, в сознании которого Фронда оставила глубокий след, даже если оно и не принимало в ней активного участия»¹.

Перехожу к последнему вопросу, которого мне хотелось бы коснуться. Мы привыкли видеть одну из отличительных черт барокко как художественного метода в стремлении воспроизводить жизненные явления в их динамике и переходах. Однако это относится не только к восприятию природы и изображению внутреннего мира человека, но и к воссозданию в литературе процессов общественной жизни. Барокко в литературе — это не только упоение мерцанием красок или переливами эмоций. Социально-политический кризис середины XVII века позволяет наглядно раскрыться потенциальным возможностям литературы барокко как средства непосредственного отображения и осмысления значительных общественных сотрясений и переломов. По сути дела, в XVII веке, не используя выразительных средств барокко, осуществить эту художественную задачу было невозможно. Так, например, классицизм в силу своей эстетической природы побуждал избегать прямого и широкого изображения общественных катаклизмов: классицисты, если и затрагивали эти катаклизмы, предпочитали воспроизводить их косвенно, сквозь призму душевных конфликтов, переживаемых героями.

В то же время, задумываясь над тем, как именно в литературе барокко реализуются возможности художественного отображения значительных общественных сотрясений и катастроф, мы лишний раз убеждаемся в поразительной емкости этого художественного метода, в многообразии развивающихся внутри его тенденций, зачастую сложно переплетающихся с качественно инородными эстетическими элементами. Среди конкретных форм, в которых воплощаются эти возможности, выделяется несколько основных типологических разновидностей.

Вопрос о существовании своеобразного барочного романтизма или, вернее, элементов барочной романтики, и о том, что последняя могла питаться не только аристократически-рыцарственными и пасторальными идеалами, но и пафосом революционной переделки общества, еще недостаточно изучен. Однако тот факт, что Байрон и Шелли, поэты, которых нередко обозначают термином «революционные роман-

¹ Mortier R. Les idées politiques de Pascal.— «Revue d'Histoire littéraire de la France», 1958, № 3, p. 292.

тики», испытывали живой интерес к «Потерянному Раю» Мильтона, сам по себе чрезвычайно знаменателен.

Творчество Грифиуса, создателя трагедий «Лев Армянин» и «Карл Стюарт», представляет собой иной вариант барокко. Раздумья над природой общественных бурь, сотрясающих монархические режимы Европы в середине XVII столетия, привели писателя к осознанию трагической разорванности бытия, наполнили его произведения иррационалистическими тенденциями, придали стилю его трагедий подчеркнутую экспрессивность и ярко выраженную лирическую окраску.

Роман Гриммельсгаузена «Симплиссимус» также многими нитями связан с идейными и художественными традициями барокко. В этом плане можно указать на значение мистических и религиозно-нравоучительных мотивов в содержании романа, на роль, которую аллегорически индизназначительное начало играет в структуре его центрального образа, на широчайшее использование автором приемов барочной риторики и т. д.¹ Однако попытки Гриммельсгаузена нарисовать широкую панораму немецкой и, более того, европейской действительности времен Тридцатилетней войны, осмысливая эту действительность и присущие ей трагические противоречия с точки зрения бесправных народных масс, обнажая связь невероятных бедствий, принесенных войной, с гнетом крепостнического строя, так же как и настойчивое стремление писателя раскрыть влияние общественной среды на становление личности героя, выводили его за пределы стиля барокко и заключали в себе мощную реалистическую потенцию.

Нарастание барочных тенденций в творчестве Корнеля 40-х — начала 50-х годов — факт общеизвестный. Мне хотелось бы отметить здесь другое. Даже и в эти годы, испытывая заметное воздействие эстетики барокко, Корнель не покидает полностью почву классицистического мироощущения. Классицистические и барочные тенденции в какой-то мере переплетаются в творчестве создателя «Родогуны», «Дона Санчо Арагонского» и «Никомеда». В этом прояв-

¹ Наличие этих характерных черт барокко в художественном методе Гриммельсгаузена, автора «Симплиссимуса», наглядно раскрыто А. А. Морозовым в его работе «Гриммельсгаузен и его роман «Симплиссимус» (в кн.: Гриммельсгаузен Г. Я. Симплиссимус, Л., 1967). См. также книгу: Морозов А. А. «Симплиссимус» и его автор. Л., 1984.

ляется специфика французского пути литературного развития в XVII веке. Тяготение барокко к сочетанию с классицизмом, как характерный факт в истории искусства и литературы Франции XVII века, нередко отмечалось французскими исследователями, например в работах В.-Л. Тапье¹. Необходимо отметить и два исследования советских ученых, которые содержат тонкие наблюдения по этому поводу (хотя вопрос о соотношении между элементами обоих стилей во французской трагедии 40-х годов XVII века и решается авторами различно).

Это статья Н. А. Сигал «Тенденции барокко во французской драматургии 30—40-х годов XVII века»² и глава, посвященная Корнелю, в книге Д. Д. Обломиевского «Французский классицизм» (М., 1968).

Между формированием только что перечисленных типологических разновидностей барокко и национальными особенностями общественной жизни и литературного процесса в Англии, Германии и Франции XVII столетия существует, безусловно, тесная органическая связь.

¹ См., например: Тапье V.-L. Baroque et classicisme. Paris, 1957.

² Статья, опубликованная в сб. «XVII век в мировом литературном развитии». М., 1969.

ДРАМАТУРГИЯ РАСИНА

Расин наряду с Корнелем был крупнейшим трагедийным писателем классицизма во Франции. Но Расин представляет новый этап в развитии трагедии французского классицизма по сравнению со своим замечательным предшественником. Больше того, последний период в литературной деятельности Корнеля превратился в упорное единоборство с младшим современником. Этим обусловлено (при наличии отдельных и во многом принципиально важных черт преемственности) существенное различие в творческом облике обоих драматургов.

Если Корнель в мощных, монолитных, овеванных духом героики и пронизанных пафосом ожесточенной политической борьбы образах воспроизводит в первую очередь столкновения, которые сопровождали процесс укрепления единого национального государства, то произведения Расина были насыщены уже иными жизненными впечатлениями. Художественное мироощущение Расина формировалось в условиях, когда политическое сопротивление феодальной аристократии было подавлено и она превратилась в покорную воле монарха, лишенную созидательных жизненных целей придворную знать. В трагедиях Расина на первый план выдвигаются образы людей, развращаемых властью, охваченных пламенем необузданных страстей, людей колеблющихся, мечущихся. В драматургии Расина доминирует не столько политический, сколько нравственный критерий. Анализ опустошительных страстей, бушующих в сердцах венценосных героев, озарен в трагедиях Расина светом всепроникающего разума и возвышенного

гуманистического идеала. Драматургия Расина сохраняет внутреннюю преемственность с духовными традициями эпохи Возрождения, и вместе с тем Генрих Гейне (во «Французских делах») имел основания писать: «Расин был первым новым поэтом... В нем средневековое мирозерцание окончательно нарушено... Он стал органом нового общества...»

Искусство классицизма часто односторонне и поверхностно воспринимают как будто бы рассудочное, статичное и холодное в своей идеальной гармоничности. Истина сложнее. За уравновешенностью и отточенностью формы трагедий Расина, за образами людей — носителей изысканной цивилизации, за порывом поэта к прекрасной и чистой духовной гармонии скрывается вместе с тем напряженность жгучих страстей, изображение остродраматических конфликтов, непримиримых душевных столкновений.

Сложной, многогранной, противоречивой была и натура поэта. Он сочетал в себе тонкую чувствительность и непостоянство, обостренное самолюбие и ранимость, язвительный склад ума и потребность в нежности и сердечности. В отличие от размеренной, бедной событиями жизни Корнеля, личная судьба Расина преисполнена драматизма и в силу этого важна для понимания творческой эволюции писателя.

Жан Расин родился 21 декабря 1639 года в местечке Ферте-Милон, в буржуазной по своему происхождению семье судейского чиновника. Расин рано остался сиротой. Его взяла на свое попечение бабка, которая, как и другие родственники будущего драматурга, была тесно связана с религиозной сектой янсенистов. Оппозиционные настроения янсенистов, требовавших реформы католической церкви, проповедовавших нравственный аскетизм, неоднократно навлекали на них суровые гонения со стороны правительства. Все педагогические заведения, в которых учился юный Расин, находились в руках сторонников Пор-Рояля. Янсенистские наставники дали своему подопечному великолепные познания в области древних языков и античной литературы и вместе с тем стремились привить ему свою непримиримость в вопросах морали. Одно время, в начале 60-х годов, Расин был близок к тому, чтобы стать священником.

Однако уже тогда в его сознании зрели иного рода замыслы. Он мечтал о литературной славе и светских успехах, об одобрении со стороны королевского двора, который стал законодателем вкуса, средоточием культур-

ной жизни страны. Мечте начинающего писателя было суждено осуществиться с поразительной быстротой. В 1667 году, после постановки «Андромахи», Расин уже признан первым драматургом Франции. Он получает пенсию от королевского двора, вхож в дома принцесс, ему покровительствует сама де Монтепан, фаворитка короля. Но этому восхождению сопутствовали и осложнения, конфликты. Опыренный успехом, Расин пишет едкий памфлет, направленный против своих воспитателей-янсенистов, на время решительно порывав с ними. У него появляются влиятельные враги среди наиболее реакционно настроенных кругов придворной знати, которых раздражают именно лучшие, самые глубокие произведения драматурга.

Наивно было бы думать, что писатель, с такой проникновенностью изображавший муки любви, не испытывал сам в жизни душевных бурь. Мы можем, однако, только смутно догадываться о тех тревожениях и потрясениях, которыми было чревато существование молодого драматурга в 60-х — начале 70-х годов, когда он без оглядки окунулся в водоворот страстей. Расин впоследствии уничтожил свою переписку этих лет и другие письменные свидетельства. Вплоть до наших дней, например, воображение историков литературы волнуют таинственные обстоятельства, при которых в 1668 году внезапно скончалась возлюбленная Расина — замечательная актриса Тереза Дюпарк. Знаменитый драматург за несколько лет до этого переманил ее из труппы Мольера в театр Бургундский Отель, для нее он и создал роль Андромахи.

С середины 70-х годов в жизни драматурга наступает новый решительный перелом. После постановки «Федры» он неожиданно перестает писать для театра, несколько раньше примирившись и вновь сблизившись со своими старыми наставниками — янсенистами. Чем был вызван этот резкий сдвиг? Историки литературы и по сей день не могут прийти по этому поводу к единому мнению. Здесь могли сказаться и душевные потрясения, вызванные личными переживаниями, а также острые столкновения, которые разыгрались между Расином и его могущественными врагами во время и после постановки «Федры» (противники всячески пытались сорвать успех этого гениального произведения и очернить драматурга). Однако решающую роль сыграло, видимо, следующее обстоятельство. Вскоре после премьеры «Федры» король по совету своих приближенных возвел Расина в почетный сан придворного историографа, но тем самым фактически лишил писателя на

длительный срок возможности заниматься литературным творчеством: новая должность не позволяла этого.

С этого момента жизнь Расина приобретает странный двойственный характер. Писатель добросовестно выполняет свои официальные обязанности и одновременно замыкается в своем домашнем мирке. Он женится на представительнице добропорядочной буржуазной семьи. Его супруга, однако, не знала даже толком, как называются трагедии, созданные ее гениальным мужем, и, во всяком случае, не видела ни одной из них на сцене. Своих сыновей Расин воспитывает в суровом религиозном духе. Но писатель находит в себе силы выйти из состояния душевного оцепенения и еще раз испытывает мощный творческий подъем.

Наивысшим проявлением этого подъема было создание Расином в 1691 году трагедии «Гофолия» (или «Аталия»). Эта написанная на библейскую тему политическая трагедия стала как бы художественным завещанием Расина потомству и провозвестницей нового этапа в развитии французского драматического искусства. Она заключала в себе идейно-эстетические тенденции, нашедшие свое дальнейшее развитие во французском театре Просвещения. Не случайно Вольтер ставил ее выше всех остальных произведений Расина. Философия истории, которую Расин развивал в своей последней трагедии, была, правда, мрачной, преисполненной пессимистических мыслей о ближайшем будущем. Но вместе с тем «Гофолия» содержала суровое осуждение деспотизма и протест против религиозных преследований. Этот протест звучал чрезвычайно остро в годы, когда правительство Людовика XIV, отказавшись от политики веротерпимости, подвергало суровым преследованиям янсенистов и протестантов. Для воплощения тираноборческих идей, звучавших в «Гофолии», уже не подходила «узкая», по определению Пушкина, форма прежних произведений Расина. Вместо трагедии с ограниченным кругом персонажей, сосредоточенной на изображении внутренней борьбы, переживаемой героями, писатель ставил теперь своей целью создать монументальное произведение с многими действующими лицами, способное передать исторический размах, донести до зрителя общественный пафос событий, разыгрывающихся на сцене. С этой целью Расин вводил в свою трагедию хор, отказывался от любовной интриги, предписываемой правилами, прибегал в V акте, нарушая указания теоретиков, к смене места действия и декораций.

Политическая злободневность и свободолюбивое содержание «Гофоллии» насторожили официальные круги. Двор встретил закрытую постановку этого произведения в доме фаворитки короля де Ментенон холодно и враждебно, а его публичное представление было запрещено. Однако стареющий Расин, подчиняясь велению гражданского долга, не побоялся еще раз поставить под удар свое с таким трудом завоеванное благополучие. В 1698 году, чувствуя, что он не вправе молчать, Расин подал госпоже де Ментенон докладную записку «О народной нищете», в которой выразительно обрисовал печальную участь страны, истощенной ненужными и разорительными войнами. Эта записка попала в руки короля, и в последние дни своей жизни Расин, скончавшийся 21 апреля 1699 года, находился, видимо, в опале.

Творческое наследие Расина довольно многообразно. Его перу принадлежат и комедия «Сутяги» (1668), остроумная, с элементами буффонады насмешка над судебными порядками и страстью к тяжбам, произведение, во многом навеянное «Осами» Аристофана и предназначавшееся первоначально для использования актерами итальянской комедии масок; и поэтические произведения (здесь надо упомянуть кантату «Идиллия о мире», созданную в 1685 г.), и различные сочинения и наброски — плод деятельности писателя в качестве королевского историографа; и «Краткая история Пор-Рояля», написанная в 1693 году в защиту угнетаемых яansenистов; и переводы с греческого и латинского. Однако бессмертные Расину принесли его трагедии.

Один из советских специалистов в области теории литературы С. Г. Бочаров следующим образом и весьма удачно определил идейное своеобразие трагедии французского классицизма: «Великие произведения классицизма не были придворным искусством, они содержали не образное оформление государственной политики, но отражение и познание коллизий исторической эпохи». В чем же заключались эти коллизии? Их содержанием было «не простое подчинение личного общему, страсти долгу (что вполне удовлетворяло бы официальным требованиям)», то есть не нравоучительная проповедь, «но непримиримый антагонизм этих начал», их непоправимый разлад¹. Это может быть вполне отнесено и к Расину. В сознании замечательного драматурга происходила напряженная борьба двух взаимо-

¹ Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962, с. 380.

исключающих тенденций. Преклонение перед мощью монарха как носителя национального величия, ослепленность блеском версальского двора сталкивались с ощущением эгоистичности, аморальности нравов, порождаемых аристократической средой, с непреодолимой потребностью чуткого художника, воспитанного к тому же на гуманистических идеалах и усвоившего суровые уроки янсенистов, следовать жизненной правде.

Этот конфликт не был свойствен одному лишь Расину. Он был характерен для сознания передовых людей Франции второй половины XVII века, когда абсолютная монархия достигла зенита своего могущества и вместе с тем ее прогрессивная историческая миссия, по существу, была уже выполнена. В этих условиях указанное противоречие воспринималось как нечто не имеющее развития, разрешения, как извечная антиномия, как столкновение непримиримых начал, и его художественное осмысление вполне могло служить почвой для создания произведений, подлинно трагических по духу.

Творческая эволюция Расина не была гладкой. Иногда драматург, очевидно, приукрашивал придворную аристократическую среду. Тогда из-под его пера выходили пьесы, в которых психологическая правда оттеснялась на задний план художественными тенденциями идеализации действительности. Именно эти сочинения Расина благосклонно и даже восторженно принимались аристократическими кругами. Таково, например, раннее произведение Расина «Александр Великий» (1664), своеобразный, галантно-героический роман в стихах, панегирик рыцарским доблестям абсолютного монарха, торжествующего победу над своими соперниками. Несколько условна и центральная фигура трагедии «Ифигения в Авлиде» (1674) — принцесса, которая из-за добродетельности и покорности воле родителей готова принести себя в жертву богам. Это особенно ощутимо при сопоставлении героини Расина с Ифигенией Еврипида, образом поэтически и эмоционально значительно более глубоким. В «Эсфири» (1689) много отдельных очаровательных, дышащих лиризмом стихов. Но в целом это всего лишь обращенная к всемогущему монарху и его фаворитке и облеченная в драматическую форму почтительная и смиренная просьба писателя-царедворца о религиозной терпимости и снисхождении. Однако Расин не останавливается на этом. Он неизменно находил в себе силы пересмотреть свое художественное решение и, вновь берясь за разработку сходной темы, подняться до поэти-

ческого отображения возвышенной и грозной жизненной правды. Так, после «Александра Великого» была создана «Андромаха» (1667), после «Ифигении в Авлиде» — «Федра» (1677), после «Эсфири» — «Гофолия» (1691).

В основе построения образа и характера у Расина — унаследованная от ренессансной эстетики идея страсти как движущей силы человеческого поведения. Изображая носителей государственной власти, Расин показывает, однако, в своих крупнейших произведениях, как в их душе эта страсть вступает в жестокое, непреодолимое противоречие с требованиями гуманистической этики и государственного долга. Через трагедии Расина проходит вереница фигур коронованных деспотов, опьяненных своей неограниченной властью, привыкших удовлетворять любое желание.

По сравнению с Корнелем, который предпочитал создавать характеры цельные и сложившиеся, Расина, мастера психологического анализа, больше увлекала динамика внутренней жизни человека. С особенной силой процесс постепенного превращения монарха, который убедился в абсолютном характере своей власти, в деспота раскрыт Расином в образе Нерона (трагедия «Британник», 1669). Это пере рождение прослежено здесь во всех его промежуточных стадиях и переходах, при этом не только в чисто психологическом, но и в более широком политическом плане. Расин показывает, как рушатся в сознании Нерона моральные, нравственные устои. Однако император боится общественного возмущения, опасается гнева народного. Затем злой гений императора Нарцисс убеждает Нерона в отсутствии возмездия, в пассивности и нерешительности толпы. Именно тогда Нерон и дает окончательно волю своим страстям и инстинктам. Теперь уже ничто не может его удержать.

Героев трагедии Расина сжигает огонь страстей. Одни из них более сильные, властные, решительные. Такова Гермiona в «Андромахе», Роксана в «Баязете». Другие слабее, впечатлительнее, в большей мере смятены обрушившейся на них лавиной чувств. Таков, скажем, Орест в той же «Андромахе».

Придворная среда представлена в лучших произведениях Расина как мир душный, мрачный, преисполненный жестокой борьбы. В жадной погоне за властью, благополучием здесь плетутся интриги, совершаются преступления; здесь ежесекундно надо быть готовым отразить нападки, защитить свою свободу, честь, жизнь. Здесь царят ложь, клевета, донос. Основная черта зловещей придворной ат-

мосферы — лицемерие. Оно опутывает всех и вся. Лицемерит тиран Нерон, подкрадываясь к своим жертвам, но вынужден лицемерить и чистый Баязет. Иначе он поступить не может: его вынуждают к этому законы самозащиты.

Героям, находящимся во власти разрушительных страстей, Расин стремится противопоставить светлые и благородные образы, претворяя в них свою гуманистическую мечту, свое представление о душевной незапятнанности. Идеал безупречной рыцарственности воплощен в Британнике и Ипполите, но эти юные, чистые помыслами герои обречены на трагическую гибель. Свои положительные устремления Расину поэтичнее всего удавалось выразить в женских образах. Среди них выделяется Андромаха, верная жена и любящая мать, троянка, неспособная изгладить из своей памяти воспоминания о пожаре и гибели родного города, о тех страшных днях, когда помогающий теперь ее любви Пирр безжалостно уничтожал мечом ее соплеменников. Таков же в трагедии «Митридат» (1673) образ Монимы, невесты сына грозного полководца. Женственная мягкость и хрупкость сочетаются у нее с негибимой внутренней силой и гордым чувством собственного достоинства.

С годами в художественном мироощущении и творческой манере Расина происходят изменения. Конфликт между гуманистическими и антигуманистическими силами все более перерастает у драматурга из столкновения между двумя противостоящими лагерями в ожесточенное единоборство человека с самим собой. Свет и тьма, разум и разрушительные страсти, мутные инстинкты и жгучие угрызения совести сталкиваются в душе одного и того же героя, зараженного пороками своей среды, но стремящегося возвыситься над нею, не желающего примириться со своим падением.

Эти сдвиги обозначаются по-своему в «Баязете» (1672), где положительные герои, благородные Баязет и Аталида, отстаивая свою жизнь и право на счастье, отступают от своих нравственных идеалов и пытаются (тщетно) прибегнуть к средствам борьбы, заимствованным у их деспотических и развращенных гонителей. Однако вершины своего развития указанные тенденции достигают в «Федре». Федра, которой постоянно изменяет погрязший в пороках Тезей, чувствует себя одинокой и брошенной, и в ее душе зарождается пагубная страсть к пасынку Ипполиту. Федра в какой-то мере полюбила Ипполита потому, что в его облике как бы воскрес прежний, некогда доблестный

и прекрасный Тезей. Но Федра признается и в том, что ужасный рок тяготеет над ней и ее семьей, что склонность к глетворным страстям у нее в крови, унаследована ею от предков. В нравственной испорченности окружающих убеждается и Ипполит. Обращаясь к своей возлюбленной Ариции, Ипполит заявляет, что все они «охвачены страшным пламенем порока», и призывает ее покинуть «роковое и оскверненное место, где добродетель призвана дышать зараженным воздухом».

Но Федра, домогающаяся взаимности пасынка и клеветушащая на него, выступает у Расина не только как типичный представитель своей испорченной среды. Она одновременно и возвышается над этой средой. Именно в данном направлении Расин внес наиболее существенные изменения в унаследованный от античности, от Еврипида и Сенеки, образ. У Сенеки, например, Федра изображена как характерное порождение разнузданных дворцовых нравов эпохи Нерона, как натура чувственная и примитивная. Федра же Расина, при всей ее душевной драме, человек ясного самосознания, человек, в котором развешающий сердце яд инстинктов соединяется с непреодолимым стремлением к правде, чистоте и нравственному достоинству. К тому же она ни на мгновение не забывает, что является не частным лицом, а царицей, носительницей государственной власти, что ее поведение призвано служить образцом для общества, что слава имени удваивает мучение. Кульминационный момент в развитии идейного содержания трагедии — клевета Федры и победа, которую одерживает затем в сознании героини чувство нравственной справедливости над эгоистическим инстинктом самосохранения. Федра восстанавливает истину, но жизнь для нее уже нестерпима, и она уничтожает себя.

В «Федре» в силу ее общечеловеческой глубины поэтические образы, почерпнутые в античности, особенно органично переплетаются с идейно-художественными мотивами, сказанными писателю современностью. Как уже говорилось, художественные традиции Возрождения продолжают жить в творчестве Расина. Когда писатель, например, заставляет Федру обращаться к солнцу как к своему прародителю, для него это не условное риторическое украшение. Для Расина, создателя «Федры», как и для его предшественников — французских поэтов эпохи Возрождения, античные образы, понятия и имена оказываются родной стихией. Предания и мифы седой древности оживают здесь под пером драматурга, придавая еще большую величест-

венность и монументальность жизненной драме, которая разыгрывается перед глазами зрителей.

Своеобразные художественные приметы трагедии французского классицизма, и прежде всего ее ярко выраженный психологический уклон, нашли в драматургии Жана Расина свое последовательное воплощение. Требование соблюдать единство времени, места и действия и другие каноны классицизма не стесняли писателя. Наоборот, они помогали ему предельно сжимать действие, сосредоточивать свое внимание на анализе душевной жизни героев. Расин часто приближает действие к кульминационной точке. Герои бьются в опутывающих их сетях, и трагический характер развязки уже predetermined; поэт же вслушивается в то, как неукротимо пульсируют сердца героев в этой предсмертной агонии, и запечатлевает их эмоции. Расин еще последовательнее, чем Корнель, уменьшает роль внешнего действия, совершенно отказываясь от каких-либо сценических эффектов. Он избегает запутанной интриги. Она ему не нужна. Построение его трагедий, как правило, чрезвычайно прозрачно и четко. Характерным примером той удивительной композиционной простоты, которая присуща трагедиям Расина, может служить «Береника» (1670). В этой трагедии, по сути дела, три действующих лица. Ее сюжет можно изложить в нескольких словах. Римский император Тит полюбил иудейскую царицу Беренику, но герои вынуждены расстаться, ибо законы не позволяют Титу жениться на чужестранке, носящей к тому же королевский сан. Как можно более бережно и чутко старается донести Тит эту горькую истину до сознания Береники, чтобы она поняла неизбежность, неотвратимость тягостной жертвы и смирилась с нею. С проникновенной лирической силой воспроизвел Расин душевную трагедию людей, которые, стремясь к выполнению государственного долга, растаптывают свое личное счастье. Когда герои покидают сцену, зрителям ясно: личная жизнь этих людей навсегда разбита.

Упоминание о лиризме возникает не случайно, когда речь идет о драматургии Расина. В трагедиях создателя «Андромахи» и «Федры» стилистические черты, отличающие корнелевский этап в развитии трагедии (несколько рассудочная риторика, пристрастие к построенным по всем правилам диалектики диспутам, к обобщенным сентенциям и максимам), заменяются художественно более непосредственным выражением переживаний героев, их эмоций и настроений. В руках Расина стих нередко обретает

ярко выраженную элегическую окраску. С лирическими качествами стихов Расина неразрывно связана и отличающая их музыкальность, гармоничность.

Наконец, характеризуя слог расиновских трагедий, следует отметить и его простоту. Изысканные обороты галантно-придворного языка в трагедиях Расина — это лишь внешняя оболочка, исторически обусловленная дань нравам времени. Внутренняя природа этого слога иная. «Есть нечто поразительно величавое в стройной, спокойной разливающейся речи расиновских героев», — писал Герцен.

Многообразие и сложность творческого облика Расина сказались на его посмертной судьбе. Какие разноречивые, а временами и просто взаимоисключающие творческие портреты предлагают нам историки литературы, занимающиеся истолкованием произведений великого драматурга: Расин — певец изнеженной версальской цивилизации и Расин — носитель нравственной непримиримости янсенизма, Расин — воплощение идеала дворянской куртуазности и Расин — выразитель настроений буржуазии XVII века, Расин — художник, обнажающий темные глубины человеческого естества, и Расин — предтеча основателей «чистой поэзии»...

Пытаясь разобраться во всех этих разноречивых мнениях и оценках и тем самым продвинуться дальше в понимании поэтической сущности творческого наследия Расина, целесообразно в поисках путеводной нити обратиться к суждениям, оставленным нам замечательными деятелями русской литературы XIX века.

Пушкин постепенно пришел к выводу об огромном общественном содержании, объективно заключенном в трагедиях Расина, несмотря на то что охват действительности в них во многом ограничен. В то время как западные литераторы (причем не только романтики, но и Стендаль) в 20-е годы XIX века противопоставляли, как правило, Расина Шекспиру, стараясь посредством критики первого возвеличить второго, Пушкин, утверждая принцип народности литературы, предпочел в первую очередь подчеркнуть то общее, что роднит между собой обоих великих драматургов. Задумываясь над тем, «что развивается в трагедии, какова ее цель», Пушкин отвечал: «Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная», — и, продолжая свою мысль, заявлял: «Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродли-

вость отделки» (план статьи «О народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина) ¹.

Герцен в «Письмах из Франции и Италии» (в письме третьем) очень выразительно рассказал, как он, почерпнувший из трудов немецких романтиков совершенно превратное представление о французских классицистах XVII века, неожиданно для себя открыл неотразимое поэтическое обаяние последних, увидев их произведения на парижской сцене и почувствовав национальное своеобразие их творчества.

Герцен также отмечает наличие определенных противоречий в художественном методе Расина-классициста. Но в этих противоречиях выявляется и неповторимая оригинальность поэтического видения действительности Расином. В трагедиях великого французского классициста «диалог часто убивает действие, но он сам есть действие». Иными словами, хотя пьесы Расина и бедны событиями, они до предела насыщены драматизмом мысли и чувства.

Наконец, Герцен указывает на огромную роль Расина в духовном формировании последующих поколений, решительно выступая против тех, кто хотел бы насильственно ограничить драматурга рамками условной и галантной придворной цивилизации. Герцен отмечает: «Расин встречается на каждом шагу с 1665 года и до Реставрации. На нем были воспитаны все эти сильные люди XVIII в. Неужели все они ошибались?» — и среди этих сильных людей XVIII столетия называет Робеспьера ².

Великий драматург воплотил в своем творчестве многие замечательные черты национального художественного гения Франции. Хотя в посмертной судьбе Расина и чередовались периоды приливов и отливов славы (своего предела критическое отношение к творчеству драматурга достигло в эпоху романтизма), человечество никогда не перестанет обращаться к созданным им образам, пытаясь глубже проникнуть в тайну прекрасного, лучше познать секреты человеческой души.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII. М.— Л., 1949, с. 632—633.

² Герцен А. И. Соч. в 9-ти томах, т. III. М., 1956, с. 52.

О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ И СВОЕОБРАЗИИ ЭПОХ РЕНЕССАНСА И ПРОСВЕЩЕНИЯ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Сопоставление таких эпох в развитии литературы, как Возрождение и Просвещение, — задача очень широкая. У нее есть несколько аспектов. Один из них — изучение той непосредственной роли, которую ренессансные литературные традиции сыграли в становлении художественного творчества западноевропейских писателей XVIII столетия. С этим связан и вопрос о том, как сами западноевропейские писатели эпохи Просвещения истолковывали творчество своих ренессансных предшественников. Хорошо известно, скажем, что и такой стоящий у истоков французского Просвещения мыслитель, как Пьер Бейль, и такой завершающий этот исторический этап философ, как Кондорсе, одинаково высоко оценивали переломную роль, сыгранную Возрождением в поступательном движении духовной культуры человечества. Немаловажный научный интерес представляет собой, скажем, изучение восприятия Рабле или Шекспира на Западе в эпоху Просвещения.

Живой, обостренный интерес, который западноевропейские писатели XVIII века испытывали к эпохе Возрождения, находил себе еще одну форму выражения. Можно попытаться осмыслить и художественное отображение в произведениях просветителей людей, нравов и событий эпохи Ренессанса. Вспомним в этой связи о «Гёце фон Берлихингене», «Эгмонте» и «Фаусте» Гете, о «Заговоре Фиеско» и «Марии Стюарт» Шиллера. То обстоятельство, что Гете не раз в своих гениальных произведениях обращался именно к действительности XVI столетия, имело, безусловно, свой принципиальный внутренний смысл. При этом

в каждой из западноевропейских стран восприятие просветителями исторического и духовного наследия эпохи Возрождения приобретало свой национально-специфический оттенок. Выяснение этой специфики представляет собой также не лишнюю интереса научную задачу.

Цель, которая преследуется в данной работе, иная, отличная от только что перечисленного круга проблем. Она заключается в том, чтобы уточнить некоторые особенности литературы Просвещения на Западе путем типологического сравнения творческих достижений XVIII столетия с художественным наследием эпохи Возрождения. При таком угле зрения необходимо, конечно, учитывать и непосредственную оценку, данную просветителями литературе Возрождения, и значение, которое ренессансные художественные традиции имели для формирования отдельных литературных жанров эпохи Просвещения. Однако при подобной постановке проблемы «Возрождение и Просвещение» эти вопросы призваны играть лишь вспомогательную роль. Следует добавить, что основной объект нашего внимания в данном случае — это литература Просвещения. Художественное творчество эпохи Ренессанса (и в первую очередь позднего Ренессанса, конца XVI и начала XVII века) служило мне лишь известным критерием, определенным сравнительным материалом, позволяющим лучше выделить своеобразие просветительского этапа в литературном развитии Западной Европы.

Задача, поставленная нами, отнюдь не нова. Обе эти историко-литературные эпохи именно в типологическом плане всесторонне и глубоко изучены советским литературоведением. Однако тема эта чрезвычайно широка и многогранна, и ее изучение и осмысление еще далеко не исчерпаны.

* * *

Излишне подчеркивать ту глубокую преемственную связь, которая существует между культурой Возрождения и Просвещения. Обе эти эпохи представляют собой два этапа в развитии одного процесса. Последний был связан с распадом феодального общества, вызывавшимся неуклонным ростом буржуазных отношений, и с теми глубокими сдвигами в сознании людей, которые эти социальные изменения и сопутствовавшие им политические потрясения влекли за собой. Просвещение наследовало те гуманистические идеалы, те материалистические и реалистиче-

ские устремления, которыми была отмечена творческая жизнь эпохи Возрождения, но продолжало эти тенденции в видоизменившихся условиях, на новой исторической стадии.

В Западной Европе XVIII столетия по сравнению с эпохой Возрождения буржуазные отношения успели пустить глубокие и разветвленные корни; существенно обострились и те противоречия, которые несло с собой созревание капиталистического уклада. Вместе с тем за этот же период времени огромных успехов достигли естественные науки — физика, химия, математика, механика, астрономия, физиология, неизмеримо обогатившие по сравнению с XIV—XVI веками представления человека о самом себе и о законах природы. Разительные успехи в науке оказывали все более заметное воздействие на умы людей. Научные знания подтачивали влияние религиозной идеологии, освящавшей господствующие общественные устои, распространяли убеждение во всеилии разума, в превосходстве светской морали над церковной, укрепляли веру в способность людей самостоятельно, по собственному почину и разумению, без помощи божественного провидения перестроить жизнь на лучших, справедливых, «естественных» началах.

В этом направлении духовная культура Западной Европы эпохи Просвещения сделала ощутимый шаг вперед. Именно в XVIII веке материализм (пусть и механистический по своей природе), складываясь в цельную, законченную философскую систему, становится мощным умственным течением, а атеизм, обретая широкую социальную почву, превращается в действенную общественную силу. В этом отличительная черта века Просвещения по сравнению с XVII столетием и эпохой Ренессанса. Обратимся для примера к Франции. В XVII столетии предшественники французских просветителей-материалистов философы-либертины были вынуждены тщательно скрывать свои вольнодумные умонастроения, сочетая их с внешним признанием ортодоксальных церковных догм. К тому же их мироощущение было преисполнено противоречий, содержало немало уступок идеалистическим взглядам. Среди же гуманистов эпохи Ренессанса атеисты представляли собой редкие исключения. Прав Р. И. Хлодовский, подчеркивая: «Не следует отождествлять гуманистическое «жизнерадостное свободомыслие», подготовившее материализм XVIII века, с самим этим материализмом. Не отрицая элементов материализма, стихийной диалектики и атеизма у от-

дельных мыслителей Возрождения, особенно в XVI веке, необходимо тем не менее признать, что натурфилософия Возрождения и весь его гуманизм не столько материалистически познали и объяснили природу, сколько создали возможность и предпосылки для ее естественнонаучного познания и объяснения в XVII и XVIII веках»¹. Необходимо еще раз подчеркнуть, что разница принципиального характера в этом отношении существует в свою очередь и между XVII и XVIII столетиями. Вполне закономерно поэтому, что во Франции XVIII века, в отличие от английской революции середины XVII столетия, общественная борьба протекала открыто, обнаженно, без того, чтобы социально-политические столкновения между отдельными партиями и классами облекались в религиозную оболочку, которая маскировала истинную суть этих конфликтов.

Что касается литературы, то закономерности ее развития своеобразны. Отражая общее поступательное движение западноевропейской цивилизации, она, расширяя свои горизонты и завоевывая новые высоты, обогащается многими примечательными качествами. Однако одновременно она несет и неизбежные утраты, лишается некоторых свойств, которые могли быть ей присущи лишь на определенном, неповторимом более, историческом этапе, а именно в эпоху Возрождения.

Восемнадцатое столетие — знаменательная веха в неуклонном движении человечества к осознанию своей общественной жизни. Именно в век Просвещения это стремление к подчинению общественной жизни во всех ее сферах началу разумному, сознательному, целенаправленной воле людей, диктуемой заботами о всеобщем благе, становится определяющим для передовой мысли, превращается из мечты в науку, делается из предмета размышлений немногочисленных одиночек всеобщим достоянием, объектом всестороннего изучения и обсуждения. Энгельс, как известно, так охарактеризовал этот переворот, имея в виду Францию XVIII столетия: «Великие люди, которые во Франции просвещали головы для приближавшейся революции, сами выступали крайне революционно. Никаких внешних авторитетов какого бы то ни было рода они не признавали. Религия, понимание природы, общество, государственный строй — все было подвергнуто самой беспощадной крити-

¹ Хлодовский Р. И. Новый человек и зарождение новой литературы в эпоху Возрождения. — В кн.: Литература и новый человек. М., 1963, с. 386—387.

ке; все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него. Мыслящий рассудок стал единственным мерилom всего существующего. Это было время, когда, по выражению Гегеля, мир был поставлен на голову, сначала в том смысле, что человеческая голова и те положения, которые она открыла посредством своего мышления, выступили с требованием, чтобы их признали основой всех человеческих действий и общественных отношений, а затем и в том более широком смысле, что действительность, противоречившая этим положениям, была фактически перевернута сверху донизу. Все прежние формы общества и государства, все традиционные представления были признаны неразумными и отброшены как старый хлам...»¹

Передовые идеи приобрели в эту эпоху такую действенность, такую мобилизующую и организующую роль, какой они до этого никогда не имели. Конечно, убеждение просветителей, что мнения правят светом, заключало в себе в определенной степени идеалистическое заблуждение. Просветители переоценивали всемогущество разума; они были далеки от правильного понимания роли материального фактора и стихийного начала в истории человечества. И все же присущий им культ разума и связанное с ним стремление к осознанному планомерному подчинению идеальным соображениям стихии общественной жизни, управлению ею заключало в себе огромное по своей прогрессивности завоевание.

Французские просветители сами субъективно не одобряли революционных методов преобразования общества (исключение здесь составляет убежденный революционный демократ Жан Мелье; элементы революционной диалектики мы находим и у Ж.-Ж. Руссо: например, в том его знаменитом высказывании о праве народа на революционное насилие, на ниспровержение правителя-тирана, на которое ссылается Энгельс в «Анти-Дюринге»²). Однако это не означает, что просветители бессознательно, сами того не ведая просвещали головы для приближавшейся революции. Наоборот, наиболее проникательные из них, хотя и опасались революционного взрыва и хотели бы его избежать, все же со временем все более отчетливо понимали его неотвратимость. Так, Вольтер уже в 60-х годах XVIII столетия, сохраняя веру в превосходство поли-

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. 20, с. 16—17.

² Там же, с. 143—144.

тического строя ограниченной, конституционной монархии, пришел вместе с тем к выводу, «что все государства, которые не основаны на этих принципах, испытывают революцию»¹. Это не было каким-то таинственным мистическим прозрением. Приходя к этому объективному умозаключению, отнюдь не соответствовавшему его собственным субъективным побуждениям, Вольтер отливал в чеканную формулу мысли, которые роились в головах многих проницательных представителей его класса. Правда, по словам Маркса, «ничто так не задерживало победу французской буржуазии, как то, что лишь в 1789 г. она решилась действовать заодно с крестьянами»². Однако одно дело принять окончательное решение о вступлении в открытую революционную схватку и другое дело понимать, что рано или поздно эта схватка станет неизбежной, и исподволь накапливать силы к ней.

Таким образом, просветители вполне отдавали себе отчет в «революционизирующей» роли тех идей, которые они распространяли. Какой разительный скачок вперед в этом отношении совершила общественная мысль XVIII века по сравнению, скажем, с XVI столетием, например, с периодом религиозных войн! Самые чуткие и обладавшие наибольшим духовным кругозором умы этого времени могли смутно ощущать (выражая иногда эти предчувствия в поэтической форме, как, например, Дю Белле в «Сожалениях») приближение какой-то страшной общественной катастрофы, губительной для страны и для гуманистической идеологии. В целом же развитие этого общественного кризиса, терзавшего Францию свыше тридцати лет, наступление этой длительной полосы гражданских междоусобиц застигло современников врасплох, было воспринято ими первоначально как некое стихийное бедствие, неожиданно обрушившееся на страну, как своего рода грозная, но непредвиденная кара небес. И монархомахи, и Боден, и авторы «Менипповой сатиры» пытались каждый по-своему выяснить причины или, во всяком случае, указать на виновников этого катаклизма. Однако это было уже не предвидение и не систематическая идеологическая подготовка грядущего столкновения, а объяснение *post factum* или выступление в разгар самой схватки.

Эпоха Просвещения — это период отчетливо выражен-

¹ Voltaire. Oeuvres complètes. T. VII. P., 1858, p. 658. «Философский словарь», статья «Gouvernement».

² Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. 28, с. 322.

ного идейного, интеллектуального обогащения литературы. Последняя становится важнейшей проводницей прогрессивной просветительской идеологии, чрезвычайно подвижным, гибким средством борьбы, действенным орудием полемики, публицистической пропаганды¹.

Процесс идейного обогащения литературы в век Просвещения проявляется в разных направлениях. Литература классицизма в XVII столетии путем различных запретов сравнительно ограничивала рамки изображения действительности. Просветители же, стремясь приблизить литературу к жизни, позволив ей более всесторонне и достоверно воспроизводить действительность, а тем самым и более активно вмешиваться в общественные конфликты, пытались прежде всего всячески раздвинуть ее тематические горизонты. В XVIII веке литература завоевывает новые тематические просторы и в сфере социальной (в жанре романа по преимуществу), и в сфере истории (например, в творчестве Гете и Шиллера), и в сфере философской (жанр философской повести, произведения Дидро и т. д.).

Для того чтобы подчеркнуть огромные успехи, достигнутые в этом направлении литературой века Просвещения, достаточно привести один пример. Остановимся на театре Вольтера. Продолжая обрабатывать мотивы, почерпнутые в античности, основном сюжетном источнике его предшественников — трагедийных писателей XVII столетия, Вольтер вместе с тем неоднократно обращается к Востоку, переносит действие в Южную Америку. Весьма существенны его попытки вдохновиться сюжетами из национальной истории, в частности использовать средневековую тематику. Примечательно и то, что он значительно шире, чем это было возможно раньше, вводит в свои драматические произведения образы простых людей, представителей народа (таковы, например, фигуры крестьян, садовника и рядовых солдат в «Гебрах»). Вообще у Вольтера — трагедийного писателя — значительно более многообразен, чем у его предшественников, круг эстетических увлечений и вкусов. Теоретики классицизма в XVII веке в качестве исторического образца выдвигали почти исключительно античное искусство, которое сохраняет значение высшего эталона красоты и для Вольтера-драматурга. Но он одновременно проявляет живой интерес к библейской

¹ Не случайно, конечно, Бальзак, сопоставляя в своем знаменитом «Этюде о Бейле» художественный метод, преобладавший в эпоху Просвещения, с романтизмом и со своими собственными принципами, определил литературу XVIII века именно как «литературу идей».

поэзии (следуя в этом отношении по стопам позднего Расина), к Востоку вообще и к арабской литературе в частности, к творчеству Кальдерона, к поэзии древних кельтов, к драматургии Уильяма Шекспира.

Для представителей литературы Просвещения характерно также настойчивое стремление к сочетанию начала художественного и начала научного, философского, публицистического. В этом отношении XVIII век обозначает как бы новую веху, открывая путь тенденциям, которые получают свое интенсивное развитие в XIX и особенно в XX веке. При этом применительно к выдающимся произведениям литературы Просвещения речь идет именно о тесном органическом слиянии этих двух начал, а отнюдь не о внешнем использовании художественных образов в качестве неких иллюстраций, призванных сделать изложение той или иной философской или общественной идеи более доходчивым и увлекательным. А ведь иногда, скажем, творчество Вольтера, автора философских повестей, интерпретируется именно в таком духе. Это происходит потому, что зачастую в угоду стройности типологических построений преувеличивается рационалистическая однолинейность и схематичность образов в таких произведениях, как «Кандид» или «Простодушный». На самом же деле в данном случае перед нами не философские сочинения, автор которых развивает абстрактные идеи, расцвечивая их занятыми узорами художественных образов, а творения писателя, в котором мыслитель и художник органически слиты. Творческий метод, примененный Вольтером в этих произведениях, весьма своеобразен и несет на себе печать рационализма. Следует также учитывать, что соотношение начала художественного и начала научного в разных философских повестях Вольтера и на разных этапах его творческой эволюции было различно (так, например, элемент публицистический особенно заметно выступает на первый план, приобретая доминирующее значение, в последний период деятельности Вольтера, автора философских повестей, после появления в свет «Простодушного», в таких произведениях, как «Принцесса Вавилонская», «Белый бык», «История Дженни» или «Человек с 40 эю»).

Что же касается, например, «Задига», «Кандида» или «Простодушного», то это произведения, в которых художественное начало играет существенную роль. Специфическая черта творческой манеры их автора — доведенный до предела лаконизм. Французские исследователи наших

дней (и в первую очередь Р. Помо¹) убедительно показали, с каким мастерством умеет Вольтер при помощи легкого штриха, меткой детали, едва уловимой стилистической интонации, краткой реплики, а иногда посредством удачно выбранного экспрессивного имени персонажа оживить образ, сделать его зримым и выразительным, придать ему неповторимые индивидуальные черты. Положительные герои повестей Вольтера не просто и не только воплощение отвлеченной идеи «естественного» человека. На некоторых из них в той или иной степени падает отсвет внутреннего мира самого автора, придавая тем самым более конкретные очертания их облику и как бы «согревая» последний². Это относится даже к Панглоссу. Мы привыкли в нем видеть только марионетку, доведенное до абсурда карикатурное олицетворение определенной, осмеиваемой автором из-за ее односторонности философской точки зрения. При ближайшем же рассмотрении образ Панглосса оказывается в художественном отношении несколько более сложным. Он заключает в себе отдельные типичные черты, навеянные наблюдениями, которые были накоплены Вольтером во время его пребывания в Германии и подсказаны знакомством с современными немецкими учеными и философами. Одновременно он наделен и некоторыми усложняющими и индивидуализирующими его внутренними противоречиями. Блестящее мастерство проявляет Вольтер и в композиционном построении своих повестей. Развитие сюжета в них во многом определяется чисто художественными закономерностями.

Широкое проникновение в художественную литературу начала научного и публицистического влечет за собой в XVIII столетии рождение целого ряда новых жанров. Мы уже приводили один пример — становление в век Просвещения философской повести и философского романа, жанров, которые принесли затем богатые плоды в литературе XIX и XX веков (Бальзак, С. Батлер, Франс, Т. Манн, Веркор и т. д.)³. Для литературы Просвещения характерен далее интерес к непосредственно почерпнутому из гущи современной жизни, засвидетельствованному глазами оче-

¹ См., например, вступительную статью Р. Помо к осуществленному им критическому изданию «Кандида» (*Voltaire. Candide ou l'Optimisme*. Р., 1959).

² См.: Ромеаи R. Указ. соч., с. 59—62.

³ Что касается философской поэзии, то она возникает раньше, в эпоху Возрождения (вспомним, например, в этой связи «Древности Рима» Дю Белле или «Гимны» Ронсара).

видцев документальному факту. Это пристрастие отличает ее от ренессансной литературы, крупнейшие представители которой тяготели в первую очередь к раскрытию глубоких внутренних жизненных закономерностей при помощи художественного вымысла, правды поэтической, облеченной зачастую в фантастические и условные образы.

Увлечение документальным жизненным материалом находит различное выражение в литературе эпохи Просвещения. Остановимся в этой связи на двух моментах. Первый из них заключается во все возрастающем значении, которое в художественной литературе обретает жанр мемуаров. Многие романисты XVIII века или широко используют в своих произведениях жизненный материал, почерпнутый ими в воспоминаниях реально существовавших лиц (например, Дефо в «Робинзоне Крузо», Лесаж в «Приключениях капитана Бошена»), или же стремятся создать впечатление, что так поступают (например, Прево в «Записках знатного человека», тот же Дефо и т. д.). В то же самое время сам жанр подлинной, а не вымышленной автобиографии все более проникается эстетическим началом, «беллетризируется», становится органической частью художественной литературы. Важнейшую роль в этом процессе (впрочем, как и в создании целого ряда других новых жанровых разновидностей художественной прозы) сыграл Ж.-Ж. Руссо.

Автобиография в своем развитии проходит несколько исторических этапов. Специфику средневековой автобиографии, пронизанной дидактическим духом, хорошо определил Р. И. Хлодовский. «Средневековая автобиография,— отмечает исследователь,— либо апология, либо аллегорическое изображение мистического странствия души, либо нравоучительный пример. Средневековый человек — во всяком случае в идеале — боялся быть самим собой: всякое проявление самобытности коробило его и казалось ему почти ересью. Ратерий Веронский мучительно страдал, когда ему казалось, что он не похож на всех прочих»¹.

Подлинное рождение автобиографии в настоящем смысле этого слова относится к эпохе Возрождения и обусловлено бурно развивающимся интересом к отдельной человеческой личности, к своеобразию ее индивидуальной судьбы и внутреннего мира, осознанием ее значительности и ценности. Ж.-Ж. Руссо переводит мемуарную литературу

¹ Хлодовский Р. И. Новый человек и зарождение новой литературы в эпоху Возрождения, с. 382—383.

в новое качество. Его «Исповедь» — в такой же мере произведение художественное, как и документальное. Это уже не разновидность исторической хроники, расцвеченной отдельными новеллистического характера эпизодами, это — роман-автобиография. При этом сближение автобиографии с романом происходит отнюдь не из-за того, что в ткань произведения вторгаются элементы вымысла, выдумки. Руссо в целом точно следует фактам. Черты художественности возрастают как следствие глубокого раскрытия автором своего внутреннего мира, силы, с которой выявляются чувства писателя, яркости и выпуклости в передаче впечатлений от окружающей действительности, остроты и темпераментности психологических характеристик. К тому же, чем глубже становился психологический анализ в руках Руссо, тем большее типизирующее значение он приобретал. Перед нами и биография конкретного исторического лица, неповторимой индивидуальности — Ж.-Ж. Руссо, — и художественное обобщение значительно более широкого порядка: раскрытие неисполненной многозначительного смысла судьбы талантливого разночинца XVIII века. Никто до Руссо с такой полнотой и страстностью не показывал в литературе богатства душевного мира простого человека, осознавшего себя индивидуальностью, убеждавшегося в содержательности и ценности своего «я», — того простого человека, который еще сравнительно недавно мог выступать на сценических подмостках лишь в облики фарсового героя, со скрывавшей его индивидуальные очертания маской.

Острые внутренние противоречия, которые обнажились в «Исповеди» Руссо, заключали в себе, безусловно, и черты болезненные, порожденные ощущением непоправимого разлада между простым человеком и обществом, гипертрофированной чувствительностью и ранимостью. Но ведь осмысление этих противоречий представляет собой вместе с тем и одну из принципиально наиболее важных, в познавательном отношении наиболее существенных сторон произведения Руссо. Именно здесь находил особенно яркое выражение тот пафос правдивости, который вдохновлял писателя, побуждая его с предельной откровенностью изображать свои помыслы и поступки, не стремясь улучшить, приукрасить свой облик, но одновременно и не смакуя натуралистически своих недостатков, не упиваясь своими слабостями. Правдивость в самоанализе, в воспроизведении борьбы душевных противоречий — это для Руссо основная предпосылка движения личности впе-

ред. Глубокое проникновение во внутреннюю динамику и диалектику душевной жизни, умение показать личность в ее становлении и развитии и составляют одно из наиболее существенных завоеваний Руссо-мемуариста и Руссо-художника.

Не менее важно и другое. В средневековом жизнеописании не возникал образ самобытной, непохожей на других индивидуальности. Ренессансный мемуарист Бенвенуто Челлини живо ощущает свою исключительность, ее подчеркивает, ею любит и ее восхваляет. Руссо не менее остро воспринимал неповторимость своего «я» (широко известно то утверждение этой неповторимости, которым Руссо открывал свою «Исповедь»). Но, стремясь познать самого себя, воссоздать индивидуальные очертания своего жизненного пути, Руссо одновременно объективно открывал широкий путь для познания внутреннего облика множества себе подобных. Путь этот вел не только к выявлению слабостей «простого», среднего человека. Наоборот, «Исповедь» Руссо свидетельствовала в первую очередь о бурном подъеме самосознания этих простых людей, вышедших на арену активной общественной жизни, готовившихся стать из объекта истории ее субъектом. Новаторский характер и жанровая многоплановость «Исповеди» обусловили и широкий диапазон оказанного ею историко-литературного воздействия. Это влияние заметно не только в различных произведениях мемуарного жанра. «Исповедь» оставила глубокий след и в развитии художественной литературы как таковой, сыграв, в частности, решающую роль в становлении так называемого «личного» романа.

Другой литературный жанр, складывающийся в XVIII веке в результате обостряющегося интереса к документальному жизненному материалу, — это очерк. Зародыши, отдаленные прообразы очерка нравов можно обнаружить в литературе XVII века — например, в отдельных разделах «Характеров» Лабрюйера или в творчестве поэтов-сатириков (М. Ренье, VI сатира Буало и др.). Однако в своем подлинном виде, как литературный жанр, основанный на сочетании воспроизведения документально достоверных фактов, изображения реально существовавших, а не вымышленных личностей, с элементами художественного обобщения, очерк возникает именно в XVIII веке. Один из его весьма характерных образцов — «Картины Парижа» Себастьяна Мерсье (1781). Перед нами серия любопытнейших эпизодов и зарисовок, посвященных са-

мым различным аспектам жизни французской столицы в канун буржуазной революции, произведение, порожденное желанием чуткого и прозорливого писателя зафиксировать для потомства облик и нравы родного города до того, как назревающие мощные исторические сдвиги успеют радикальным образом их изменить.

В XVIII веке, помимо уже упоминавшегося стремления к сочетанию начала художественного и начала научного и публицистического, важным стимулом к поискам новых литературных форм было желание ниспровергнуть утверждавшийся эстетикой классицизма принцип иерархии жанров и протест против тех сословных, аристократически-кастовых представлений, которые косвенно отражались в этом принципе. Ведь, согласно правилу иерархии жанров, последние делились на низшие и высшие в зависимости от своей тематики, то есть от того, жизнь каких социальных кругов то или иное произведение было призвано отображать. Быт «низов» был призван служить предметом комедийного освещения, а возвышенное, поэтическое и трагическое оставалось уделом носителей государственной власти, правителей и их окружения. Дидро, восставая против этого закрепления трагического и комического за определенными социальными сферами, писал в «Беседах о побочном сыне»: «Иногда говорят: случилось забавное происшествие при дворе, произошло трагическое событие в городе. Из этого явствует, что комедия и трагедия могут иметь место среди всех общественных слоев, с той разницей, что скорбь и слезы еще более часты под крышами подданных, чем развлечения и веселье во дворцах королей»¹. Бомарше, развивая ту же мысль, отмечал с сарказмом: «Смешные подданные и несчастные короли — вот единственно существующий и единственно возможный театр»².

Протестуя против того решительного разграничения между трагическим и комическим (а тем самым между комедией и трагедией), которое существовало в классицизме, просветители усиленно стремились создать новые жанры, в которых этот разрыв был бы уничтожен. Добиваясь слияния трагического и комического, писатели эпохи Просвещения подхватывали тенденции, которые стихийно осуществлялись и до них, и в частности находили себе вопло-

¹ Дидро Д. Собр. соч., т. V. М.—Л., 1936, с. 148—149.

² Бомарше. Сдержанное письмо о провале и о критике «Севильского цирюльника». — В кн.: Бомарше. Избр. произв. М., 1954, с. 263.

щение в литературе Возрождения, со свойственными последней диалектическими наклонностями и отсутствием жестких граней между отдельными жанрами. Трагические и комические мотивы сочетаются временами у Шекспира. Сходное явление и, пожалуй, в еще более сложной форме — как переплетение двух тесно друг с другом связанных аспектов одного и того же образа, характера — мы находим у Мольера в его «Мизантропе». Альцест одновременно вызывает и смех, и глубокое сочувствие, сострадание; перед нами и комического порядка ситуации, в которых оказывается человек, ослепленный своими односторонними и доведенными до крайности представлениями, и предпосылки настоящей общественной драмы, обусловленной столкновением героя, которого воодушевляют возвышенные принципы, и его развращенного, себялюбивого социального окружения. Все же и у Шекспира и у Мольера, при всей многоплановости и полифоничности отдельных их произведений, доминировало, как правило, какое-то одно начало — трагическое или комическое, в то время как другое служило лишь дополнительным оттенком, подчиненным основной тональности. Просветители же ставят перед собой задачу создать совершенно особый жанр, который, соприкасаясь какими-то гранями с трагедией и комедией, занял бы некое промежуточное, срединное место между ними. Эти попытки принимают в XVIII столетии чрезвычайно интенсивный, целенаправленный и теоретически осознанный характер (достаточно вспомнить в этой связи об их теоретическом обосновании в работах Дидро и Мерсье) и приводят в конечном итоге к рождению драмы.

Истоки этого процесса обозначаются значительно раньше эпохи Просвещения. Его предвестия можно обнаружить в трагикомедии, жанре, приобретающем огромную популярность в XVII столетии. Не лишены интереса аргументы, к которым прибегают некоторые из литераторов, пытающихся отстоять право трагикомедии на самостоятельное существование. Так, например, Ф. Ожье (его перу принадлежит, как мы видели ранее, один из любопытных памятников эстетической мысли XVII века — предисловие к изданию второго, переработанного варианта пьесы Ж. Шеландра «Тир и Сидон», увидевшее свет в 1628 г.), вступая в спор с поборниками классицистической трагедии, выдвигал соображения, которые во многом предвосхищали ход мысли Дидро. Ожье, обосновывая право драматурга на смешение трагического и комического, также апеллирует к жизненной правде. Однако авторы

трагикомедии еще не были способны в своей творческой практике художественно полноценно воплотить те демократические по своему духу устремления, которые находили себе теоретическое выражение в работах, подобных трактату Ожье. В трагикомедии комическое и трагическое, низменный быт и возвышающая душу поэзия скорее сосуществуют механически, чем органически сливаются в единое целое. Впрочем, и так называемая «мещанская драма» еще не была в силах осуществить до конца этот синтез. Ее основное предназначение — изображать в возвышенном и поэтическом плане нравы «средних», третьесословных кругов современного общества. Авторы мещанских драм воодушевляет внутренний протест, направленный против принципов классицистической эстетики: они подчеркнута воспевают, идеализируют то, что, согласно канонам классицизма, было предназначено для комедийной насмешки. В этом смысле они сами, хотя бы и косвенно, еще остаются зависимыми от сословных разграничений. Лишь в XIX веке, когда буржуазные отношения, торжествуя, окончательно стирают последние следы сословных перегородок в европейском обществе, драма обретает возможность естественно сочетать художественное решение общечеловеческого характера духовных проблем с точностью воспроизведения бытовых, повседневных, социально локализованных условий существования своих героев.

Стремление к этому синтезу, получившему яркое воплощение затем в произведениях критических реалистов XIX века, играет вообще важную роль в развитии литературы эпохи Просвещения. Причем наиболее крупных художественных успехов в этом направлении писатели XVIII столетия достигают не столько в области драматургии, сколько в романе. Одно из самых первых и примечательных свидетельств такого рода художественных сдвигов — «Манон Леско» аббата Прево, произведение, в котором правдивое описание социальной среды, воспроизведение нравов деклассированных низов и поэтическое раскрытие мира чувств героя, переживающего острую душевную драму, органически слиты. В творчестве Прево переплетаются, вступают в единство те линии развития литературы, которые ранее противостояли друг другу: с одной стороны, повествовательные традиции мастеров изображения жизненного «дна» — Лесажа, авторов бытовых романов XVII века, Сореля, Скаррона, Фюретьера, представителей испанской плутовской повести, а с дру-

гой — художественный опыт «высокой» классицистической литературы, утонченное и возвышенное искусство психологического анализа таких писателей, как Расин, де Лафайет, Ларошфуко. Аналогичные явления наблюдаем мы и в романах Мариво «Жизнь Марианны» и «Преуспевший крестьянин». И здесь изощренное исследование извилов и закоулков человеческой души (временами, особенно в «Преуспевшем крестьянине», кажущееся по своим приемам художественно необычно смелым для XVIII столетия, своеобразным «прустианством» века Просвещения) вырастает из скрупулезно и метко обрисованной бытовой почвы. Дальше по этому же пути пойдут замечательные мастера английского реалистического романа середины XVIII века во главе с Филдингом.

Начав воссоединять художественное отражение и осмысление двух различных сфер человеческого существования — жизни «плоти» и жизни «духа», — романисты века Просвещения создают предпосылки для еще одного рода эстетического синтеза, который окончательно был осуществлен затем в XIX столетии. Творческая деятельность романистов эпохи Просвещения способствовала все более активному проникновению в эпическую ткань повествования элементов лирических (Руссо и сентименталисты) и драматических (построение сюжета в «Томе Джонсе» Филдинга, развивающееся мастерство диалога, развитие драматической потенции романа в письмах в «Опасных связях» Шодерло де Лакло и т. д.). Таким образом, созревают внутренние возможности для достижения того сплава начала эпического, драматического и лирического, который мы находим позднее в романах Бальзака и Стендаля.

В литературе Просвещения, неразрывно связанной с борьбой за переделку общественного строя, за распространение и утверждение прогрессивных жизненных идеалов, очень сильно выражено действенное, преобразующее начало. В своих теоретических работах просветители во главе с Дидро и Лессингом закономерно подчеркивают, выдвигают агитационное, воспитательное значение искусства вообще и литературы в частности. В их литературной деятельности большую роль играет публицистическая стихия. Восемнадцатый век — это эпоха бурного расцвета сатиры, в частности выдающихся творческих достижений в жанре комедии. Это время выдвигает таких замечательных мастеров язвительного, колкого осмеяния, как Свифт, Гей, Вольтер, Бомарше, Филдинг, Шеридан. Про-

светительская сатира заметно отличается от сатирического смеха эпохи Возрождения. Все исследователи, проводившие эту параллель, отмечают большую рассудочность просветительской сатиры по сравнению с эмоциональной необузданностью и спонтанностью смеха в произведениях ренессансных писателей, ее рационалистическую четкость, логическую последовательность и однолинейность, одностороннее преобладание в ней отрицания и осуждения над жизнеутверждающим, ликующим от ощущения избытка сил положительным смехом¹.

Будучи пронизана рационалистическим духом, сатира эпохи Просвещения вместе с тем в отдельных своих проявлениях очень различна по тональности, по художественному звучанию. Она глубоко трагична у Свифта, писателя, с болью в сердце наблюдающего за тем, как его народ подвергается безжалостному ограблению со стороны могущественной соседней нации, и прозревающего благодаря этому печальному и многострадальному опыту противоречия еще только начинающего выявлять свой истинный облик буржуазного общества. Если в первой части «Путешествий Гулливера» смех Свифта временами принимает оттенок снисходительной улыбки, то затем, особенно в третьей и четвертой частях, положение заметно меняется. Отталкивающие аллегорические фигуры, которые Свифт здесь рисует, изображают жизнь как бы оцепеневшей, застывшей, лишившейся движения и воспроизводят тот ужас и отчаянье, которые писатель испытывает, отказываясь понять окружающую его действительность — столь она уродлива и бесчеловечна. Показательна и эволюция, которую претерпевает образ Гулливера. В первой части он еще сохраняет облик отдаленного потомка великанов Рабле. Он тоже гигант — правда, гигант, который не только осознает свое превосходство над окружением и забавляется наблюдением над ним, но и оказывается связанным по рукам и ногам лилипутами, запускающими в него свои отравленные ядом стрелы и побуждающими служить себе. Дальше осознание Гулливером собственной силы и господства над жизнью идет на убыль, все более ослабевает, сменяясь чувством отчужденности, необходимостью ограничиться позицией стороннего созерцателя и преисполненного горечи комментатора.

¹ См. по этому поводу, например: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965; Пинский А. Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.

В то же время у Бомарше сатира имеет совсем другой характер. Она тоже больно колет и способна поразить врага. Ее отличительная черта, однако,— это искрящееся остроумие, это блеск, с которым писатель пользуется таким тонким оружием, как ирония (временами доводя ее до сарказма), слегка завуалированная насмешка, это находчивость, изобретательность, кипучий темперамент и виртуозность, которые герой «Свадьбы Фигаро» проявляет в словесных стычках со своими противниками. В основе всех этих качеств смеха Бомарше, его формальной отточенности, разящей меткости и блеска, лежит уверенность писателя и его героя в себе, в силе своего класса и неоспоримости своего превосходства над враждебным общественным лагерем. Самообладание и хладнокровие Фигаро объясняются во многом и ощущением того, что он не одинок в своем единоборстве с господином, что у него за плечами есть мощный союзник в лице простого народа (сцена в суде из III акта «Свадьбы Фигаро» в первую очередь проливает свет на этот существенный момент в идейной концепции пьесы).

Маркс писал: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия... Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым»¹. Это глубокое наблюдение, сделанное по поводу Лукиана и заката античного мира, с полным основанием может быть отнесено и к Франции конца XVIII столетия. Бомарше создал свои комедии о Фигаро на пороге расставания буржуазного общества с его зависимым прошлым.

Сатирическое творчество Вольтера также неотделимо от антифеодальной и антиклерикальной борьбы буржуазного класса. Но в палитре Вольтера-сатирика мы найдем и другие краски. К тому же сатира Вольтера прошла довольно длительную эволюцию. Между настроениями писателя и его видением действительности, воплощенным, скажем, в «Орлеанской девственнице», с одной стороны, и в «Простодушном» — с другой, весьма заметная разница. Можно сказать, что представление о противоречиях современной действительности у Вольтера-сатирика с годами усложнялось и одновременно его смех становился и менее оглушительным, и менее односторонне разрушительным,

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. I, с. 418.

беспощадным и желчным. К нему (особенно яркое свидетельство тому — «Простодушный») все настойчивее пришивались ноты горечи, обеспокоенности о будущем и сострадание простым смертным.

Что касается «Кандида», то относительно этого произведения еще можно спорить, наличествует ли в нем трагизм в подлинном смысле этого слова или нет. Вольтер нагромождает здесь один на другой эпизоды, рисующие бесчисленные социальные язвы и пороки, нелепости, совершаемые человечеством, предрассудки, мешающие ему жить. Картина жизни, которую он создает в этом произведении, мрачна, но присущ ли ей действительно трагический смысл? Не препятствует ли этому очень сильно выраженный в «Кандиде» рационалистический характер мироощущения писателя? Это рационалистическое начало, с одной стороны, устраняет из воспроизводимых и осмысляемых писателем противоречий элемент трагической неразрешимости, а с другой стороны, придает его собственным положительным представлениям черты суховатости и отвлеченности.

Другое дело — «Простодушный». Трагические ноты в этом произведении звучат довольно отчетливо. Мне представляется весьма тонкой и справедливой та мысль об определенном и принципиальном расхождении, существующем между Вольтером-мыслителем и Вольтером-художником, которая по поводу этой повести была высказана А. А. Смирновым. Видение Вольтера-художника шире. «Восемнадцатый век, — писал А. А. Смирнов, — век схем и зарождения большого реализма, как это бывает всегда при зарождении нового мира. И то и другое в сильнейшей степени проступает в творчестве Вольтера. При всей своей цельности он двулик. Как бы он ни философствовал, у него явственно выступает ощущение: законы непреложны и зло торжествует в мире»¹. Определяя историческое место Вольтера-художника, А. А. Смирнов не только уточняет ту линию преемственности, которая связывает создателя «Кандида» и «Простодушного» с гуманистической мыслью позднего Возрождения и XVII века, но и подчеркивает — и это особенно примечательно — его новаторство, те его художественные прозрения, которые предвосхищали темы и мотивы, получившие по-настоящему свое развитие лишь в литературе XIX века. «У Вольте-

¹ Смирнов А. А. Художественное творчество Вольтера. — В кн.: Вольтер. М. — Л., 1948, с. 148.

ра... мы находим осознание слабости человека и могущества зла. «Естественный» человек (Кандид, Простак) в столкновении с конкретным злом гибнет или оказывается побежденным. Тема утраты иллюзий — эта огромная тема литературы XIX века — звучит уже у Вольтера»¹. Конечно, эти мотивы играют у Вольтера не доминирующую, а побочную роль, но наличие их все же игнорировать не следует.

Отмечая новаторские завоевания сатиры XVIII века, нельзя обойти и имя Филдинга. Наглядным примером историко-литературной многоплановости выдающихся произведений эпохи Просвещения является наиболее ранний из его романов «Жизнь мистера Джонатана Уайльда Великого» (написан в 1739—1740 гг.). Это произведение прочно связано с сатирическими и повествовательными традициями, которые складываются на более раннем этапе распада феодального общества, еще в XVII веке: с плутовским романом и с той разновидностью бурлеска, которая проводит разоблачительную параллель между господствующими верхами общества и его преступным «дном» не путем пародийного снижения и дегероизации верхов, а, наоборот, путем иронического, по своей природе «эпического» возвеличения деклассированных низов (самое яркое из первых сатирических произведений этого типа — «Масетта» М. Ренье, увидевшая свет в 1613 г.). Одновременно в «Жизни Джонатана Уайльда» чрезвычайно отчетливо (резче, чем в романах 40-х годов) отразились противоречия, весьма характерные для просветительства XVIII столетия: например, в идеализации частной жизни буржуа (образ ювелира Хартфри) и в противопоставлении ее как некоего оазиса добродетели и счастья порокам и превратностям политической карьеры².

Но наряду с этими традиционными и кажущимися нам несколько архаическими мировоззренческими и жанрово-стилистическими приметами мы наблюдаем в «Жизни Джонатана Уайльда» и такие черты, которые поражают нас своей остротой, творческой смелостью. От них веет чем-то очень современным, с нашей собственной точки зрения; они кажутся созвучными страницам, принадлежащим перу таких мастеров сатиры новейшего времени, как

¹ Смирнов А. А. Художественное творчество Вольтера. — В кн.: Вольтер. М.—Л., 1948, с. 148.

² Подробнее об этом контрасте см. в работах А. А. Елистратовой о Филдинге: «Филдинг». М., 1954, и «Английский роман эпохи Просвещения». М., 1966.

Твен и Шоу. Это родство сказывается и в природе Филдинговского сарказма, и в стремлении писателя придавать насмешке характер едкого парадокса. Оно проявляется и в каких-то более общего порядка жанровых особенностях сатиры. В произведениях Филдинга старые, восходящие еще к XVII веку и к Возрождению сатирические формы, во главе с бурлеском и пародийным перелцовыванием, соседствуют с новыми, еще только зарождающимися литературными жанрами, уже не столько связанными с поэтическими традициями, сколько с журнально-газетной практикой — фельетоном, сатирическим очерком, памфлетом. Филдинг, автор «Жизни Джонатана Уайльда», привлекает наше внимание богатством, разнообразием используемых приемов сатирического осмеяния и одновременно тем блеском и свободой, с которой он владеет всем этим широким сатирическим репертуаром. Ю. Боров в своем историко-теоретическом очерке справедливо отметил глубокие качественные изменения, которые происходят в сатире с наступлением буржуазной эпохи. «В критическом реализме,— пишет исследователь,— сатира становится одним из способов типизации жизни. Сатира пронизывает все искусство и становится особым сатирическим родом литературы...»¹ «Жизнь Джонатана Уайльда» — примечательная историческая веха в этом процессе формирования сатиры в особый, самостоятельный род литературы.

С распространением в литературе Просвещения сатиры, иронии, с преобладанием в ней действенного, преобразующего начала, с ее ярко выраженным интеллектуализмом и рационализмом тесно связан и еще один момент. Советские исследователи определяют его как склонность целого ряда писателей эпохи Просвещения (Вольтера, Дидро, Свифта, Гете), отвлекаясь от требований житейско-бытовой достоверности и исторической и географической точности и, наоборот, охотно прибегая к фантастике и условности, свободно экспериментировать сюжетом, образами своих героев, смело подчиняя их трактовку определенным идейно-философским задачам. Одной из форм этого творческого «экспериментаторства» является черта, отличающая многие произведения просветительского реализма, — активное вмешательство автора в ход повествования, его стремление осмыслить и комментировать течение

¹ Боров Ю. Б. Сатира.— В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964, с. 384.

событий, настойчиво излагая и пропагандируя свою точку зрения на изображаемые явления жизни.

Вместе с тем в некоторых исследованиях проявляется тенденция слишком прямолинейно рационализировать крупнейшие достижения литературы Просвещения, недооценивая их специфические художественные качества, упрощенно сводя образы, созданные писателями-просветителями, к выражению субъективных устремлений автора, игнорируя противоречия, иногда возникающие между теоретическими мыслями крупнейших писателей-просветителей и объективным содержанием их художественных творений.

Особенную осторожность и максимальную точность необходимо соблюдать, пытаясь установить характер авторского отношения к изображаемым явлениям, их авторскую оценку в произведениях Дидро. Дидро любит выводить в своих философско-художественных произведениях образы автобиографического порядка, как бы непосредственно воспроизводящие мнения автора. Эти произведения (например, «Племянник Рамо» или «Разговор отца с детьми») написаны от первого лица, а в их диалогической части реплики философа сопровождаются обозначением «я». И тем не менее было бы заблуждением отождествлять жизненную концепцию самого Дидро и взгляды, утверждаемые и в том и в другом из этих произведений лицом, представляющим собой образ автора и обозначенным как его «я». И в «Племяннике Рамо» и в «Разговоре отца с детьми» точка зрения Дидро-мыслителя на жизнь, на поставленные в обоих произведениях общественно-этические проблемы шире, всестороннее и объективнее, чем те убеждения, которые развивает философ в качестве одного из участников диалога. Концепцию Дидро-мыслителя можно выявить лишь из контекста всего произведения в целом, лишь из совокупности точек зрения, сталкивающихся в ходе обмена мнениями и воспроизводящих переплетение сложных жизненных противоречий. Образ же философа воплощает в себе, как правило, лишь какие-то отдельные, изолированные аспекты многогранной натуры Дидро и его глубокого, всеобъемлющего мироощущения. В силу этого он постепенно и объективно (возможно, в какой-то мере и независимо от субъективного замысла самого Дидро) как бы отделяется от личности автора и, обретая самостоятельность, перерастает в художественный персонаж — тип.

Так происходит, например, с образом философа в

«Племяннике Рамо». В нем Дидро воплотил многие примечательные черты, отличающие устремления передового человека своего времени, и в первую очередь свое негодование, вызванное эгоистической и циничной жизненной философией, которую развивает его своеобразный собеседник, свое непоколебимое убеждение в том, что альтруизм, самоотверженные помыслы о счастье сограждан представляют собой естественные, нормальные качества общественной природы человека. Однако в образе философа, который как бы контрастно противопоставляет личность племянника Рамо, нашли свое отражение и ограниченные стороны сознания участников просветительского движения на Западе в XVIII столетии. Высказываниям философа присущ оттенок идеалистической нормативности и нравоучительной предвзятости. Он не может, прибегая к материалистическим по своей природе доводам, переспорить своего оппонента. Он не способен доказать историческую необходимость заботы о благе других, не способен обнаружить те социальные силы, действенная борьба которых была бы своего рода общественным гарантом практической целесообразности альтруизма, укрепляя в людях веру в неизбежность, в реальность торжества альтруистических устремлений над сугубо эгоистическими побуждениями. Доводы философа благородны, но они как бы повисают в воздухе. Совершенно очевидна дистанция, которая отделяет философа, воплощающего в себе немало идеалистических иллюзий и противоречий, свойственных большинству западноевропейских просветителей, от самого Дидро со свойственными ему проблесками стихийной материалистической диалектики. Последняя позволяла Дидро не только запечатлеть эти иллюзии и противоречия как типические, но и попытаться, подвергнув их критическому осмыслению, наметить пути для их преодоления (например, в такой замечательной работе, как «Опровержение книги Гельвеция «Человек»).

Это же относится и к автобиографическому образу в диалоге «Разговор отца с детьми». Взгляды, которые философ-рассказчик отстаивает в этом диалоге, представляют собой один из вариантов решения проблемы, поставленной в этом произведении, и далеко не исчерпывают всей сложности и глубины авторской точки зрения. И этот образ также не может быть назван идейным рупором автора. Основу содержания «Разговора отца с детьми» составляет осмысление противоречия, которое неизменно приковывает к себе внимание Дидро-мыслителя. Это —

противоречие между субъективными устремлениями и влечениями человека и объективными возможностями осуществления этих стремлений. В данном конкретном случае это противоречие приобретает характер столкновения между законами, освящающими социальную несправедливость и неравенство состояний, и субъективными порывами совести, восстающей против этой несправедливости. Как же примирить эти два начала — зов совести и необходимость существования твердых, объективно значимых и общеобязательных законов? В пылких выступлениях философа выражена одна из крайних точек зрения, сталкивающихся между собой в ходе обмена мнениями. Ее условно можно назвать «руссоистской». Дидро — персонаж диалога — отстаивает безусловный приоритет «внутреннего голоса», предписаний совести. Никаких объективных критериев истины, согласно его убеждению, доискиваться нет необходимости. Надо следовать исключительно своей собственной интуиции, велению своего сердца: оно не подведет и не обманет (показательно, что в обоих только что упомянутых автобиографических образах писателем на первый план выдвигаются одни и те же аспекты внутреннего облика — черты легко воспламеняющегося, нетерпеливого, предпочитающего следовать эмоциям, а не рассудку, пылкого правдолюбца).

Совершенно очевидно, что эта сентименталистски окрашенная концепция (встречающая в первую очередь отпор со стороны умудренного жизненным опытом отца философа) отнюдь не заключает в себе окончательных идейных итогов диалога. Их внутренний смысл сложнее. Он и в замечательном, материалистическом по своей природе прозрении: «Если бы не было собственности, не было бы законов», то есть в теоретическом понимании того, что истоки противоречий между государством и личностью следует искать в конечном счете в явлениях социального порядка. И в твердой убежденности, что путь к преодолению этих противоречий должен заключаться не в индивидуальной анархии и субъективном произволе, а в поисках объективных, общезначимых решений. И далее, в чисто просветительской природе конкретных мероприятий, выдвигаемых автором в качестве непосредственной программы действия на ближайшее время.

Наконец, еще значительнее дистанция между образом философа и личностью самого автора в поздней пьесе Дидро «Хорош он или дурен?». В образе Ардуэна автобиографические мотивы еще заметнее отступают на задний

план перед чертами объективно значимого социального типа, внутреннее содержание которого определяется в первую очередь его взаимоотношениями с другими персонажами пьесы и теснейшим образом связано с общей идейной концепцией произведения. Такому усиливающемуся «отчуждению» между героем, образ которого на первый взгляд кажется автобиографическим по своему замыслу и призванным выполнять роль «рупора», и личностью автора способствует в данном случае безусловно и драматургическая форма произведения (в свою очередь, переплетение диалогических отрывков со строками, написанными от автора, усиливает впечатление автобиографичности образа философа, его близости к фигуре самого Дидро в «Племяннике Рамо» и в «Разговоре отца с детьми»).

Нередко преувеличивается и субъективизм, будто бы пронизывающий художественную концепцию «Жака-фаталиста». Этот субъективизм объясняют влиянием Стерна и его «Тристрама Шенди». Довольно широкое распространение получило мнение, согласно которому «Жак-фаталист» представляет собой роман стернианского толка, воплощает в себе якобы мироощущение, аналогичное тому причудливому и изощренному антирационалистическому по своему духу восприятию действительности, которое нашло себе выражение в «Тристраме Шенди». Думается, однако, что подобное истолкование деформирует истинную сущность художественного замысла «Жака-фаталиста». У истоков этого замысла стоят не Стерн с Юмом, а фигуры совсем иного плана. Воздействие Стерна в «Жаке-фаталисте» носит скорее внешний характер. У Стерна Дидро почерпнул мотив, который помог ему построить обрамление повести, состоящее, как известно, из истории любви Жака. Стерном навеян и прием дробления отдельных эпизодов. Однако, в отличие от автора «Тристрама Шенди», у Дидро в «Жаке-фаталисте» этот прием выполняет иную художественную функцию. Он не заключает в себе никакого специального гносеологического смысла, не связан со стремлением «остранить» видение действительности, внося в него элементы относительности и субъективизма. Он выполняет несложную функцию ретардации и служит по преимуществу чисто развлекательным целям. Композиция «Жака-фаталиста» производит внешне впечатление затейливой и замысловатой хаотичности, внутренне же, при ближайшем рассмотрении, оказывается рационалистически стройной и четкой. Ее принципы генетически

связаны прежде всего с национальной французской повествовательной традицией.

Непосредственные предшественники Дидро, создателя «Жака-фаталиста», — это ренессансные прозаики XVI века, составители новеллистических сборников типа «Деревенских шуточных бесед» и «Шуток Этрапеля» Ноэля дю Файля или «Бесед после ужина» Гильоме Буше и в первую очередь такие писатели, как Бонаventura Деперье, автор «Новых забав», и, конечно, Рабле. Эту преемственную связь осознает и подчеркивает сам Дидро, последовательно проводя в качестве некоего лейтмотива через весь свой сборник раблезианскую линию новелл, рассказывая в духе ренессансной прозы о неугасимом жизнелюбии простых людей, их тяге к земным радостям и о забавных приключениях, которые с ними случаются во время погони за этими плотскими наслаждениями.

С точки зрения своей композиционной структуры и жанровой специфики «Жак-фаталист» представляет собой сборник, объединенный внешней фабульной канвой и образом человека из народа — слуги Жака, и состоящий из очень разнообразных и разноликих как будто повествовательных материалов — маленьких повестей, новелл, анекдотов, басен, аллегорических нравоучений, философских притч, публицистических отступлений и т. д. Весь этот материал в своей совокупности дает очень широкую и реалистическую по своему духу картину современной французской действительности, пронизанную к тому же глубокой и очень определенной, последовательно воплощенной жизненной концепцией. Подобную концепцию мог выработать лишь такой выдающийся мыслитель и писатель XVIII века, каким был Дидро. Таким образом, в какой-то мере в старые мехи было влито новое вино. Великий просветитель прибегал к помощи восходящих к эпохе Возрождения прозаических форм для того, чтобы художественно организовать огромный запас жизненных впечатлений, которые теснились у него в сознании. Пытаясь создать крупное, монументальное по своему размаху, по охвату окружающей действительности художественное полотно, Дидро был вынужден во многом механически комбинировать, объединять, сцеплять воедино разные виды уже существующих, сложившихся более мелких прозаических жанров. Чисто романическая форма на той стадии, какой она достигла в годы, когда Дидро создавал своего «Жака-фаталиста», не давала писателю возможности осуществить его замысел. Однако, опираясь на восходящие к Ренессансу повествовательные традиции, Дидро творче-

ски использовал и развивал их, прокладывая тем самым путь критическим реалистам XIX века.

Историко-литературное место, занимаемое «Жаком-фаталистом», чрезвычайно значительно и любопытно. Это произведение, с одной стороны, лишний раз свидетельствует о живительной силе ренессансных художественных традиций, продолжавших и в XVII столетии, и в век Просвещения способствовать осуществлению замечательных реалистических достижений в литературе. В то же самое время «Жак-фаталист» привлекает наше внимание и в другом плане. Это одно из тех произведений французской литературы XVIII века (наряду, скажем, с «Манон Леско», «Племянником Рамо», «Исповедью» и «Опасными связями»), которые сыграли наиболее существенную роль в процессе предвосхищения и подготовки будущих творческих завоеваний, осуществленных критическими реалистами в XIX столетии.

Оба этих момента ярче всего проявляются в содержании «Жака-фаталиста» — в образе слуги Жака и в знаменитой новелле о госпоже де ла Помрэ, в одном из шедевров реализма XVIII столетия. Эта новелла рассказывает о том, как жестоко пыталась отомстить госпожа де ла Помрэ своему бывшему возлюбленному маркизу дез Арси, избалованному светскими успехами аристократу, который бросил ее и тем самым нанес ей тяжелый удар. Нравы и характеры, изображенные в этой новелле, во многом напоминают роман Шодерло де Лакло «Опасные связи». Мы и здесь сталкиваемся с людьми, которые поражают сочетанием утонченности, самообладания, психологической зоркости и дипломатического мастерства, с одной стороны, и цинизма, болезненного самолюбия, мстительности, бессердечия, доходящего до садизма, — с другой. И здесь также полностью отсутствует какой-либо налет морализации и дидактики. Писатель разоблачает не отдельных аморальных одиночек, а среду, общество, неумолимо приближающееся к упадку и распаду. Вместе с тем, как и Шодерло де Лакло, Дидро, автор новеллы о госпоже де ла Помрэ, — объективен. Он создает образы людей извращенных и опустошенных, но по-своему незаурядных — сильных, умных, обладающих изысканной культурой. И в то же самое время между «Опасными связями» и новеллой о госпоже де ла Помрэ есть и определенное, обладающее принципиальным смыслом различие. Новелла Дидро не уступает роману Шодерло де Лакло в смысле остроты критических тенденций, но в ней отсутствуют те ноты безысходности и пессимизма, которые отчетливо звучат в «Опасных связях».

Вспомним хотя бы конец новеллы Дидро — он несет в себе значительную идейную нагрузку. Месть госпожи де ла Помрэ становится против ее воли, вразрез с ее расчетами, источником счастья господина дез Арси. Любовь берет верх над уязвленным, кровоточащим самолюбием, становится источником нравственного перерождения героя, заставляет его бросить вызов предрассудкам своей среды. Его сильная душа, закалившись в страданиях, выходит победительницей из испытаний. Этот на первый взгляд исключительный исход имеет, однако, свое глубокое внутреннее обоснование. В нем, во-первых, находит себе выражение характерная для Дидро мысль о зависимости человеческой личности от объективных закономерностей окружающей действительности, о превосходстве этих закономерностей над волей и намерениями отдельной индивидуальности (в данном случае — планами госпожи де ла Помрэ), о силе и могуществе объективной необходимости. Во-вторых, здесь проявляется непоколебимая вера Дидро-просветителя в конечное торжество гуманистических принципов над эгоизмом и жестокостью, насаждаемыми господствующим обществом, в неистребимость этого гуманистического начала в человеческой душе. Соприкасаясь в целом ряде существенных моментов с «Опасными связями», новелла Дидро ближе к мироощущению, которое несколько позднее, после Французской революции, нашло себе воплощение в творчестве реалистов первой половины XIX века — Стендаля и Бальзака.

Важный идейно-тематический пласт в «Жаке-фаталисте» — это изображение жизни народа. Оно противопоставлено в произведении Дидро раскрытию нравственного облика общественных кругов, зараженных эгоизмом, собственническими инстинктами. И здесь Дидро сохраняет реалистическую объективность. Он не идеализирует народ, не умиляется им, как это происходит в мещанской драме, не закрывает глаза на пороки, которые проникают в сознание простых людей под воздействием существующих общественных условий. Вместе с тем великий просветитель подчеркивает неиссякаемый оптимизм народа, не покидающую его, несмотря ни на какие тяготы, жизнерадостность, жажду свободы и наслаждений. Для того чтобы воссоздать эту черту народного мировосприятия, дорогую его сердцу, Дидро, как уже отмечалось, ищет вдохновения в ренессансной художественной традиции. При этом не случайно большинство новелл раблезианского толка сосредоточено по преимуществу в конце произведения. Мысль о народе, о его несгибаемой воле к жизни является как бы главным идейным ито-

гом, и композиция «Жака-фаталиста» призвана это подчеркнуть.

Все эти тенденции, как в фокусе, собраны в центральном образе произведения — в личности Жака. Этот образ насыщен большим обобщающего характера содержанием. Это — отнюдь не стернианского типа персонаж, но и не условная фигура, предназначенная служить исключительно композиционным целям — сцеплению в единое целое пестрого повествовательного материала. Жак — это отчетливо индивидуализированный образ. Конечно, автор вложил в него многое от себя, приподнял его над уровнем бытовой повседневности, но это не лишает Жака свойств социального типа. Жак воплощает в себе лучшие черты народа. Помимо жизнерадостности, отзывчивости — это и накопленные в борьбе с трудностями незаурядный жизненный опыт и выдержка, и живой ум, склонность к философскому складу размышлениям и обобщениям. Этот образ вряд ли имеет что-либо себе равное в литературе западноевропейского Просвещения (в наибольшей степени к нему приближаются, пожалуй, образы людей из народа в романах Филдинга, но последние все же бледнее и зауряднее Жака). В нем с особенной силой выявились те черты народности и национального своеобразия, которыми отмечено как содержание, так и художественная форма этого замечательного произведения Дидро, являющегося своеобразным промежуточным звеном, связывающим литературные традиции эпохи Ренессанса с зарождающимися тенденциями критического реализма.

Одна из самых насущных и вместе с тем самых сложных проблем, возникавших перед писателями-просветителями, заключалась в решении дилеммы, как сочетать активную, преобразующую роль искусства, его агитационную и воспитательную действенность с достоверным воспроизведением неприкрашенной правды жизни, то есть, другими словами, художественное утверждение идеала с реализмом. Здесь возникали две опасности.

С одной стороны, стремление точно следовать правде жизни могло легко выродиться в поверхностное и рабское копирование внешней оболочки действительности. Борясь с подобного рода тенденциями, натуралистическими по своей природе, Дидро ратовал за творческую инициативу художника, защищал право воображения. Он настаивал на связи природы и искусства, но решительно восставал против их

отождествления¹. Осуждая вторжение мелочной житейской прозы, плоской обыденщины в литературу, он призывал к раскрытию сущности вещей (подразумевая то, что в эпоху Возрождения обозначалось понятием «духа времени»), развивал замечательные по своей внутренней диалектичности мысли о том, что в искусстве правдивое может и должно выявляться через выдающееся, из ряда вон выходящее, исключительное. Отсюда, из подобных устремлений и вытекали такие заявления Дидро, как: «Прекрасное есть только правдивое, раскрытое через возможные, но редкие и чудесные обстоятельства», или: «Искусство заключается в сочетании самых обыкновенных обстоятельств с самыми чудесными вещами и чудесных обстоятельств с самыми обыкновенными сюжетами»².

С другой стороны, Дидро и его единомышленники отдавали себе отчет в том, что тенденциозность, не вытекающая органически из логики художественных образов, а привнесенная как бы извне, неизбежно обернется субъективным домыслом, напыщенной риторикой или назойливой дидактикой.

В своих теоретических работах в области эстетики (и в первую очередь в «Рассуждении о драматической литературе») Дидро неоднократно говорит о необходимости в искусстве слияния правды и поэзии, достоверного отображения реальной действительности и героического идеала, возвышенной мечты, субъективного и объективного, истинного и тенденциозного, полезного, нравоучительного. Как же достичь подобного синтеза? Где писателю и художнику искать источник такого рода искусства? Исходя из своих теоретических воззрений, Дидро считает, что художники и творцы искусства должны искать критерий прекрасного не в своих субъективных представлениях и переживаниях, а только в окружающей их действительности: мерило прекрасного должно быть объективным. Оно, согласно Дидро, заключено в общественных условиях, в общественной атмосфере, в которой суждено жить и творить писателю и художнику.

Развивая эту свою мысль, Дидро приходит к выводу, что искусство, одновременно правдивое и возвышенное, может

¹ В статье «Подражание», предназначенной для «Энциклопедии», Дидро писал: «Тот, кто подражает природе со строгой точностью, есть историк природы. Тот, кто обрабатывает ее... распоряжается ею свободно, есть поэт природы» (Дидро Д. Избр. произв. М.—Л., 1951, с. 387).

² Diderot. Oeuvres complètes. T. XII. Paris, 1876, p. 125—126.

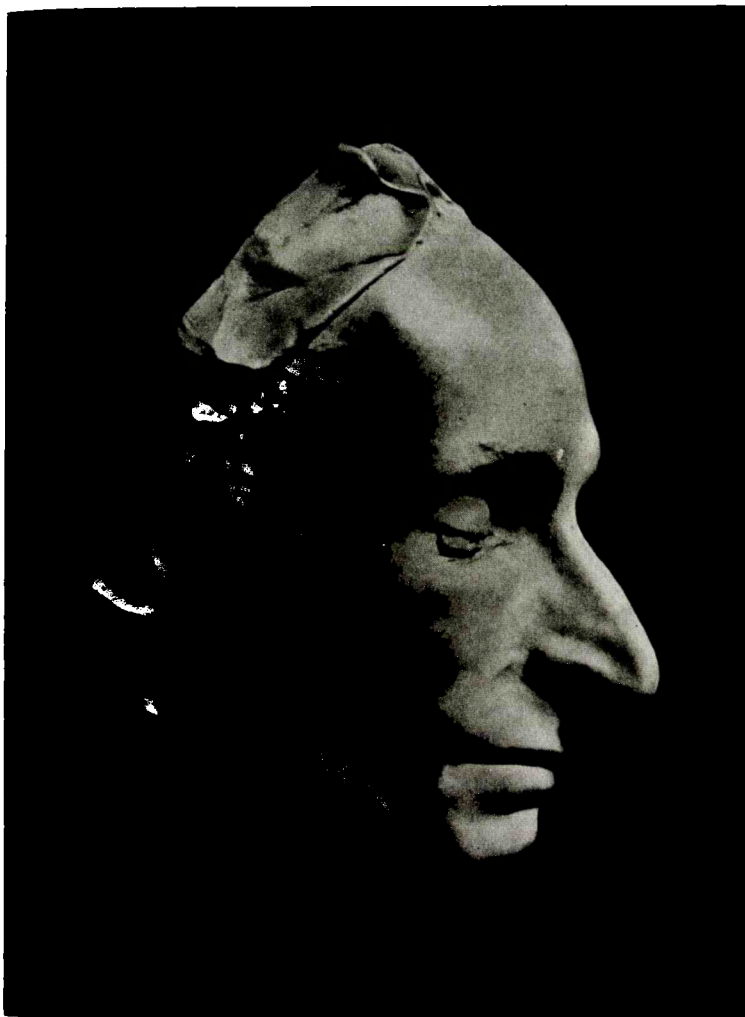


ТРАПЕЗА
Картина Г. Хонтхорста
К стр. 164

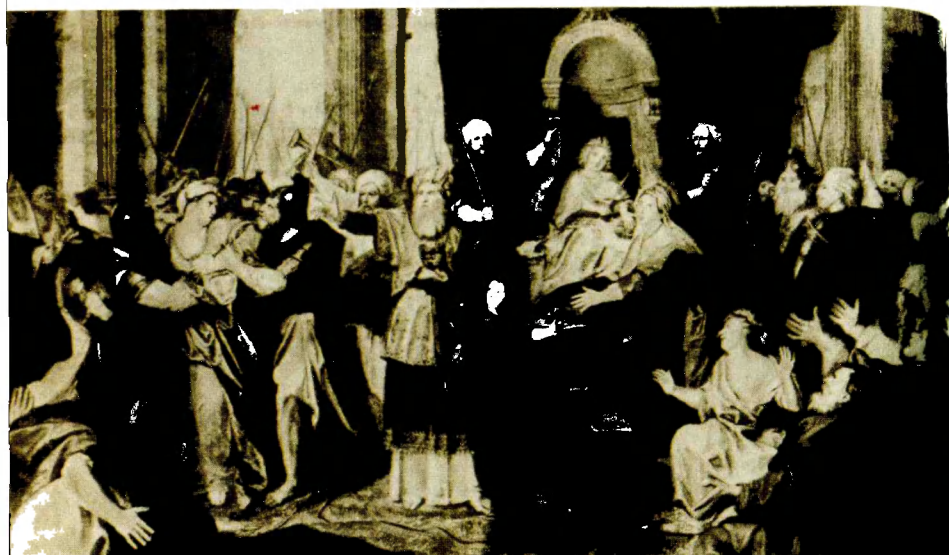


ЖАН РОТРУ

Бюст работы скульптора Ж.-Ж. Каффьера
К стр. 178



ПОСМЕРТНАЯ МАСКА БЛЕЗА ПАСКАЛЯ
К стр. 179



ИЗГНАНИЕ АТАЛИИ ИЗ ХРАМА

Картина А. Куапеля

К стр. 186



ВОЛЬТЕР БЕСЕДУЕТ С КРЕСТЬЯНАМИ В ФЕРНЕ

Картина приписывается Ж. Юберу

К стр. 201



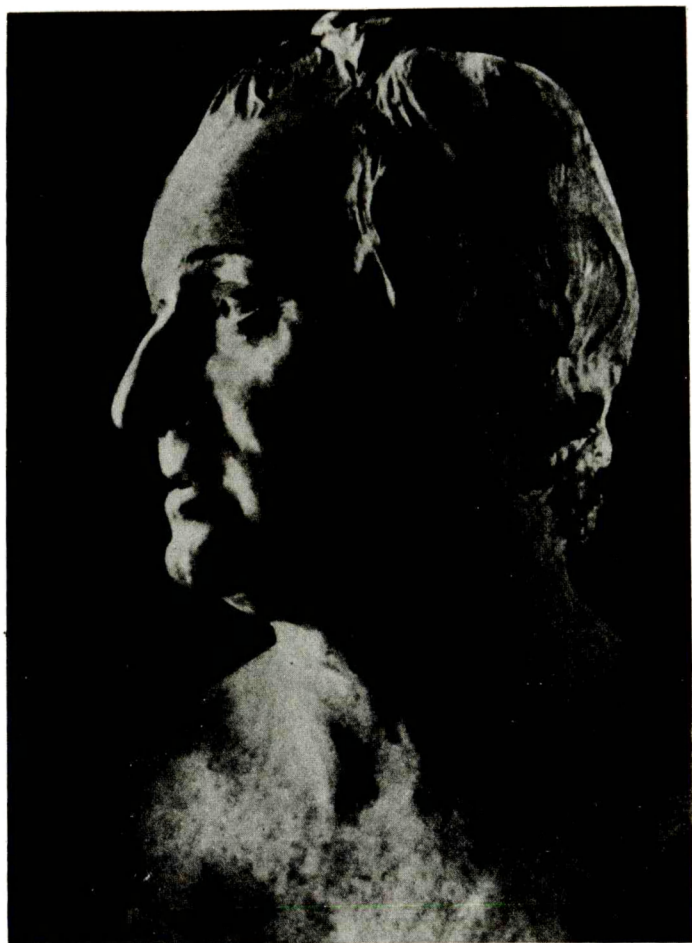
ЖАН-ЖАК РУССО
Бюст работы Ж.-А. Гудона
К стр. 205



ВЫБОРЫ В ПАРЛАМЕНТ. ЛИСТ IV
ТРИУМФ ИЗБРАННОГО В ПАРЛАМЕНТ

Гравюра У. Хогарта

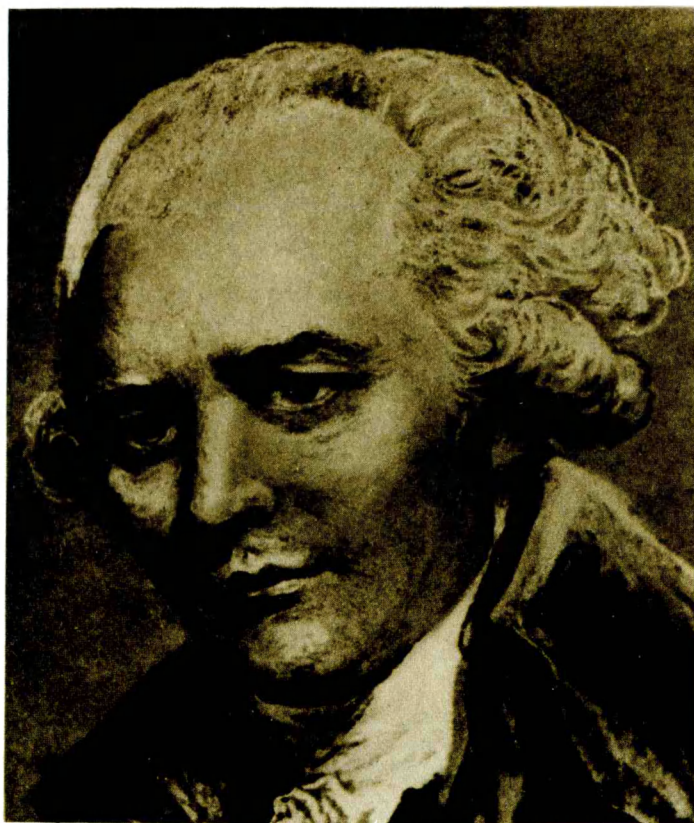
К стр. 214



ДЕНИ ДИДРО
Бюст работы Ж.-А. Гудона
К стр. 218



АББАТ ПРЕВО
Портрет работы Ж. А. Шмидта
К стр. 241



ПЬЕР-АМБРУАЗ-ФРАНСУА ШОДЕРЛО ДЕ ЛАКЛО

Портрет работы Байи

К стр. 242



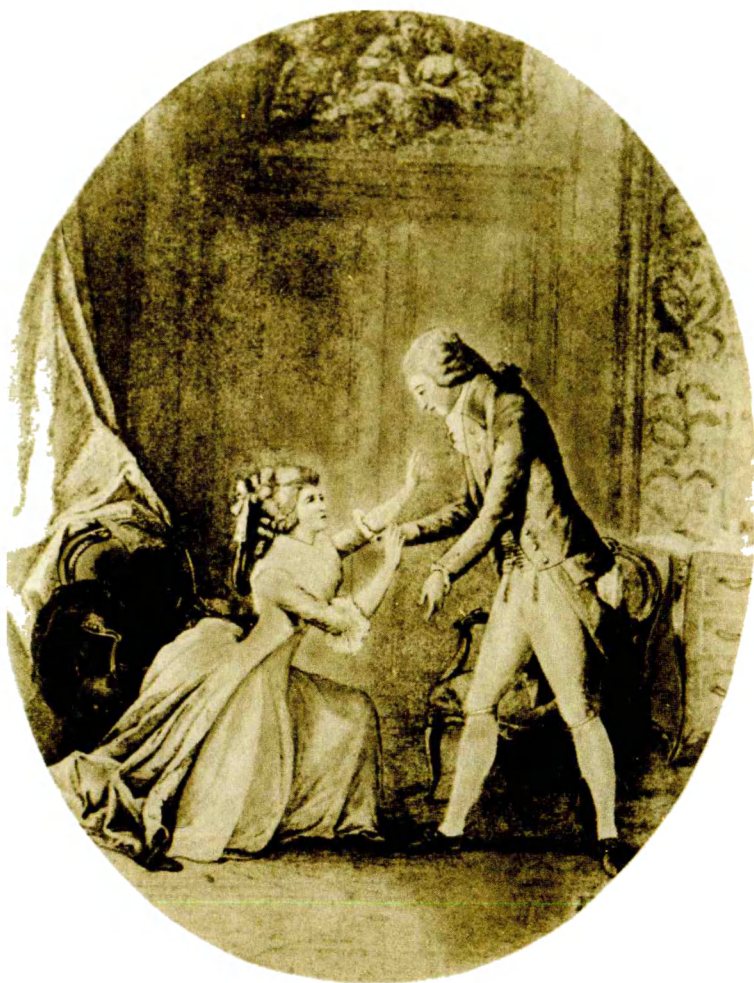
ОБЛАВА НА УЛИЧНЫХ ЖЕНЩИН,
КОТОРЫХ ВЕДУТ К ЛЕЙТЕНАНТУ ПОЛИЦИИ

Картина Жора

К стр. 246



СМЕРТЬ МАНОН
Гравюра Пакье (1753)
К стр. 248



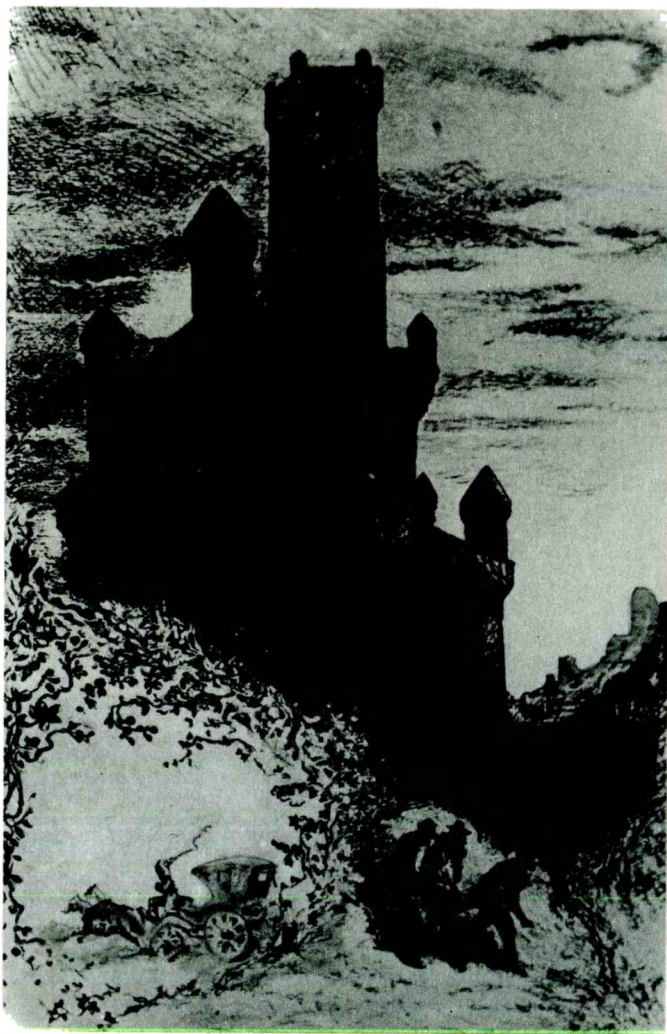
ВАЛЬМОН И ГОСПОЖА ДЕ ТУРВЕЛЬ
Гравюра Р. Жирара с картины Н. Лавейне
К стр. 257



ПРОСПЕР МЕРИМЕ

Автошарж

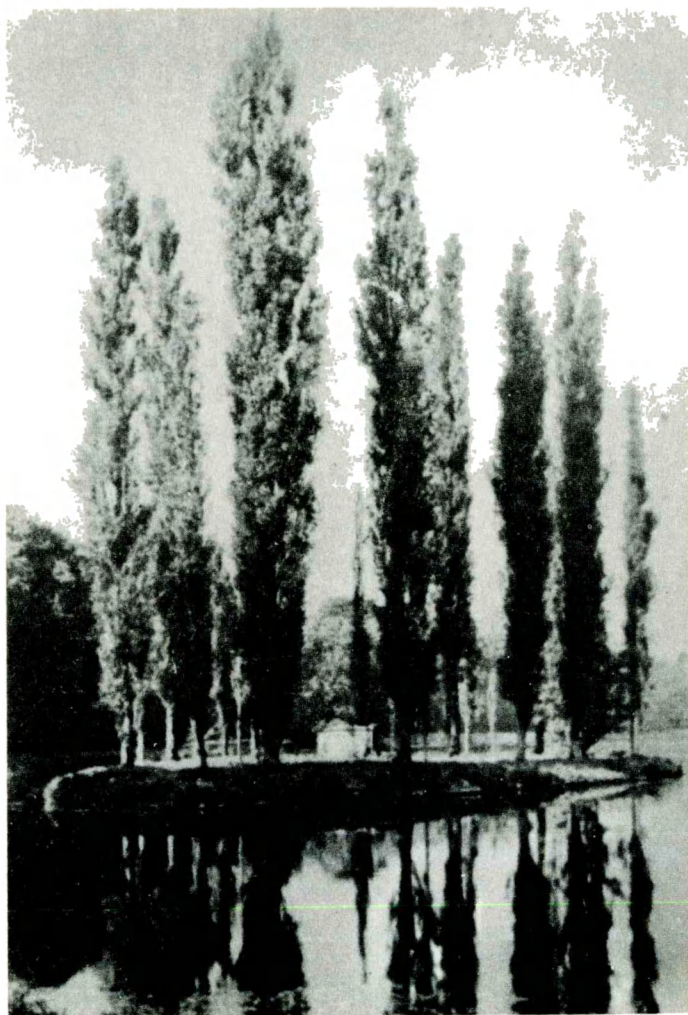
К стр. 263



«ПАРМСКАЯ ОБИТЕЛЬ» СТЕНДАЛЯ. БАШНЯ ФАРНЕЗЕ

Гравюра Фукье

К стр. 309



ГРОБНИЦА Ж.-Ж. РУССО НА ОСТРОВЕ ТОПОЛЕИ
В ЭРМЕНОНВИЛЕ
К стр. 310

успешнее всего расцвётать в условиях общественного подъёма, в героический период жизни народа, в момент высокого напряжения его нравственных сил. «Лавр Аполлона...», по словам Дидро, «увядает во времена покоя и бездействия».

«Золотой век», — продолжает он, — создал, быть может, песню или элегию. Эпическая и драматическая поэзия требует других нравов... Гений живет во все времена; но люди, которые являются его носителями, немые, пока необычайные события не воспламят массу и не призвуют их. Тогда чувства теснятся в груди, волнуют ее. И те, у кого есть голос, поднимают его в стремлении высказаться и облегчить себя». «Из каких же источников, — спрашивает себя далее Дидро, — должен черпать поэт, если нравы его народа мелки, слабы и жеманны, если точное воспроизведение разговоров приведет лишь к нанизыванию лживых, бессмысленных и низких выражений, если нет ни откровенности, ни простодушия, если отец называет сына сударь, а мать называет дочь сударыней, если в общественных обрядах нет ничего величественного, в домашнем быту — ничего трогательного и честного, в торжественных актах — ничего правдивого? Он попытается приукрасить их, он изберет обстоятельства, наиболее выгодные для его искусства, другими пренебрежет, а некоторые дерзнет придумать»¹.

Эти мысли Дидро, как можно видеть, заметно выходят за рамки тех эстетических принципов, которым он следовал сам, создавая свои «мещанские» драмы. Они содержат в себе отдаленные предвестия революционно-романтических устремлений. Перекликаются они в какой-то мере и с далеко опережавшими свое время мечтаниями Дидро о создании массового народного театра — театра, в котором ставились бы монументальные спектакли на гражданственные темы, в котором рампа не отделяла бы зрительный зал от сцены, в котором представление, сливая актеров и зрителей в едином порыве, превращалось бы в грандиозное всеобщее празднество. Родственные этим мыслям и попытки Дидро создать насыщенную высоким гражданственным содержанием героическую драму, в которой важнейшую роль играл бы народ (разработка сюжета пьесы «Шериф»).

Однако все это были по преимуществу отдельные замечательные догадки, проблески и предвестия. Дидро — тео-

¹ Дидро Д. Избр. произв. М.— Л., 1951, с. 217.

ретик искусства не мог выйти за те рамки, которые ставила перед ним его эпоха. Преломляя в своих теоретических размышлениях подъем, переживаемый передовыми общественными силами Франции в канун буржуазной революции конца XVIII столетия, он мог интуитивно предугадывать, какова должна быть природа тех общественных условий, которые позволили бы достичь желанного синтеза, то есть создать искусство, в котором начало преобразующее и начало отражающее, начало действенное, воспитательное, агитационное и начало познавательное, идеал и правда жизни были бы естественно, органически слиты. Однако действительность, в которой жил и творил великий просветитель, не давала почвы для последовательного разрешения подобной задачи.

Мы имеем здесь дело с характерным проявлением тех противоречий, которые были присущи эстетическим убеждениям просветителей, и Дидро в частности. Не находя в окружающей его действительности достаточного материала для претворения в реальность им же самим столь выразительно обрисованного эстетического идеала и будучи вынужденным выбирать между двумя противоположными началами, одно из которых неизбежно должно было превалировать, отесняя и подавляя другое, Дидро — теоретик искусства в конечном итоге склонялся к тому, чтобы искать источник для создания искусства, одновременно правдивого и прекрасного, во внутреннем мире, в жизненном опыте и идеальных побуждениях отдельных выдающихся и просвещенных личностей, призванных направлять массы, вести их за собой. Он как бы вновь возвращался, таким образом, к тем же исходным позициям, изъяны которых ему самому были очевидны. Решая волновавшую его дилемму, Дидро-теоретик приходил к обоснованию и защите искусства, способного в правдоподобной форме насаждать и внушать истины, справедливые, согласно внутреннему убеждению писателя, и полезные для современного общества. После «Рассуждения о драматической литературе» в центре внимания Дидро-теоретика оказываются проблемы, связанные прежде всего с утверждением положительного общественного идеала в искусстве, с созданием художественных произведений высокого гражданского звучания, зовущих людей к подвигу, воспитывающих в них чувство солидарности, патриотизма, героической самоотверженности. Вместе с тем в эстетических взглядах Дидро заметно возрастают тенденции рационалистические и классицистические. Дидро, теоретик просветительского реализма, исходящий в своей эстетике во мно-

гом от критики классицизма, в то же самое время не может обойтись без содействия классицистических традиций (пусть и переосмысленных и преобразенных в духе передовых просветительских идеалов), когда речь заходит о воплощении в искусстве положительного гражданского начала.

Говоря о противоречиях, присущих художественному мироощущению западноевропейских просветителей, нельзя обойти проблемы трагического. Целый ряд величайших художественных достижений эпохи Возрождения принадлежит именно сфере трагического. Достаточно назвать в этой связи имя Шекспира. В произведениях великого английского драматурга с огромной художественной силой нашли свое отражение трагические коллизии эпохи, и прежде всего столкновение возвращенной Ренессансом цельной, свободной и гармоничной человеческой личности с враждебными ей общественными силами, которые стремятся ее поработить, сломив и подчинив своей власти, повсюду проникающей и неуклонно крепнущей. Что же касается литературы Просвещения, то трагическое как будто (помимо отдельных исключений, которые упоминались ранее и о которых еще пойдет речь дальше) не является ее сильной стороной. Относительное ослабление, затухание трагического начала выступает в виде некоего неизбежного следствия положительных сторон, завоеваний, преимуществ художественного мироощущения просветителей, и в первую очередь специфики их пронизанного рационалистическими тенденциями исторического оптимизма. Достаточно яркий и красноречивый пример тому — творчество Вольтера до 60-х годов XVIII столетия. Как уже говорилось выше, Вольтер нагнетает в «Кандиде» изображение людских пороков и бедствий, но изображаемая писателем картина жизни при всей своей неприглядности не трагична: слишком непоколебима и сильна для этого вера просветителя во всемогущество разума, в его способность, осветив своими лучами причины зла, тем самым и искоренить зло. Вольтеровская «Заира» изобилует драматическими и мелодраматическими сценами. Однако в отличие от шекспировского «Отелло» в ней отсутствует подлинный трагизм. Злоключения героини оказываются обусловленными в конечном итоге — и опять-таки в силу просветительского оптимизма автора — не столько неотвратимыми объективными жизненными закономерностями и их противоречиями, сколько более или менее случайным сцеплением обстоятельств или же умственными заблуждениями людей, которые разуму же надлежит и исцелить. Вера просветителей

в то, что жизнью управляют мнения, является одной из причин, побуждавших их зачастую проходить мимо трагических аспектов действительности.

Другие подобного рода причины тесно связаны с этой. Это, во-первых, ярко выраженная тенденциозность и злободневность литературы Просвещения, нередко далекой от той художественной объективности и максимальной широты исторической перспективы, которые являются важной предпосылкой для создания произведений трагического звучания. Это, во-вторых, метафизичность, свойственная убеждениям просветителей, в то время как трагическое подразумевает раскрытие внутренней диалектики явлений. Ограничивали, сковывали просветителей и те нравы, представления, возможности буржуазной среды, в которой они черпали основной жизненный материал, берясь за разработку трагедийных сюжетов.

Показательны и противоречия, которыми отмечены теоретические искания Лессинга в сфере трагического. Размышления о природе трагического занимают весьма существенное место в «Гамбургской драматургии». Критика Лессингом ограниченных сторон классицистической эстетики, его борьба с патетикой «ужасного», культивировавшей эпитафиями классицизма, его стремление восстановить истинный смысл аристотелевского понимания трагического и демократизировать содержание жанра трагедии, приблизив его к духовным запросам простого третьесословного зрителя, сыграли весьма значительную роль в развитии немецкой литературы XVIII столетия. Они расширили путь творческим исканиям Гете и Шиллера, создавая необходимые предпосылки для расцвета национальной немецкой трагедии.

Вместе с тем поучительны и те трудности, с которыми Лессинг сталкивался, осмысливая проблему трагического. Ключ к разрешению этой проблемы он искал в сфере моральной ответственности, моральной вины героя, то есть во внутреннем мире отдельной автономной человеческой личности, в ее субъективных этических устремлениях и убеждениях. Но именно поэтому перед теоретиком просветительского реализма возникала своеобразная и как бы непреодолимая антиномия. Лессинг понимал, что его герой, чтобы обрести право называться трагическим, не должен быть целиком морально виновным (ибо тогда он перестал бы вызывать сочувствие), но и не может быть абсолютно невиновным (ибо в этом случае трагический исход действия производил бы впечатление случайного и неоправданного).

Лессинг, работая над образом Эмили Галотти, и попытался воплотить в художественной практике свою теоретическую концепцию трагического. Эмилия и виновна и не виновна в своей трагической участи. Ее вина — в затаенном, но пагубном и роковом для нее влечении к принцу. Но она вместе с тем и прежде всего — жертва произвола и беззакония, разоблачаемых писателем.

Маркс и Энгельс в своей переписке с Лассалем убедительно показали, что трагическое есть категория объективная и историческая в своих истоках. Ее корни не в субъективных представлениях того или иного изолированного индивида, а в коллизиях и закономерностях общественного порядка, и в том числе в противоречии «между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления»¹. Стихийный историзм, относительно слабо развитый у просветителей-рационалистов, вновь возрождается и прорывается наружу в конце XVIII столетия, в годы штурмерства и в первую очередь в творчестве Гете и Шиллера.

В этой связи нельзя не вернуться к знаменитой и вызвавшей в свое время немало споров параллели: Шиллер — Шекспир. В 20-х и в начале 30-х годов это сопоставление нередко проводилось нашим литературоведением и нашей критикой крайне односторонне. Шиллер объявлялся своеобразным антиподом Шекспира, и его творчество фигурировало в качестве сугубо отрицательного примера литературы, по своей природе насквозь будто бы условной и риторичной. Постепенно, однако, интерпретация творчества Шиллера советским литературоведением углублялась и освобождалась от предвзятости. Особенно значительную роль в расчистке пути для подлинно историчного и свободного от предрассудков изучения творческого вклада, внесенного замечательным немецким драматургом в сокровищницу мировой культуры, сыграли блестящие статьи А. В. Луначарского². Новый существенный шаг вперед в марксистском осмыслении литературного наследия Шиллера был сделан нашим литературоведением в послевоенный период. Многочисленные исследования, созданные в эти годы, значительно расширили и обогатили наши представления о специфике художественного метода Шиллера, об идейно-эстетических цен-

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. 29, с. 495.

² Например: «О Шиллере, шиллершине и «блестящих» спектаклях», «Фисско», «Первый спектакль Большого драматического театра» (о «Дон Карлосе») и др.

ностях, заключенных в его произведениях¹. Эти работы показали, в частности, как плодотворны были в литературной деятельности великого немецкого писателя-просветителя реалистические тенденции (одновременно шла и переоценка романтизма, приведшая к эстетической «реабилитации» и этого немаловажного аспекта творческого облика Шиллера).

Думается, что характеристика Шиллера, намеченная Марксом и Энгельсом в их переписке с Лассалем по поводу трагедии последнего «Франц фон Зикинген», подразумевает именно такое истолкование великого драматурга, которое, не упрощая его творческий облик, учитывало бы всю его внутреннюю сложность и все его многообразие. Осмысляя эти высказывания классиков марксизма, имеющие важнейшее историко-литературное значение, мы отдаем себе отчет в том, что ни Маркс, ни Энгельс не ставили своей целью, если так можно сказать, изничтожить Шиллера Шекспиром и дать чисто негативную оценку творческого метода первого. Идеальным в их глазах должно было быть искусство, которое органически сочетало бы в себе полнокровный, переливающийся всеми красками жизни реализм шекспировского типа с характерной для Шиллера осознанностью и целеустремленностью в развитии идей, с типичной для него интеллектуальной глубиной и насыщенностью образа. То есть это должно было быть искусство, в котором соединялись бы завоевания ренессансного реализма и достижения художественной культуры эпохи Просвещения. Как очень удачно выразился А. В. Луначарский в своей статье, посвященной «Дон Карлосу», Энгельс «не хочет, чтобы Лассаль забывал Шекспира из-за Шиллера. Но ему и в голову не приходит требовать, чтобы Лассаль забыл Шиллера из-за Шекспира»².

Вместе с тем Маркс и Энгельс обращали внимание на противоречия, присущие творческой манере Шиллера. Им было очевидно, что достоинства Шиллера в определенных

¹ См., например, статьи к собр. соч. Фридриха Шиллера в 7-ми томах (М., 1955—1957): Вильям-Вильмонт Н. Н. Фридрих Шиллер (к т. 1); Асмус В. Ф. Шиллер как философ и эстетик (к т. 6); Самарин Р. М. Письма Шиллера (к т. 7); Неустров В. П. Немецкая литература эпохи Просвещения. М., 1959; Берковский Н. Я. Театр Шиллера.— В кн.: Статьи о литературе. М., 1962; Тураев С. В. Шиллер периода «бури и натиска»; он же. Творчество Шиллера 1788—1805 годов.— В кн.: История немецкой литературы, т. II. М., 1963; Протасова К. С. Шекспир и Шиллер (о традиции и новаторстве).— «Филологические науки», 1964, № 1; «Ф. Шиллер. Статьи и материалы». М., 1966; Либинзон Э. Е. «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. М. 1969; Вильмонт Н. Н. Достоевский и Шиллер. М., 1984.

² Луначарский А. В. О Шиллере, шиллерщине и «блестящих» спектаклях.— В кн.: О театре и драматургии, т. I. М., 1958, с. 695.

обстоятельствах, получая одностороннее, гипертрофированное развитие, способны перерасти в свою противоположность, обернуться недостатками. Это происходит, в частности, тогда, когда идейное начало в произведениях Шиллера является слишком отвлеченно, декларативно и тем самым риторично. Именно тогда образы у Шиллера, становясь схематичными, превращаются, по определению Маркса, «в простые рупоры духа времени». Однако, как это великолепно показано Луначарским, классики марксизма никогда не отождествляли то, что получило наименование «шиллерщины» (то есть некоторые в художественном отношении более слабые аспекты творческой манеры драматурга, усугубленные затем его эпигонами), и Шиллера как такового.

Между Шиллером и Шекспиром нет пропасти. Творчество Шиллера представляет собой не разрыв с художественными заветами эпохи Ренессанса, не отказ от них, а их своеобразное развитие, видоизменение и в какой-то мере обогащение в новых исторических условиях. Увлечение Шекспиром характерно для многих передовых немецких писателей периода «бури и натиска», но каждый из них интерпретировал Шекспира по-своему. Штюрмеры, вроде Клингера, видели в создателе «Отелло» прежде всего гениального певца мощных, неудержимых страстей; их приводила в восхищение в первую очередь лирическая стихия, бьющая ключом в трагедиях Шекспира. Гете, автор «Гецца фон Берлихингена», воспринял от Шекспира стремление к широкому охвату социальной действительности, мастерство в изображении динамики общественной борьбы, умение несколькими лапидарными штрихами создавать образ, рисовать среду, воспроизводить атмосферу. Шиллер временами также «шекспиризировал», но делал это на свой лад. Чаще всего в этой связи упоминается трилогия о Валленштейне (и прежде всего ее первая часть). Н. Я. Берковский великолепно показал, какую существенную роль играют ренессансные по своей природе мотивы в поэтическом обаянии, излучаемом «Заговором Фиеско»¹. Мне же в данном контексте хочется подробнее остановиться на другом произведении Шиллера — на его «Марии Стюарт».

Обращение к этому шедевру веймарского периода как примеру «шекспиризма» Шиллера может на первый взгляд показаться странным: так много в замысле этой пьесы идейных мотивов кантианского толка (например, в стремлении разграничить мир нравственный и мир политический и в ост-

¹ Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М., 1964, с. 146—152.

рых сомнениях по поводу этической правомерности применения силы в ходе общественной борьбы), так сильно выражены в ее композиции классицистические тенденции (концентрация времени и места действия, его приближение к кризису, сосредоточенность на психологическом анализе). Вместе с тем «Мария Стюарт» — это замечательный образец торжества реализма как художественного метода. Объективное идейное содержание трагедии оказывается гораздо богаче исходного субъективного замысла писателя. Абстрактная и умозрительная концепция, связанная с антиномией мира нравственного и мира политического, постепенно оттесняется изображением того, как конфликт этих начал воплощается конкретно-исторически, перерастает в истинно шекспировское по своему размаху, по своей общечеловеческой глубине осмысление этой коллизии.

Шиллер вскрывает прежде всего объективные общественные истоки катастрофы, обрушивающейся на Марию Стюарт. Он показывает, что Мария Стюарт гибнет не только потому, что Елизавета ей завидует, ненавидит ее как женщина, не только потому, что шотландскую королеву ждет возмездие за совершенный ею проступок, что политическая жизнь жестока и безжалостна, как таковая, но прежде всего из-за того, что она вольно или невольно становится знаменем в руках местной и иноземной реакции и тем самым в силу неумолимой логики вещей оказывается врагом английского государства. Единоборство Марии и Елизаветы, таким образом, постепенно перерастает в пьесе Шиллера рамки личной вражды и одновременно отвлеченного нравственного конфликта и превращается в один из узловых моментов столкновения между католическим лагерем и недавно восторжествовавшим в Англии и освященным государственной властью лагерем Реформации. Елизавета выступает не только жестокой, безжалостной соперницей Марии, но по своему и защитницей государственных интересов Англии, символом ее единства и мощи. Мария же превращается в игрушку в руках Испании, Франции и папского престола, пытающихся использовать ее популярность и красоту для достижения своих целей, для того, чтобы сеять смуту и раздоры в английском народе. С этой точки зрения, с точки зрения господствующих государственных интересов данного, если так можно сказать, текущего исторического момента, гибель Марии оказывается объективно закономерной, свидетельствующей отнюдь не о бесцельности вмешательства в сферу политической жизни вообще, а о бесполезности восставать против ее поступательного хода.

Однако Шиллер не останавливается на этом. Он идет дальше. Перед его взором и взором читателя и зрителя раскрывается более широкая и более далекая историческая перспектива. Драматург отнюдь не склоняется к идеализации абсолютной монархии, воплощенной в личности Елизаветы. Гибель Марии, человека исключительного личного обаяния, красоты, душевного благородства и доброты, человека, запутавшегося в сетях политической борьбы, оказавшейся ей не по плечу, преисполнена волнующего трагизма. Глубокие истоки этого трагизма не в нравственных прегрешениях героини и даже не в исторических закономерностях общественного столкновения между силами Реформации и лагерем католиков; они восходят прежде всего к тем противоречиям между началом личным и началом общественным, которые оказываются в условиях абсолютистской государственности антагонистичными и неразрешимыми. Казнь Марии одновременно и политически обоснована и несправедлива. Ее пытаются обосновать с точки зрения конкретных, «локальных» условий политической борьбы в той мере, в какой Мария объективно способствует целям, преследуемым реакционными кругами. Но та вина, которая Марии непосредственно инкриминируется, то есть заговор против Елизаветы и покушение на жизнь королевы, юридически не доказана. С этой, чисто этической точки зрения она гибнет невинной или во всяком случае с непоколебимой субъективной убежденностью в своей невинности. Таким образом, оказывается, что истина политическая и истина моральная в той конкретной исторической ситуации, которая воспроизведена в пьесе Шиллера, не совпадают.

Но идейные итоги, объективно вытекающие из содержания трагедии, вносят очень существенные коррективы в первоначальный замысел писателя. Эти начала не совпадают в повествовании о трагической судьбе Марии Стюарт не потому, что они извечно противостоят друг другу, а потому, что таковы реальные противоречия исторического процесса. Мы сталкиваемся здесь с одним из проявлений внутренней диалектики этого процесса, но одновременно и с предпосылкой его дальнейшего развития. Абсолютистская государственность не способна обеспечить гармоничное слияние начала личного и общественного. Защищая свои интересы, она оказывается вынужденной принести в жертву доводам политической целесообразности яркую, прекрасную человеческую личность. Но это не мешает этой государственности быть исторически прогрессивной. Это лишь одно из свидетельств ее ограниченности, а тем самым и переходящего

характера, позволяющее мечтать о других, более совершенных формах общественного устройства, а тем самым и бороться за их победу. Таким образом, создаются идейные предпосылки для утверждения в художественных образах положительных политических идеалов и устремлений писателя, и «Мария Стюарт» оказывается естественным звеном в эволюции, которая ведет Шиллера к созданию таких произведений, как «Орлеанская дева» и «Вильгельм Телль».

Н. Я. Берковскому принадлежит определение: «Собственно, не герой у Шекспира терпит трагедию, а общество и государство, погубившее его. Настоящий трагический удар падает на формацию, которая воспитала героя и которая не в силах вместить его. И тогда преходящей представляется сама историческая формация, а ценности, принесенные героем, представляются более устойчивыми, чем его историческая среда и жизненные формы, подчинившие его»¹. Все это в известной мере справедливо и по отношению к «Марии Стюарт» Шиллера. И здесь также драматург реалистически обнажает решающую роль государственного уклада, конфликт с которым и обуславливает трагическую гибель героини; и здесь мы имеем дело с изображением сложной диалектики личного и общественно-государственного начал. Но в произведении Шиллера выступают на первый план и принципиально новые черты, навеянные иной исторической и духовной атмосферой: историзм стихийный сменяется осознанным и умозрительно осмысленным, цельность героя нарушается. Его борьба против враждебных сил лишается внутреннего единства и протекает как бы в двух разрозненных планах. Мария сталкивается с абсолютистской властью в качестве государственного деятеля, с одной стороны, и частного лица — с другой. В обеих этих сферах ее борьба обретает различный смысл и содержание: Мария торжествует морально именно как частный индивид, в котором воплощается личное начало; как государственный же деятель она терпит фиаско, обнаруживая свою несостоятельность.

Мы затрагиваем, таким образом, еще одну проблему, имеющую прямое отношение к избранной нами теме, — это вопрос о положительном идеале и воплощении его в образе положительного героя. Говоря о решении этой проблемы в литературе Просвещения, следует избегать односторонности и схематизма. У нас в этом отношении нередко проявляли несправедливость к просветителям, недооценивая их заслуги в этой области. Недооценка того существенного и принци-

¹ Берковский Н. Я. Статьи о литературе, с. 105.

пильного значения, которое имеет изображение положительного героя в литературе Просвещения, была подвергнута обоснованной и плодотворной критике С. В. Тураевым¹. Отличительной чертой мировоззрения просветителей является их исторический оптимизм, их несокрушимая вера в прогресс, в поступательное развитие общества, в конечную победу передовых социальных сил и разума над гнетом сословного неравенства, невежеством, мраком суеверий, религиозными и шовинистическими предрассудками. Все эти идейные тенденции, естественно, не могли не отразиться в эстетических убеждениях просветителей и в их художественном творчестве. Существенное эстетическое завоевание просветителей заключается в том, что положительный герой в их произведениях обретал узловое, центральное место. В созданных ими образах положительных персонажей отражается их любовь к человеку, восхищение силой его разума и воли, красотой его нравственных устремлений. Воплощая в художественных образах свои положительные идеалы, просветители вводят в литературу тему труда как великой созидательной и воспитательной силы («Робинзон Крузо» Дефо, «Эмиль» Ж.-Ж. Руссо), противопоставляют поэтизацию нравственности в семейной жизни критическому изображению цинизма, господствующего в дворянской среде («слезная» комедия и мещанская драма), прославляют гражданственный, патриотический образ мышления, подвиг, совершаемый во имя интересов общества (революционный классицизм, «Минна фон Барнгельм» Лессинга, «Орлеанская дева» Шиллера). В произведениях просветителей положительный герой заметно демократизируется. Вместе с тем знаменательны противоречия, присущие этому образу.

Для людей эпохи Возрождения характерна духовная гармония и цельность внутреннего мира, обусловленная тем, что в их сознании начало личное и общественное — неразделимы. В этом отношении ренессансный индивидуализм очень далек от индивидуализма, порождаемого буржуазным обществом. В век же Просвещения эта цельность, порожденная эпохой, когда самоутверждение свободной, автономной человеческой личности и было первоочередной исторической, а тем самым и общественной задачей, нарушается. Происходит как бы расщепление между человеком как частным индивидом, земным и далеко не возвышенным, и тем же человеком как членом гражданского общества,

¹ См.: Тураев С. В. Введение в западноевропейскую литературу XVIII века. М., 1962.

с его отвлеченным от реальных жизненных интересов, умозрительным пониманием общественного долга¹.

Этот процесс распада былого и кратковременного единства, порожденный влиянием буржуазного развития, влечет за собой целый ряд последствий. Теряя свою цельность, человеческие характеры неизбежно мельчают. Но одновременно лишается былого величественного размаха и само представление о гармоническом развитии индивидуальности: гармоническое соотношение духовного и физического, личного и общего нередко подменяется умеренностью, сдержанностью и ограничением своих влечений и побуждений, диктуемым трезвым смыслом². Нарушается и воплощенное в ренессансной личности единство понятий «природы» и «культуры». У Руссо природа, понимаемая как «естественная», здоровая сущность человеческого бытия, и культура, созданная меньшинством за счет угнетения большинства, противостоят друг другу как два враждебных и взаимоисключающих начала. В свою очередь у просветителей-рационалистов природа выступает нередко как некая абстракция, помогающая придать общечеловеческую значимость формам сознания, порожденным буржуазной действительностью («робинзонада»)³.

С другой стороны, большинству просветителей чужды те представления о народе — активном начале истории, которые начинают пускать корни в первой половине XIX века, в результате воздействия исторического опыта Французской революции и вызванных ею общественных сдвигов и революционных движений. Именно после общественных катаклизмов конца XVIII и начала XIX столетия западноевропейская литература обретает возможности для создания таких героев, как простые люди Беранже, как водовоз Буржэ из «Обедни безбожника» Бальзака или Рено из «Жакерии»

¹ Об этом типичном для эпохи Просвещения противоречии см. такие ставшие классическими работы, как: Г р и б В. Р. Теория реализма у Лессинга. — В сб.: Реализм XVIII века на Западе. М., 1936; Б е р к о в с к и й Н. Я. Эволюция и формы раннего реализма на Западе. — В сб.: Реализм XVIII века на Западе; В е р ц м а н И. Е. Проблемы реализма в эстетике Просвещения. М., 1935; Т у р а е в С. В. Введение в западноевропейскую литературу XVIII века. М., 1962; Е л и с т р а т о в а А. А. Английский роман эпохи Просвещения. М., 1966; С у ч к о в Б. А. Исторические судьбы реализма. М., 1967.

² Об этом писала А. А. Елистратова в связи с анализом романов Финдинга.

³ Исторические сдвиги в понимании соотношения между природой и человеком ярко обрисованы в статье Н. Я. Берковского «Леонардо да Винчи и вопросы Возрождения» в связи с характеристикой ренессансной пасторали («Статья о литературе», с. 20—21).

Мериме. Положительные же представления просветителей в силу сложившихся исторических условий в той мере, в какой они черпали материал для утверждения общественных идеалов непосредственно в буржуазной действительности, в нравах и этических нормах буржуазной среды, неизбежно должны были приобретать оттенок абстрактности и утопичности («Робинзон Крузо» Дефо или «Кандид» Вольтера) или же нести на себе, наоборот, отпечаток сентиментальной жалостливости и слезливости (мещанская драма, «Векфильдский священник» Голдсмита). Реалистические достоинства положительных образов у просветителей ограничивала по-своему, как мы уже не раз отмечали, и их убежденность во всемогуществе мнений. Эта убежденность, вольно или невольно, вносила в литературу эпохи элементы рассудочной нравоучительности и прямолинейного дидактизма.

Однако эти противоречия сказываются у писателей эпохи Просвещения отнюдь не с одинаковой силой. Мы склонны иногда слишком односторонне подходить к истолкованию и оценке литературы XVIII века, рассматривая ее лишь как идеологическую подготовку торжества буржуазного общества (и сопоставляя ее прежде всего под этим углом зрения с искусством предшествовавшей Просвещению прекрасной и неповторимой исторической эпохи — Возрождения). При этом мы недооцениваем ее сложность, не всегда учитываем многоплановость присущих ей внутренних противоречий, забываем о том, что она не только завершает определенный исторический этап, способствующий разрушению феодального общества, но и бросает свет в будущее, приоткрывая завесу над жизненными конфликтами, которые получили свое подлинное развитие позднее, изобретая формы художественного отображения и осмысления этих конфликтов. Мы много (и справедливо) говорим об исторических рамках, которые эпоха ставила перед литературой Просвещения, и не всегда вместе с тем отдаем должную дань ее новаторским чертам, ее художественным открытиям, всем тем ее достижениям, которые не столько ее отдаляют от нашего времени, сколько сближают с нами.

Вместе с тем, отмечая эстетическую созвучность отдельных черт реализма эпохи Просвещения художественным устремлениям наших дней, нельзя упускать из виду и то обстоятельство, что немало характерных явлений литературного процесса первой половины XIX века генетически восходят к XVIII столетию («Исповедь» Руссо и становление «личного» романа, роль Филдинга и Смоллетта, Прево, Дидро и Лакло в формировании реализма XIX века и т. д.).

Целый ряд выдающихся писателей эпохи Просвещения предвосхищает в определенной мере завоевания, осуществленные позднее представителями реализма критического. Эти писатели глубоко проникают в противоречия развивающегося исторического процесса на Западе, не только разоблачая пороки феодального общества, но и касаясь яв крепнущего буржуазного уклада. Именно в их произведениях психологический анализ обретает способность воспроизводить сложную диалектику души (например, в «Манон Леско» Прево, «Племяннике Рамо» Дидро, «Истории Тома Джонса» Филдинга). Сюда относятся и писатели, в творчестве которых мы находим яркие проблески историзма (таковы, например, Гете, автор «Гецца», «Эгмонта» и «Фауста», Шиллер, создатель «Валленштейна» и «Марии Стюарт»).

Тенденции историзма наиболее яркое выражение находят у крупнейших представителей заключительного этапа Просвещения в Германии, стране, перед которой в виде насущнейшей исторической задачи стояла проблема национального объединения. Наконец, именно тем писателям, которые были особенно восприимчивы к страданиям и чаяниям социальных низов общества, принадлежат и наиболее значительные попытки изобразить в качестве положительного героя человека из народа (Дидро — автор «Жака-фаталиста», Филдинг, Бернс). Некоторые из них к тому же, предвосхищая эстетические устремления, характерные для начала XIX века, в поисках вдохновения обращались к сокровищнице фольклора. Животворные истоки народной поэзии питали лирику молодого Гете, Филдинг-романист прибегал к народным балладам и песням, раскрывая внутренний облик и чистоту чувств своих героев-простолюдинов (например, в «Джозефе Эндрьюсе»). Очень существенна роль народных художественных традиций в становлении поэзии Роберта Бернса.

Выступая в качестве выдающихся новаторов, упомянутые ранее писатели оказывались вместе с тем многими нитями связанными с художественными традициями эпохи Ренессанса. Творчество этих писателей и тогда, когда оно выходит за рамки просветительского реализма, не лежит за пределами литературы Просвещения как таковой. Будучи глубоко народным по своей природе, оно своими корнями далеко уходит в почву исторического процесса, проникая в его глубинные, подспудные, но мощные противоречия, которые оказывались пока частично скрытыми от внешнего взора, но которым было суждено в скором времени вырваться на поверхность общественной жизни.

ДВА ШЕДЕВРА ФРАНЦУЗСКОЙ ПРОЗЫ
XVIII ВЕКА

При всем различии, которое существует между «Манон Леско» аббата Прево и «Опасными связями» Шодерло де Лакло, многое их и сближает.

Каждый из этих писателей завоевал литературную славу как автор одного-единственного произведения. Прево был в действительности литератором весьма плодовитым. При этом и другие его романы (например, «Записки знатного человека» или «История Кливленда») пользовались большим успехом у современников. Однако в наши дни широкие читательские круги знают его только как автора «Манон Леско».

Артиллерийский офицер Шодерло де Лакло увлекался на досуге литературным творчеством. Задумывая свой роман «Опасные связи», Лакло, по словам очевидца, «намеревался написать книгу из ряда вон выходящую, которая имела бы отзвук и тогда, когда его самого уже не будет в живых». Он достиг этого. Когда же страсти, вызванные выходом в свет его книги, несколько затихли, этот многогранно одаренный человек направил свою энергию на другие цели. То, что он сочинял после 1782 года, принадлежит истории военной мысли и техники, политике и публицистике. Литературные же опыты, предшествовавшие «Опасным связям» (легкие, галантно-эротические стихотворения, анонимный пасквиль «Послание Марго», метивший во всесильную Дюбарри, либретто оперы «Эрнестина» и др.), не оставили сколько-нибудь заметного следа.

Жизненный охват в «Манон Леско» и в «Опасных свя-

зях» не отличается особой широтой. Внимание писателей сосредоточено как будто целиком на анализе любовного чувства. Но этот анализ так глубок и ярок, что бросает свет далеко вокруг себя: он раскрывает общественную сущность героев, заставляет задуматься над природой жизненных закономерностей, определяющих их судьбу. И то и другое произведение содержало в себе резкое осуждение окружающей социальной действительности. Господствующие дворянские и церковные круги великолепно отдавали себе в этом отчет. В 1733 году, сразу же после выхода из печати французского издания «Манон Леско» (впервые это произведение Прево было опубликовано двумя годами раньше в Голландии), оно было конфисковано и предано сожжению. Появление в свет в 1782 году «Опасных связей» вызвало волну негодования в светских кругах и среди благонамеренно настроенных литераторов. Противники Лакло кричали о безнравственности романа, а на самом деле опасались его разоблачительного звучания. Им было ясно, какой мощный заряд был заложен в книге, созданной почти одновременно с такой бунтарской вещью, как «Женитьба Фигаро» Бомарше.

Шодерло де Лакло в начале 80-х годов XVIII века мог выразить свою враждебность дворянскому обществу лишь в литературной форме — постигнув нравственный облик этого общества и воспроизведя его в образах. Однако уже через несколько лет скромный, но лелеявший смелые замыслы офицер проявил свои общественные убеждения более непосредственно — в политических бурях и военных схватках революции.

Оба произведения, будучи тесно связанными с художественными традициями и идеологической жизнью своего времени, вместе с тем занимают в какой-то мере обособленное место в литературном процессе XVIII столетия. Разумеется, Прево соприкасался во многом со своими современниками-просветителями. Шодерло де Лакло многое у последних воспринял. Однако ни тот ни другой не являлись прямыми участниками просветительного движения. В то же время и «Манон Леско» и «Опасные связи» знаменуют собой важный этап в становлении реалистического романа как жанра. В обоих произведениях можно обнаружить попытку осуществления некоторых из тех принципов художественного видения действительности, тех способов раскрытия внутреннего мира человека, которые получили свое дальнейшее развитие позднее, в пору полной зрелости романа, в литературе критического реализма. Неудивительно поэтому, что

«Манон Леско» и «Опасные связи» сохраняют свою эстетическую жизненность вплоть до наших дней, продолжая и поныне питать ум и волновать воображение читателя.

* * *

Несмотря на наличие точек соприкосновения, многое, естественно, и различает эти романы — тем более что они отделены друг от друга промежутком в полстолетия. Причина этих различий многообразна. Весьма несхожими были прежде всего характеры обоих писателей, по-разному складывался их жизненный путь.

Антуан-Франсуа Прево (1697—1763) был человеком чувствительным, одаренным душой пылкой, но непостоянной, не выдерживавшей длительного напряжения борьбы. В течение довольно долгого времени он метался между двумя противоположными жизненными решениями — между затворничеством монастырской кельи и треволнениями светского существования. Жизнь его изобиловала волнующими, а зачастую и рискованными авантюрами, неожиданными переломами. Однако, когда окидываешь взором пеструю и беспокойную биографию аббата Прево, складывается впечатление, что чаще не он сам определял течение своей жизни, а судьба распорядилась им в зависимости от своих прихотей.

Пьер-Амбруаз-Франсуа Шодерло де Лакло (1741—1803) был человеком иного склада — целеустремленным и волевым, обладавшим железной выдержкой. Выходец из среды мелкого дворянства, недавно возведенного в звание (отец его состоял в должности секретаря интендантства провинций Артуа и Пикардия), он избрал для себя службу в армии. По примеру других молодых людей, интеллигентных и знающих, но не располагавших связями и протекцией, он поступил в артиллерийское училище. Лакло рано проникся оппозиционными настроениями по отношению к существующему режиму. Нравы господствующих кругов его отталкивали, порядки, царившие в стране, где общественное брожение принимало все более грозный характер, возмущали. Решив бороться за свои убеждения, он избрал своим оружием перо. Лакло стал собирать сведения, разоблачающие нравы представителей именитых аристократических семей. Есть основание предполагать, что у него было намерение написать резкий политический памфлет. Затем, однако, весь этот накопленный материал он переплавил в художественные образы. Взяв в 1781 году отпуск и обосно-

вавшись на некоторое время в Париже, он создал «Опасные связи». Воплотив в этой книге роившиеся у него в сознании мысли, настроения и жизненные впечатления, Лакло отошел от литературного творчества. Его влекли к себе другие перспективы.

Необходимо, хотя бы очень кратко, обрисовать основные этапы его последующей, недолгой, но бурной жизни. Без знакомства с ними трудно составить себе представление о личности и мироощущении создателя «Опасных связей». В 1786 году в знак протеста против духа кастовости и казенной рутинности, царивших в старорежимной армии, Лакло обратился с письмом к Французской академии. Последняя задумала объявить конкурс на похвальное слово Вобану, мастеру военно-инженерного и фортификационного дела времен Людовика XIV. Вобан был кумиром консервативно настроенного руководства королевской армии; Лакло же, вдохновляясь идеями своего учителя в области военной техники Монталамбера, подверг язвительной критике культ Вобана. Начальство Лакло, которое недолюбливало вольнодумного офицера еще со времен скандальной публикации «Опасных связей», на этот раз проявило решительность. Лакло был лишен возможности продолжать свои экспериментальные военно-инженерные работы. Ему было предписано вернуться в воинскую часть, но он предпочел отставку.

Ему не пришлось, однако, долго сидеть сложа руки. Вспыхнуло пламя революции. Лакло немедленно окунулся в гущу политической борьбы. Он стал главным советником герцога Орлеанского, фигуры, популярной в оппозиционных кругах, претендента на возможный пост главы конституционного правительства. Затем, по мере углубления революции, автор «Опасных связей» выдвинулся в число ведущих деятелей Якобинского клуба и вел напряженную журналистскую деятельность как один из редакторов газеты «Журнал дез ами де ла Конститусьон». В дни, когда против Франции выступила первая контрреволюционная коалиция, Лакло вернулся на военное поприще. Он принимал активное участие в выработке общих стратегических планов кампании. Исполняя обязанности комиссара революционного правительства при главнокомандующем войсками, он внес немалую лепту в разгром врага при Вальми. Затем ему было поручено укрепление обороны республики на юге страны, после чего он был назначен генерал-губернатором французских владений в Индии.

Начались гонения на герцога Орлеанского и его приверженцев, и Лакло был арестован. Но предложенное Лакло

изобретение — создание «полых ядер», значительно увеличивавших ударную силу морской артиллерии, — заинтересовало военные власти республики; Лакло был освобожден и получил возможность работать над своим проектом. Однако вскоре, в ноябре 1793 года, в период разгрома жирондистов, Лакло был вновь заключен в тюрьму, на этот раз надолго. Его жизнь висела на волоске. Особенно угрожающим его положение оказалось после казни Дантона, к которому он был близок. Вышел он из тюрьмы лишь после 9 термидора. Его здоровье было подорвано. В течение нескольких лет он был вынужден оставаться в тени; занимался журналистикой, служил в финансовом ведомстве. Приход к власти Бонапарта, с которым он был лично связан, вновь открыл ему доступ в армию. Несмотря на возраст и недомогания, Лакло взвалил на себя опять нелегкое бремя походной жизни. Первый консул присвоил ему звание генерала. Лакло работал в Центральном артиллерийском комитете и наконец получил назначение на должность командующего артиллерией Неаполитанской армии. Прибыв в Таранто, он вскоре заболел дизентерией и скончался 4 сентября 1803 года.

* * *

Причины, по которым Прево и Шодерло де Лакло оказались — каждый — авторами единственного произведения, также были несхожи.

Прево пережил творческий взлет, вырвавшись в конце 20-х годов на свободу из монастырского плена. В «Манон Леско» этот взлет отразился с наибольшей художественной силой. Это произведение было создано в какой-то необычайный, не повторявшийся более в жизни писателя момент исключительного расцвета всех его душевных сил. В этот момент — возможно, под влиянием чувства любви (увлечение авантюристкой Ленки, послужившее непосредственным толчком для написания романа) — в противоречивом мироощущении Прево возобладала жажда земного счастья, воля к борьбе за него.

Шесть лет, с 1728 по 1734 год, провел Прево в эмиграции, за пределами абсолютистской Франции — сначала в Англии, затем в Голландии и, наконец, снова в Англии. Пребывание в этих странах, значительно опередивших Францию в общественном развитии, расширило и углубило жизненный опыт Прево. Плодотворное воздействие оказало на него и знакомство с достижениями английской реалистической литературы, и в первую очередь с романами

Дефо. Они привлекли внимание Прево правдивым изображением социальных контрастов и сочувствием к тяжелой жизни низов общества. Все эти предпосылки, вместе взятые, и позволили полностью раскрыться богатейшим творческим возможностям художественной натуры Прево.

На первый взгляд между «Манон Леско» и другими произведениями Прево есть много общего. И здесь перед нами снова тот же излюбленный писателем тип героя — человека импульсивного и чувствительного, обладающего богатым внутренним миром. И здесь, как в «Записках знатного человека» и в «Истории Кливленда», рассказ ведется от первого лица. Эта форма позволяла писателю согреть изложение лирическим теплом, придав ему характер задушевной исповеди. Не случайно от художественных произведений Прево тянутся прямые нити преемственности к «Исповеди» Руссо и многим выдающимся образцам «личного» романа XIX века.

Однако в «Манон Леско» все эти обычные для романов Прево черты приобретают иное качество. «Манон Леско» — это тоже роман о роковом и всепоглощающем чувстве, о страсти, не нуждающейся в согласии с разумом и даже в уважении к своему объекту, — о любви, которая повергает героя в пучину бедствий и обрекает его на неисчислимые страдания. Но в «Манон Леско» это чувство проанализировано глубже, а социальные истоки зла, которыми обусловлена жизненная трагедия героя, обрисованы более рельефно и более отчетливо, чем в прочих книгах аббата Прево. В «Манон Леско» писатель наиболее полно проявил способность объективно воссоздавать жизненную правду, какой бы запутанной и суровой она ни была.

Новаторское достижение Прево-художника заключалось прежде всего в том, что он сочетал в единое органическое целое проникновенность психологического анализа и достоверность в изображении бытовых и материальных условий существования своих героев (при этом ни одно из этих начал не подавляет другого: оба они гармонично уравновешены в «Манон Леско»). Душевные страдания людей и их повседневные заботы о деньгах оказались в романе Прево связанными воедино. До него эти два начала были обычно разобщены. На одном полюсе царила классицистическая трагедия, создававшая одухотворенные, преисполненные возвышенного содержания образы, далекие, однако, от реальных условий жизни простых людей. На другом полюсе подвизались авторы бытовых и плутовских романов, старательно фиксировавшие «низменные», прозаически непри-

глядные стороны повседневной действительности, но делавшие это во многом натуралистично и поверхностно. У Прево же носителем поэтического начала оказываются не верхи общества, а представители его деклассированных, «плутовских» низов. Именно они в «Манон Леско» обладают сложным внутренним миром, им доступны глубокие трагические переживания. Контраст между внутренними побуждениями де Грие и возможностями, предоставляемыми тем незавидным общественным положением, в котором он оказался, является одной из основных причин драмы, переживаемой героем. Осознавая это противоречие, де Грие и восклицает горестно, обращаясь к Манон: «Почему не наделены мы от рождения свойствами, соответствующими нашей злой доле? Мы одарены умом, вкусом, чувствительностью; увы, сколь печальное применение мы им находим, в то время как столько душ, низких и подлых, наслаждаются всеми милостями судьбы!»¹

Изменения, происшедшие в мироощущении писателя, обострили его художественное зрение. Это обстоятельство позволило Прево отразить в своем романе существенные, хотя и не лежавшие на поверхности противоречия французской действительности первой трети XVIII века. Судьбы героев его романа определяются их непреодолимыми душевными влечениями. Воспроизведение этих влечений в центре внимания писателя. Но неверно сводить содержание «Манон Леско» к психологической камерности. Психологический анализ насыщается здесь объективным общественным смыслом, значение которого не следует недооценивать.

Действие романа происходит в годы Регентства, то есть после смерти Людовика XIV, последовавшей в 1715 году (в это время страной правил его племянник герцог Филипп Орлеанский). В романе очень точно воспроизведены внешние приметы, отдельные черты быта французской столицы тех лет. Название упоминаемых автором улиц, описание предместий Парижа, распорядка Сен-Лазарского исправительного дома, нравов, царивших в женской тюрьме,— все эти подробности в романе вполне достоверны. Но важно не это. Писатель сумел воспроизвести дух эпохи, когда верхушка общества предалась вакханалии стяжательства, бешеной погоне за деньгами и наслаждениями.

Путь де Грие к любви и счастью преграждают прежде всего деньги. В обществе, в котором живет кавалер, любовь

¹ Прево А.-Ф. Манон Леско. Шодерло де Лакло. Опасные связи. М., 1985, с. 119.

завоевывается не любовью, а золотом, там все покупается и продается. Ни в чем себе не отказывающие откупщики отнимают у де Грие его возлюбленную, подчиняя ее власти денег, растлевая ее сознание. Идя дальше большинства просветителей первой половины XVIII столетия, Прево показывает, как новые жизненные отношения, развивая личные интересы человека и пробуждая у него жажду земных благ, ввергают его в еще более тяжелую зависимость, чем сословные различия, подчиняют его более темным и враждебным силам.

В «Манон Леско» звучит характерная для будущих романтиков тема рока, который неуклонно преследует героя, обреченного на несчастье. У Прево она получает реалистическое решение.

Роман Прево разоблачает лицемерие господствующих кругов. Те же поступки, за которые де Грие бросают в тюрьму, а Манон отправляют на каторгу, остаются безнаказанными, если их совершает человек, обладающий состоянием и связями. В обществе, где царят деньги и звания, нет одной общей морали. Их две: одна — для господ, а другая — для их жертв. Эта истина очевидна для де Грие, и он раздражается по этому поводу горькими филиппиками.

Взывая к законам морали, богач-совратитель г-н Г... М... обрекает Манон на каторгу. На самом деле сурового наказания заслуживает он сам. Манон прежде всего жертва зла, которое влечет за собой воплощенная в личности г-на Г... М... всемогущая власть денег. Невыносима для де Грие и мысль о том, что он сам в результате своего происхождения оказался далеко не в одинаковом положении по сравнению с Манон. Они сообща совершали поступки, но Манон, родную сестру простого солдата, не задумываясь осуждают на принудительную и позорную высылку, а ему из-за вмешательства влиятельных лиц предоставляют свободу. Привилегированность здесь оказывается морально неприемлемой для того, кто, казалось бы, предназначен извлекать для себя выгоду из нее.

В «Манон Леско» обнаруживается также новый подход к изображению жизни в колониях (весьма распространенный мотив в литературе XVIII столетия). У Лесажа, автора «Капитана Бошена», у Дефо в «Робинзоне Крузо» и позднее, скажем в «Родерике Рэндоме» Смоллетта, заморские колонии предстают в конечном итоге как некая обетованная земля, к которой герой пробивается в результате нечеловеческих усилий. Оттуда в конце концов приходит богатство, избавляющее героя от лишений и обид, которые он

терпит у себя на родине. В американских эпизодах «Манон Леско» воплощены иные идейные мотивы.

Вначале представления героев о жизни в далекой океанской стране окрашены в тона типичной для века Просвещения поэтической мечты о первобытном обществе как некоем оазисе, хранителе истинно гуманных, чистых отношений. Однако уже вскоре реальная действительность разбивает вдребезги эти мечты. Жизнь в Америке ничего не изменяет в судьбе героев. В далекой колонии строятся те же отношения, господствуют те же нравы, что и в Европе. Похотливые и завистливые люди, используя власть и деньги, опять стремятся отнять Манон у де Грие. Здесь, за пределами Европы, эти отталкивающие нравы оказываются, пожалуй, еще более жестокими и грубыми, ибо они лишены той внешней оболочки утонченной цивилизованности, которая прикрывает их внутреннюю неприглядность во Франции. Единственным средством спасения для героев оказывается бегство в пустыню. Заключительные эпизоды романа Прево вырастают в художественное обобщение большой поэтической силы, — они звучат гневным осуждением современной писателю действительности.

Прево в период своего разрыва с католической церковью не только склонялся к сочувствию протестантизму, но временами, как можно, например, судить по «Манон Леско», отдавал дань и вольному мыслию в настоящем смысле этого слова. Надо полагать, что основная причина запрещения французского издания Прево заключалась не в отдельных идейных мотивах, напоминающих учение янсенизма, а в проскальзывающих в этом романе вольнодумных настроениях, в опасности, которую его распространение представляло для церкви.

Носителем утверждаемых религией этических принципов выступает в романе Тиберж, верный друг кавалера. В психологически сложном и по-своему трогательном облике Тибержа есть черты, которые роднят его с де Грие. Если кавалер — жертва фатальной власти любви, то жизнь Тибержа — пример всепоглощающей силы дружбы. Однако, преданно любя де Грие, Тиберж является одновременно и его своеобразным идейным антагонистом. Прево как бы ставит своей книгой вопрос: кто же человечнее — Тиберж, с его аскетическим пониманием долга и морали, с его нравоучительством, невозмутимым спокойствием, молитвами и монастырским затворничеством, или грешный де Грие, с его страданиями, нищетой, преступлениями, его печальной судьбой и безграничной любовью? Прево на разных этапах свое-

го жизненного пути различно отвечал на этот вопрос. В образе Тибержа он воплотил настроения, в которых временами сам пытался найти спасительное прибежище. Бесспорно, однако, что в момент создания «Манон Леско» внутреннее смятение, переживаемое кавалером де Грие, было неизмеримо ближе писателю, чем аскетические идеалы Тибержа.

Но роман Прево наносит урон религии не только косвенно. Он заключал в себе местами и прямые, очень смелые для своей эпохи вольнодумные выпады. Так, например, во время спора с Тибержем в Сен-Лазарской тюрьме де Грие отваживается сравнить счастье, которое сулит в загробной жизни религия, и блаженство, которое приносит на земле людям любовь. Это сопоставление звучало в XVIII веке как проявление подлинного вольномыслия. Наконец, с особенной силой это крамольное начало прорывалось в проклятии небесам, которое бросает де Грие, переходя к рассказу о бедствиях, пережитых им в Америке.

Умение Прево создавать сложные, преисполненные внутренних противоречий, неповторимые и загадочные в своем индивидуальном своеобразии характеры (и в этом одна из самых важных сторон художественного новаторства Прево) наиболее ярко проявилось в фигурах центральных героев. Образы Манон и де Грие даны писателем в развитии. Манон, какой она проходит перед нами на протяжении многих эпизодов романа — беспечная, легкомысленная, непосредственная и одновременно циничная, — не похожа на умирающую Манон, с ее глубокими чувствами, серьезным взглядом на жизнь. Действие романа охватывает всего несколько лет. За это время де Грие успевает превратиться из наивного семнадцатилетнего юноши в мужчину с большим и тяжелым жизненным опытом.

Герои повести развиваются, борясь не только с окружением, но и сами с собой (в этом их принципиальное отличие от персонажей плутовского романа). В их сознании сталкиваются чуждые друг другу начала. Герои показаны в первую очередь как жертвы окружающего их порочного общества, которому они не способны противостоять. Они слабы и легко поддаются губительному воздействию царящего вокруг них цинизма. «Манон Леско» — это роман о порче молодежи, развращенной соблазнами «легкой жизни». Манон так ослеплена чувственной красотой мира, так неудержимо жаждет наслаждаться музыкой, нарядами, красивыми вещами, что способна, слепо подчиняясь господствующим вокруг нее законам купли и продажи, стать жрицей любви. Де Грие так страстно увлечен Манон, что мо-

жет потерять самообладание, стать рабом своего чувства и совершать поступки, противоречащие понятиям о чести и достоинстве.

Однако, если видеть лишь одни прегрешения героев и игнорировать роль, сыгранную в их судьбе общественными обстоятельствами, можно значительно обеднить содержание романа, сведя его к довольно банальному нравоучительному рассказу о том, как милый, но слабовольный молодой человек, увлеченный негодницей, сбился со стези, на которой его не могли удержать порядочные и достойные люди. Своим произведением Прево не только показывает, как разлагает сознание людей поработавшая их власть денег. В «Манон Леско» одновременно находит свое выражение и гуманистическая вера автора в человечество, в его способность противостоять губительной власти золота. Как бы ни были слабы, простодушно наивны и подвержены жажде наслаждений, привязаны к чувственной красоте мира герои Прево, деньгам не удастся разлить в их душе человеческую сущность.

Разными красками переливается неотразимо притягательный образ Манон. Об этом хорошо сказал Мопассан. Он писал о Манон: «Это — полная противоречий, сложная, изменчивая натура, искренняя, порочная, но привлекательная, способная на необъяснимые порывы, на непостижимые чувства, забавно расчетливая и прямодушная в своей преступности, и в то же время необычайно естественная. Как отличается она от искусственных образов добродетели и порока, столь упрощенно выводимых сентиментальными романистами, которые воображают, что это характерные типы, не понимая, какой многосторонней и изменчивой бывает человеческая душа».

Душевная чистота не вытравлена из сознания Манон. Подчиняясь и подражая нравам, которые она наблюдает вокруг себя, она вместе с тем не заражается духом стяжательства. Она не стремится к деньгам ради денег. Де Грие и Манон не могут обойтись без золота, ибо им кажется, что оно необходимо им для полноты счастья; но одновременно они презируют его.

Тема неистребленной душевной чистоты находит свое яркое выражение в образе де Грие (знаменательно, что в заглавии повести вплоть до переработанного издания 1753 года на первом месте стояло имя кавалера де Грие). Враждебные силы не могут его сломить, подчинить себе окончательно. Им не удастся разлучить кавалера и Манон. Свои падения он искупает ценой жестоких страданий и тяже-

лых лишений. В то же время его любовь к Манон не только источник присущих ему слабостей, но одновременно и источник его силы. Борьба за Манон является для де Грие борьбой за человека и за собственное право на человечность. Самое существенное и важное не то, что, увлеченный своим чувством, он может стать на время карточным шулером, а то, что во имя чувства любви он может и пожертвовать своим личным благополучием, пойти добровольно в ссылку, обречь себя на муки и нищету.

Принципиальное значение этого момента в образе де Грие было подчеркнуто самим автором в предуведомлении к книге. Писатель указывал, что его внимание было в первую очередь привлечено жизненным случаем, который большинству современников мог показаться странным и исключительным. Прево писал, что он хотел изобразить «ослепленного юношу, который, отказавшись от счастья и благополучия, добровольно подвергает себя жестоким бедствиям; обладая всеми качествами, сулящими ему самую блестящую будущность, он предпочитает жизнь темную и скитальческую всем преимуществам богатства и высокого положения...»¹.

В решении де Грие сопровождать свою возлюбленную в ссылку очевиднее всего и проявилась эта наиболее существенная черта его внутреннего облика. В то время как всеильные противники де Грие оказываются отъявленными эгоистами, кавалер один способен на самопожертвование. Поэтому из борьбы со всеми преуспевающими врагами моральным победителем выходит именно он. Раз люди способны так самоотверженно любить и так упорно бороться — прекрасное неистребимо в душе человека. Это и утверждает роман Прево.

Глубокое содержание отлито писателем в чрезвычайно прозрачную и четкую форму. Говоря о стилистических особенностях «Манон Леско», следует отметить прежде всего два момента: их национальное своеобразие и новаторский характер. В «Манон Леско» нашла свое воплощение одна из отличительных черт французского искусства — сочетание внешней хрупкости и изящества произведения со скрытой в нем большой внутренней силой. Не случайно эта маленькая книжка объемом около двухсот страниц оказалась способной привести в содрогание реакционные общественные круги.

В рассказе де Грие привлекают простота, скромность.

¹ «Манон Леско», с. 27.

Героям Прево чужда поза, стремление казаться лучше, чем они есть на самом деле. Де Грие не пытается обелить себя и Манон, не стремится громкими фразами замаскировать свою слабость. Кавалер называет только факты, рассказывая голую правду, какой бы жестокой и тягостной для него она ни была. Но именно поэтому его повествование приобретает оттенок целомудренной чистоты и мужественности, становится захватывающим человеческим документом.

Весьма многообразны и смелы для своего времени художественные средства, которые Прево использует для раскрытия внутреннего мира героев. Так, например, необычайную для французских романистов первой половины XVIII века гибкость и динамичность приобретает у Прево такой еще очень слабо развитый к этому времени в повествовательной прозе художественный прием, как внутренний монолог. Присущее Прево умение проникать в сокровенные уголки сознания героев особенно ярко проявляется, когда он воспроизводит переживаемые ими душевные противоречия и характеризует психологически сложные состояния. Видоизменяется под пером Прево и широко распространенное во французском романе этого времени повествование от первого лица. Оно теряет в «Манон Леско» свой условный характер, становится источником глубокой внутренней правды. Поэтическое обаяние, присущее «Манон Леско», связано с умением автора применять в своих описаниях полутона, возбуждая воображение читателя. Образ Манон Леско привлекает нас своей неуловимой зыбкостью. Ее внешний облик почти не конкретизирован писателем. Манон предстает перед нами в ореоле чувств, которые она вызывает в душе влюбленного в нее юноши. Читатель видит Манон глазами самого де Грие.

Наконец, говоря о художественной форме «Манон Леско», следует отметить слог, которым написан этот роман. Он типичен для лучших произведений французской прозы XVIII века: легкий, свободный от тяжеловесных синтаксических конструкций, он словно крылат. Этот слог несет на себе отпечаток прозы классицизма. Но в нем проявляются и совсем иные художественные тенденции. Это, во-первых, отличающее стиль Прево лирическое и эмоциональное начало. И во-вторых, это — стремление автора «Манон Леско» значительно расширить свой словарь. Оно было обусловлено интересом писателя к «низменной», с точки зрения канон классицизма обыденной сфере действительности.

«Опасные связи» переносят читателя в иную социальную обстановку. Действие романа Прево протекает большей частью в среде «плутовской», которая была своего рода изнанкой господствующего общества начала XVIII века. Шодерло де Лакло сосредоточил свое внимание на нравах высшего светского общества Франции в конце века — в канун революционного взрыва.

Образ безнравственного дворянина, соблазняющего девушек из добропорядочных буржуазных семейств, — тема, широко распространенная в западноевропейской литературе XVIII века. Лакло решает ее своеобразно. Ему чужды мелодраматизм и нравоучительная декламация, свойственные творчеству сентименталистов. Он далек и от поверхностной анекдотичности, от любования пикантными деталями, свойственного светским эротическим романам. Лакло раскрывает внутренний мир персонажей реалистически. Он выступает в этом отношении продолжателем художественной традиции, которая была заложена Мольером — создателем образа Дон-Жуана. Следуя примеру Мольера, Лакло не схематизирует, но и не мельчит и не приглаживает характеристики тех циничных и черствых людей, нравы которых он анализирует и рисует. Но именно поэтому ему, как и его замечательному предшественнику, удается проникнуть в самую сердцевину сущности изображаемой им среды: создав живые и полнокровные характеры, он достигает обобщения большого масштаба.

Подобно Дон-Жуану, виконт де Вальмон и маркиза де Мертей соединяют в себе утонченность светской и интеллектуальной культуры с душевной испорченностью, с предельным себялюбием и цинизмом. Эта параллель говорит одновременно и о том, как деградировало французское дворянство за столетие, отделяющее пьесу Мольера от романа Шодерло де Лакло. «Опасные связи» служат в этом отношении неопровержимым историческим документом. Чувственность мольеровского Дон-Жуана была раскалена пламенем страстности, в ней прорывалось опьянение не столь уж давно обретенной возможностью свободно наслаждаться земными благами, в ней были еще слышны отголоски стихийного ренессансного жизнелюбия. Образ мыслей Дон-Жуана сохранял в себе оттенок бунтарского вызова по отношению к тем мрачным общественным силам, которые проповедовали аскетизм и слепое подчинение авторитетам. Вольнодумство Вальмона, этого потомка Дон-Жуана,

лишено какого-либо ореола бунтарства. Оно уже ни в какой мере не способствует борьбе с предрассудками и, наоборот, может только калечить людей. Чувственность Вальмона выродилась в развращенность, превратилась в сведение житейских счетов, в орудие тщеславия и интриги.

О том же исторически неумолимом процессе деградации дворянской среды свидетельствует своеобразная и не лишенная демонической силы фигура госпожи де Мертей. Соревнуясь с Вальмоном в изощренном причинении зла, маркиза превосходит своего союзника-антагониста в отношении воли, монолитности и порочности натуры. Она и есть истинный гений зла в романе, основная движущая пружина действия. Именно она направляет в решающие моменты поведение Вальмона. Эта гегемония маркизы де Мертей не случайный плод воображения писателя, а также черта типическая, соответствующая той доминирующей роли, которую играла женщина в дворянской цивилизации. Как изменилось, однако, содержание этой роли за те же сто с небольшим лет! Аристократические героини Фронды тоже были снедаемы честолюбием, направляли волю мужчин, плели бесконечные интриги. Но они были увлечены идеалами, почерпнутыми из рыцарского прошлого, вдохновляли политические заговоры и военные кампании, мечтали о том, чтобы определять течение государственных дел. Прототипы расиновских героинь умерили свои политические претензии, замкнулись в мире любовных переживаний, но это были подлинные страсти, которые их сжигали. Маркизе де Мертей незнакомы порывы чувств и душевные страдания; она руководствуется лишь холодным и злобным расчетом.

И Вальмону и госпоже де Мертей присущи тщеславие и обостренное, не прощающее малейших обид самолюбие. Высшее удовлетворение для Вальмона — вызывать восхищение в «свете» своими любовными победами. Вальмон ничего так не опасается, как иронических комментариев и насмешек, которые могли бы прозвучать по его адресу в каком-нибудь из аристократических салонов¹. Так в романе Лакло из отдельных, разрозненных деталей вырисовывается зловещий образ светского общества как антигуманной силы, губительной для независимой человеческой личности. Лакло здесь намечает тему, которая будет всесторонне разработана в романтической и реалистической литературе первой половины XIX

¹ Лакло здесь подхватывает мотивы, тонко разработанные Кребийоном-сыном, например, в романе «Заблуждения сердца и ума» (русское издание этого произведения вышло в свет в серии «Литературные памятники» в 1974 г.).

века, во многих романах Бальзака, в такой, скажем, новелле Мериме, как «Этрусская ваза», в «Маскараде» Лермонтова.

Маркиза и Вальмон стремятся сломить волю своих жертв, втоптать их в грязь, садистски продлить их моральные страдания. Каждая попытка сопротивления вызывает у них возмущение и удесятерляет энергию. Цель, согласно их убеждению, оправдывает любые средства. Навязчивый, заполнивший все их сознание эротизм сочетается у них с моральной извращенностью, и они не случайно являлись современниками маркиза де Сада, писателя, запечатлевшего следы распада в нравственном облике французского дворянства конца XVIII столетия.

Однако значение образов, созданных Лакло, выходит за рамки современной писателю эпохи. Изображая людей, которые видят смысл своего существования в том, чтобы, возбуждая в окружающих примитивные инстинкты, унижать их человеческое достоинство и низводить их до собственного морального уровня, писатель вскрывает умонастроения, характерные для любой вырождающейся среды, стоящей на пороге гибели. В этом художественном открытии — один из источников непреходящей идейной и эстетической актуальности «Опасных связей».

В образах виконта и маркизы привлекает внимание еще одна характерная черта — их доведенная до предела рассудочность. Оба они анализируют и держат под контролем разума любой свой поступок, любой наплыв настроения, рассчитывают каждый свой шаг и каждый шаг своих противников в той запутанной, рискованной игре, которую они ведут. Это даже не столько игра, сколько схватка, ожесточенная борьба, подчиненная строго продуманной тактике и стратегии. Недаром письма обоих сообщников изобилуют военными терминами. Любовь, как и вся жизнь, для них — это не знающее пощады столкновение умов и характеров, в котором каждый стремится подчинить себе другого.

В своем самоанализе и в своих расчетах Вальмон и маркиза проявляют себя тонкими психологами, и прежде всего прекрасными знатоками человеческих слабостей и пороков. Это неудивительно. Оба они впитали в себя все, что аристократическая цивилизация могла дать: будь то светский лоск, изощренное эпистолярное мастерство или знание извивов человеческой души. Их письма свидетельствуют не только о великолепной осведомленности в области художественной литературы. Они дети своей эпохи и на свой лад ассимилировали характерные для них духовные веяния.

Вальмон и в первую очередь госпожа де Мертей — это

литературные персонажи, обладающие определенной жизненной концепцией, четко продуманной жизненной философией, которой они твердо и последовательно подчиняют свое поведение. Сконструировав эту концепцию на основе накопленных наблюдений, они стремятся, руководствуясь принципами, в которые уверовали, подчинить себе окружающую действительность, поставив ее на службу своим целям. В этом есть нечто принципиально новое по сравнению с предшествующим развитием жанра романа. Здесь сказывается, в частности, своеобразная диалектика в трактовке взаимопонимания индивида и среды. Человек выступает у Лакло не пассивным продуктом среды, слепо приспосабливающимся к ней, а находится в состоянии взаимосвязи с последней. Формируясь под влиянием среды, он пытается, используя познанные им закономерности и выработанную им идеологическую систему, в свою очередь активно воздействовать на среду — подчинить ее своим интересам. И это художественное открытие Лакло бросает свет в будущее, предвосхищая появление таких литературных героев, как Жюльен Сорель, Растиньяк, Ребекка Шарп¹.

В художественном мироощущении Лакло дают себя знать разного рода влияния. В нем можно отчетливо ощутить рационалистическую тенденцию. Тонкий мастер психологического анализа, Лакло многим обязан культуре классицизма XVII века, и прежде всего трагедии (Расин), эпистолярной и мемуарной литературе (г-жа де Севинье и Рецц) и моралистике (Ларошфуко). Он многое почерпнул и у энциклопедистов. Но Лакло одновременно был горячим почитателем Руссо. К самому жанру романа в письмах он обратился в равной мере под влиянием «Клариссы Гарлоу» Ричардсона — произведения, увлекшего его образами центральной героини и Ловласа, и под воздействием «Новой Элоизы» Руссо. Лакло пытался в подражание «Эмилию» Руссо создать трактат «О воспитании женщин», он вдохновлялся поэтическим образом Юлии и мечтал на склоне лет написать роман, в котором воспевались бы радости семейной жизни. В «Опасных связях» он подвергает критике цивилизацию, основанную на безраздельном господстве рассудка и пренебрегающую правами сердца, голосом чувств. Лакло показывает, что рафинированный интеллектуализм его

¹ Мысль о новаторстве Лакло как создателя персонажей, которые сознательно подчиняют свое поведение выработанной ими идеологии, была высказана А. Мальро в эссе, посвященном автору «Опасных связей» и опубликованном в книге: *Tableau de la littérature française. XVII^e—XVIII^e siècles.* Paris, 1939.

аристократических героев, не согретый любовью к людям, лишенный сердечного тепла, становится опасной силой и перерождается в бездушную расчетливость, в бесплодное кипение ожесточившегося ума.

Духовные устремления, воспринятые у Руссо, питали художественную мысль Лакло, когда он создавал поэтический и трагический образ жены парламентского президента, госпожи де Турвель, единственного из центральных персонажей романа, не принадлежащего по своему происхождению к дворянству (этому моменту придавал принципиальное значение Бодлер в своем анализе «Опасных связей»). Но еще ближе госпоже де Турвель некоторые образы замужних женщин, переживающих мучительную душевную драму, — образы, которые были созданы критическими реалистами XIX века и их непосредственными предшественниками (Элеонора у Бенжамена Констана, госпожа де Реналь в «Красном и черном» Стендаля, Жюли де Шаверни из новеллы Мериме «Двойная ошибка»).

Бодлер отмечал чисто расиновское мастерство, с которым Лакло воспроизводит оттенки, переходы, нарастание чувств, обуревающих героиню. Это чувство в результате напряженной борьбы берет в конце концов верх над представлением госпожи де Турвель о супружеском долге. Шодерло де Лакло подхватывает старый, излюбленный классицистами конфликт — столкновение долга и чувства, но развивал и решал его на новый лад. В центре его внимания стоит проблема внутренней цельности человека. Изображение душевного смятения и разлада, который овладевает человеком, теряющим внутреннее равновесие в результате измены своим жизненным принципам, было необычным в эпоху, когда еще преобладали типично рационалистические представления о закономерностях, господствующих в психологической жизни человека. Эта проблематика стала привлекать внимание писателей в XIX веке (одним из первых произведений, в котором была сделана попытка реалистически осмыслить ее, была новелла Мериме «Партия в триктрак»). Лакло и здесь опережал свое время.

Госпожу де Турвель, человека эмоционального, не в меньшей мере, однако, чем ее антагонистов, характеризует осознанность поведения. В этом отношении она столь же интеллектуальный герой, как и маркиза де Мертей. Все дело в том, что интеллект у нее не иссушил души, и принципы, которым она следует, иные. Суть страданий госпожи де Турвель заключается в невыносимости для нее мысли, что она изменяет своим принципам, самой себе. «Падение» героини

еще не влечет за собой ее морального распада. Отдаваясь возлюбленному, она находит новую внутреннюю цельность — на этот раз уже не в предписаниях религии и семейного долга, а в самой любви, в том пафосе самопожертвования, который та несет с собой. Катастрофа разражается лишь тогда, когда Вальмон растаптывает это чувство, когда выясняется, что оно порождено иллюзиями.

Об умении Шодерло де Лакло, подобно аббату Прево, создавать характеры сложные и многоплановые, воспроизводить душевную жизнь персонажей в ее диалектике, отражающей жизненные противоречия, ярко свидетельствует и образ Вальмона¹. Этот аристократ-соблазнитель не похож на тех «исчадий ада», тех мелодраматических злодеев, какими, как правило, молодые распутные дворяне выступают в произведениях писателей-сентименталистов (образ Ловласа в этом отношении представляет собой некоторое исключение: в нем уже немало отдельных реалистических черт). Подобно мольеровскому Дон-Жуану, Вальмон сочетает душевную опустошенность с теми внешне блестящими качествами, которые предоставляла человеку аристократическая цивилизация. Более того, он смел и благороден, когда речь заходит о том, что некогда составляло истинное призвание его сословия, а именно о воинском поединке.

Внутренний мир Вальмона не однолинеен. И отнюдь не просты взаимоотношения виконта и маркизы. Эти два человека, бывшие любовники, затем разошедшиеся, но оставшиеся сообщниками, испытывают непреодолимое влечение друг к другу — и одновременно ревность, антипатию, вражду. Затаенный эмоциональный подтекст присущ и истории соблазнения Вальмоном госпожи де Турвель. Из отдельных штрихов можно заключить, что в глубине души виконта зреет настоящее сильное чувство к своей жертве. Однако Вальмон подавляет это чувство, опасаясь насмешек света и поддаваясь искусным наущениям своего злого гения — маркизы. И в этих эпизодах мы вновь имеем дело с тем отмеченным печатью диалектики подходом к изображению взаимосвязей между личностью и средой, который отличает Лакло. В душе Вальмона живут стремления, которые временами вступают в противоречие с влиянием окружающей среды. Но у тщеславного и не одаренного сильной волей аристократа эти порывы быстро гаснут. Когда же в заключении романа

¹ Тонкие соображения относительно этой особенности художественного метода Лакло высказаны Н. Я. Рыковой в ее статье «Шодерло де Лакло и судьба его романа «Опасные связи». — В кн.: Шодерло де Лакло. Опасные связи. М.—Л., 1965.

они вспыхивают с новой силой — уже поздно: госпожа де Турвель обречена на погибель.

Прево любит изображать действительность глазами главного героя. Раскрытию его внутреннего мира писатель уделяет основное внимание. Лакло же — удивительный мастер перевоплощения, вживания в образ мыслей и чувств весьма различных персонажей. «Манон Леско» — прежде всего плод внезапно нахлынувшего вдохновения и замечательной художественной интуиции. Творческая манера Лакло более аналитична и рассудочна. В «Опасных связях» преобладает тончайший, скупuleзнейший расчет.

Прево разрабатывал тип романа-биографии; Лакло же довел до совершенства жанр романа в письмах, ставший особенно популярным во второй половине XVIII века. У сентименталистов, авторов романов в письмах, мы находим часто пространные рассуждения и не менее растянутые лирические излияния. Лакло выявил заложенную в этом жанре драматическую потенцию и реализовал ее. Он многое перенял от мастеров французского театра, и в первую очередь от такого выдающегося трагедийного писателя, как Расин. Удаче Лакло способствовало известное внутреннее сходство, которое жанр эпистолярного романа имеет с произведениями драматургии. В этом виде романа отсутствует текст от автора, в нем нет эпического повествования в подлинном смысле этого слова; это тоже изображение действительности в лицах. Герои здесь представлены не со стороны, а только изнутри — своей речью. В противоположность сентименталистам Лакло добивается сжатости изложения, сосредоточивая свое внимание на столкновении характеров, на динамике борьбы, отсекая все лишнее, все то, что не является необходимым для раскрытия внутреннего облика героев, для мотивировки их поступков. Наконец, сходство с театральным произведением усугубляется еще и следующим обстоятельством. Персонажи романа в письмах выступают перед читателем и друг перед другом не только такими, какие они есть на самом деле, а прежде всего такими, какими они хотят казаться. Вальмон же и маркиза де Мертей особенно склонны к игре, маскировке и перевоплощению.

Композиция «Опасных связей» взвешена вплоть до мельчайших подробностей. Строжайшим образом согласованы между собой, например, даты написания отдельных писем, и вместе с тем очень точно выверено соотношение между хронологической последовательностью их отправки и порядком их расположения в романе. Писатель строит композицию романа так, чтобы параллельно и равномерно развивать

все три основные сюжетные линии (Вальмон — маркиза, Вальмон — госпожа де Турвель, история соблазнения Сесили). При этом он умело нагнетает драматическое напряжение, используя эффекты контраста и неожиданности. Так, письмо 124, написанное госпожой де Турвель, дышит уверенностью в том, что ей суждено наконец обрести душевный покой. Следующее же письмо начинается триумфальным возгласом Вальмона, сообщающего маркизе о своей победе. Начало «Опасных связей» несколько тягуче. Экспозиция романа в письмах всегда сопряжена с трудностями и поэтому оказывается невольной замедленной. Однако затем, по мере того как обрисовываются конфликты, действие романа развивается все более стремительно, достигая своей кульминации в конце книги.

Автор «Опасных связей» — тонкий стилист. В романе в письмах умение индивидуализировать стиль персонажей играет особенно важную роль, служит основным, решающим средством характеристики героев. Лакло стремится придать их письмам некоторое общее стилистическое единство. Ведь все они по своему внешнему положению ровня, люди одного светского круга. И пишут они поэтому языком, в котором есть много общего, — это литературная речь, распространенная в светском обществе Франции середины XVIII века. Язык этот еще несет на себе отпечаток классицистических идеалов, и роль общеобязательных канонов сказывается в нем, естественно, острее, чем, например, в середине XIX века. Однако на этом как бы нейтральном фоне вырисовываются отдельные индивидуальные стилистические оттенки. Это разнообразие еще увеличивается из-за того, что Вальмон и маркиза де Мертей, по причине двойной и даже тройной игры, которую они ведут, пишут разными стилями, в зависимости от того, к кому они обращаются. Как отличаются, например, патетические послания, которые Вальмон направляет госпоже де Турвель (они изобилуют стилистическими приемами, распространенными в литературе сентиментализма), от тех цинично откровенных, пронизанных иронией, но одновременно и очень точных по выражению мысли и лишенных каких-либо словесных прикрас писем, которые он шлет маркизе. А с каким мастерством сделаны письма, которые Сесиль пишет под диктовку Вальмона! В них сквозь имитацию той наивно угловатой манеры, которая отличает письма девушки, как бы невольно просвечивают развязность и свобода выражения, характеризующие виконта.

Стилистические нюансы дают возможность Лакло обри-

совать и душевную эволюцию героя. Переписку юного кавалера Дансени, до тех пор пока он живет в иллюзорном мире рыцарски-куртуазных идеалов, отличает изобилие выспренних, несколько искусственных оборотов. Столкнувшись с жизненной правдой и душевно возмужав, Дансени, сохраняя изысканность светского слога, начинает излагать свои мысли проще и энергичнее.

В характеристике второстепенных персонажей «Опасных связей» необычное для того времени умение Лакло придавать речи индивидуальные очертания выявляется особенно ярко. Разве можно, например, смешать несколько архаическую, старомодную и вместе с тем согретую человеческим теплом манеру письма, отличающую престарелую госпожу де Розмонд, и гораздо более шаблонный, стереотипный и безликий слог ее подруги — недалекой и заурядной светской дамы госпожи де Воланж? С чисто комедийным блеском, но в последовательно реалистическом ключе (без тех элементов буффонады, которыми окрашена, скажем, языковая характеристика персонажей-слуг у Мариво-комедиографа) сделан миниатюрный, но выразительный стилистический портрет егеря Азолана, старательно, но неуклюже подражавшего языку господ.

От традиции классицистической моралистики воспринял Лакло пристрастие к чеканным афоризмам. На страницах «Опасных связей» рассыпано немало тонких, психологических наблюдений, которым придана отточенная форма сентенций («Настоящий способ побеждать сомнения — это постараться сделать так, чтобы тем, у кого они имеются, больше нечего было терять», «Вот каковы люди! Равно бессовестные по своим намерениям, они называют честностью слабость, которую проявляют в их осуществлении», «Поверьте мне, виконт, редко приобретаешь те качества, без которых можешь обойтись» и т. д.).

* * *

Прево, автор «Манон Леско», и Шодерло де Лакло, создатель «Опасных связей», разными путями шли в одном направлении. Они предвосхитили художественные завоевания критического реализма. Много сходного есть и в той конкретной, исторически обусловленной форме, которую предвестия критического реализма приняли в их книгах. И «Манон Леско» и «Опасные связи» — произведения, в которых рядом с разоблачительным пафосом доминируют трагические ноты. Положительное гуманистическое нача-

ло — это здесь еще хрупкие ростки, безжалостно растаптываемые враждебными человеку силами, которые господствуют в обществе того времени.

Лишь после французской буржуазной революции конца XVIII века, только после того, как бурные поиски эстетики романтизма принесли свои плоды, стали возможными новые — более мажорные, героичные, более отчетливые в своем демократическом содержании — формы художественного изображения и утверждения положительных жизненных сил (примером тому служат, скажем, «Пармская обитель» Стендаля или «Обедня безбожника» Бальзака). Но эти произведения, в свою очередь, не могли бы появиться в свет, если бы не было тех смелых художественных открытий, которые были осуществлены предшественниками критических реалистов в век Просвещения. Эстетическое обаяние, излучаемое «Манон Леско» и «Опасными связями», неповторимо. Зарождающиеся тенденции критического реализма нашли здесь то прозрачное и гармоничное, соразмерное и изящное претворение, которое характерно для лучших образцов французской художественной прозы XVIII века.

ПРОСПЕР МЕРИМЕ — РОМАНИСТ И НОВЕЛЛИСТ

Проспер Мери́ме (1803—1870) — один из замечательных французских критических реалистов XIX века, блестящий драматург и мастер художественной прозы. Мери́ме в отличие от Стендаля и Бальзака не стал властителем дум целых поколений; воздействие, оказанное им на духовную жизнь Франции, было менее широким и мощным. Однако значение его творчества велико. Созданные им произведения неувядаемы: столь глубоко воплощена в них жизненная правда, столь совершенна их форма.

Писатель прошел длинный и сложный творческий путь. Как художник он завоевал известность и признание раньше Стендаля и Бальзака, в годы, когда романтики еще только поднимались на штурм твердыни классицизма, а литература критического реализма давала первые ростки. Предпоследняя же новелла Мери́ме — «Локис» — увидела свет в 1869 году, за два года до событий Коммуны, одновременно с «Воспитанием чувств» Флобера и сборником стихотворений Верлена «Галантные празднества».

Внутренний облик Мери́ме, присущие его мироощущению противоречия, особенности его художественной манеры невозможно постичь, не учитывая своеобразия пережитой им эволюции. Художественное развитие Мери́ме оказалось теснейшим образом связанным с ходом общественной жизни страны. Его основные вехи в целом совпадают с переломными, ключевыми моментами истории Франции, и прежде всего с революциями 1830 и 1848 годов.

Интерес к самостоятельному литературному творчеству стал проявляться у Мери́ме еще в начале 20-х годов, в

студенческую пору (в 1823 г. он окончил юридический факультет Парижского университета). Первоначально эстетические пристрастия Мериме носили исключительно романтический характер. Он с упоением читал Байрона, начал переводить «Песни Оссиана». Однако решающую роль в становлении творческого облика Мериме (хотя сам он впоследствии и пытался приуменьшить значение этого воздействия) сыграло знакомство в 1822 году со Стендалем, к тому времени человеком уже совершенно сложившимся.

Стендаль увлек Мериме боевым духом своих политических убеждений, непримиримостью вражды к режиму Реставрации. Именно он, знакомя Мериме с учением Гельвеция и Кондильяка, с идеями их ученика Кабаниса, и направил по материалистическому руслу эстетическую мысль будущего автора предисловия к «Хронике царствования Карла IX». Многие почерпнул Мериме-драматург из художественной программы, выдвинутой Стендалем в литературном манифесте «Расин и Шекспир».

Вскоре после знакомства со Стендалем и начинается самостоятельная литературная деятельность Мериме. Впервые, однако, широкую известность Мериме завоевал в 1825 году, опубликовав сборник «Театр Клары Гасуль». Выход в свет этого произведения был связан с дерзкой и вызвавшей немало толков мистификацией. Мериме выдал свой сборник за сочинение некоей — вымышленной им — испанской актрисы и общественной деятельницы Клары Гасуль. Для вящей убедительности он выдумал преисполненную боевого духа биографию Клары Гасуль и предпослал ее сборнику. Мериме, очевидно, не желал афишировать себя как автора книги ввиду политической остроты ее содержания и строгости королевской цензуры (впрочем, в литературных кругах имя создателя «Театра Клары Гасуль» ни для кого не было секретом). Но в первую очередь, пожалуй, сказало другое: врожденный вкус молодого, озорно настроенного литератора к розыгрышам и подделкам и естественное стремление продолжить ту линию стилизации, которая пробивалась наружу в отдельных пьесах сборника. В тяге Мериме к мистификациям, помимо всего прочего, сказывалось обостренное самолюбие, побуждавшее этого чувствительного по природе человека воспитывать в себе внешнюю жесткость, скрытность, стремление носить маску.

«Театр Клары Гасуль» — чрезвычайно самобытное явление во французской драматургии 20-х годов XIX века. Пьесы Мериме, пронизанные симпатией к освободительному движению испанского народа, звучали задорно, дышали

оптимистической верой в неизбежность победы передовых общественных сил. Произведение начинающего писателя было вместе с тем одной из самых ранних и наиболее решительных попыток низвергнуть окостеневших в своем догматизме эпигонов классицизма, которые господствовали в то время на французской сцене.

Современников Мериме, привыкших к пространным рассуждениям и растянутым, выпреним монологам драматургов-классицистов, поражало в пьесах Мериме стремительное развитие действия, непрерывное чередование кратких выразительных сцен, полное игнорирование правил о трех единствах, неожиданные и резкие переходы от сатирических эпизодов к пассажам, насыщенным высокой патетикой и трагизмом.

Следующее произведение Мериме, названное им «Гузла» («Гусли»), было вновь связано с литературной мистификацией. Первое издание «Гузлы» (1827) состояло из двадцати девяти баллад в прозе, сочиненных самим Мериме и воспевавших величие и героизм народа, который напрягал свои силы в беззаветной борьбе за свободу, против иноземных поработителей. Добавив к ним поэму, представляющую собой перевод сербской народной песни, Мериме объявил свою книгу сборником произведений сербского фольклора. Мистификация Мериме увенчалась блестящим успехом. Пушкин и Мицкевич приняли стихи «Гузлы» за творение славянской народной поэзии и сочли возможным некоторые из них переложить на родной язык (Мицкевич перевел балладу «Морлак в Венеции», а Пушкин включил в свои «Песни западных славян» переработку одиннадцати стихотворений «Гузлы»).

В 1828 году типография, принадлежавшая тогда Оноре де Бальзаку, отпечатала историческую драму Мериме «Жакерия». В ней Мериме изобразил события Жакерии, крупнейшего антифеодального восстания французского крестьянства, развернувшегося в XIV веке. Жизнь средневекового общества, широко охваченная писателем, предстает в «Жакерии» в виде непрекращающейся суровой и кровопролитной социальной борьбы. Реалистическое представление о социальной обусловленности характера определяет и принципы типизации в драматической хронике Мериме, пронизательной раскрывающей противоречия общественной жизни, написанной мастером тонкой нюансировки драматических характеров.

Завершает первый эпизод литературной деятельности Проспера Мериме его исторический роман «Хроника царств-

вования Карла IX» (1829) — своеобразный итог идейных и художественных исканий писателя в эти годы.

В период Реставрации (1815—1830), когда к власти вновь вернулась свергнутая народом в годы революции династия Бурбонов, творчество Мериме отличалось политически воинствующим характером, было пронизано злободневной проблематикой. Оно заключало в себе резкое разоблачение феодальных порядков, власти церковников и дворян, осуждение шовинизма и религиозного фанатизма. Мериме был убежденным сторонником лагеря либералов, враждебно настроенного по отношению к режиму Реставрации. Однако идейное звучание произведений молодого писателя выходило за рамки общественных устремлений и идеологических воззрений, типичных для французских либералов тех лет. Мериме-художник с годами все сильнее тяготел к реалистическому отражению конфликтов окружающей социально-политической действительности.

Проспер Мериме в начале своего творческого пути, как уже отмечалось, примыкал к романтическому движению. В отдельных пьесах «Театра Клары Гасуль» и в «Гузле» много черт, обязанных своим происхождением романтической музе. Однако уже вскоре (в том же «Театре Клары Гасуль» — например, в дилогии «Инес Мендо») со всей очевидностью стало выявляться своеобразие эстетических позиций Мериме, их отличие от художественных устремлений романтиков.

Влияние романтической эстетики долго продолжало сказываться в произведениях писателя: оно ощутимо во всем его творческом наследии. Но постепенно литературная деятельность Мериме принимала все более отчетливо выраженный реалистический характер. Наглядное воплощение этой тенденции мы находим в «Хронике царствования Карла IX»

Драма «Жакерия» и роман «Хроника царствования Карла IX» — яркие примеры того живого интереса к исторической проблематике, к изучению и осмыслению национального прошлого, который охватил передовую общественную и художественную мысль Франции в 20-х и начале 30-х годов XIX столетия. В годы ожесточенной борьбы за свержение режима Реставрации мощный расцвет переживает французская историческая наука, выдвигающая плеяду таких блестящих имен, как Гизо, Минье, Кине, несколько позднее — Тьерри и Мишле. Этот период — своеобразная вершина и в развитии исторического жанра в литературе. Его расцвет был предвосхищен и подготовлен творческой мыслью Стендаля, автора «Расина и Шекспира». Он принес затем бога-

тейшие плоды в области исторического романа и исторической драмы. В этой связи наряду с произведениями Мериме достаточно вспомнить пьесу А. Дюма «Генрих III и его двор», «Кромвеля» и «Собор Парижской Богоматери» Виктора Гюго, «Сен-Мара» и «Жену маршала д'Анкр» Альфреда де Виньи, «Шуанов» Бальзака.

В «Хронике царствования Карла IX», как и в «Жакерии», Мериме обратился к изображению значительных, переломных по своему характеру общественных потрясений. Действие его романа протекает в годы религиозных и гражданских войн, охвативших Францию во второй половине XVI века. Кульминационный момент в развитии этого действия — Варфоломеевская ночь, страшная резня гугенотов, учиненная католиками. Выбор темы был и в данном случае внутренне связан с острыми, волнующими проблемами современности. Толчком для возникновения замысла «Жакерии» послужила освободительная борьба народных масс в годы господства режима Реставрации. В «Хронике» же Мериме изображает общественную смуту, развязанную правящей верхушкой. Эта тема звучала не менее злободневно во Франции конца 20-х годов XIX века. Ведь близкие к правительству круги дворянской реакции собирались насильственно изменить конституцию и подготавливали восстановление абсолютистской диктатуры (художественное преломление этих зловещих политических тенденций мы находим также в «Красном и черном» Стендаля, в эпизодах заговора маркиза де ла Моля). У всех в памяти были еще свежи и воспоминания о страшных днях белого террора, сопутствовавшего возвращению Бурбонов к власти.

Однако было бы заблуждением искать в «Хронике» прямолинейных аналогий между политической борьбой эпохи Реставрации с исторической действительностью XVI столетия. Осмысляя события далекого прошлого, Мериме не подгонял их под современность, а искал в них ключ к закономерностям интересовавшей его эпохи, а тем самым и к открытию более широких исторических обобщений.

Об историзме Мериме-художника, о его стремлении к объективному, непредвзятому изображению явлений прошлого наглядно говорит прежде всего предисловие к роману — один из примечательных эстетических документов в истории становления реалистической литературы Франции. Здесь Мериме в какой-то мере полемизировал с концепцией исторического романа, выдвинутой романтиками, и в частности, с литературными воззрениями Альфреда де Виньи, автора «Сен-Мара». Романтический подход к толкованию

истории представляется Просперу Мериме чрезмерно произвольным и упрощенно тенденциозным.

Писатель осмеивает склонность романтиков выдвигать на первый план выдающиеся исторические личности, тщательно описывать их поведение, строить догадки относительно глубокомысленных изречений, высказываемых ими в решающие исторические минуты (в этом отношении особенно примечателен остроумный «Разговор между читателем и автором», составляющий восьмую главу). По мысли Мериме, такие попытки ведут только к фальши, к нагромождению домыслов. Истинные причины исторических сдвигов надо искать в нравственной жизни страны в целом, в умонастроениях различных социальных слоев общества. Вот почему Мериме в «Хронике» детально описывает нравы придворного дворянства, представителей католической церкви, верхушку гугенотского лагеря и его священнослужителей, повадки немецких рейтаров, судьбу мелких буржуа, образ мысли простых солдат. Но мы не найдем в «Хронике» ни Екатерины Медичи, ни Гизов, ни целого ряда других крупнейших политических фигур того времени. Писатель только мельком упоминает будущего Генриха IV и в своеобразном, смело взятом ракурсе, в момент, когда король как бы застигнут врасплох, изображает Карла IX.

Для Мериме многотомные сочинения профессиональных историков имеют гораздо меньшую ценность, чем воспоминания и записки очевидцев, рядовых людей, непосредственно воспроизводящих картину нравов и характеров данной эпохи. «Я с удовольствием отдал бы Фукидида, — признается Мериме, — за подлинные мемуары Аспазии или Периклова раба, ибо только мемуары, представляющие собой непринужденную беседу автора с читателем, способны дать изображение человека, а меня это главным образом занимает и интересует». Здесь сказывается отнюдь не пристрастие к историческим анекдотам и курьезам, в котором нередко обвиняли писателя, а только жажда достоверности, жизненной правды.

Руководствуясь такой точкой зрения, Мериме и осмысляет события гражданской войны XVI века. Варфоломеевская ночь для него — это своего рода государственный переворот, осуществленный сверху, но государственный переворот, ставший возможным лишь благодаря тому, что он был поддержан широкими кругами рядовых французов. Что же побудило их решиться на жестокое избиение гугенотов? Истинные корни Варфоломеевской ночи заключаются для Мериме не в коварстве и безжалостности отдельных

представителей правящих кругов Франции XVI века, не в чудовишной аморальности и преступности Карла IX, Екатерины Медичи или Генриха Гиза. Основная вина за совершившееся кровопролитие, за братоубийственную смуту, принесшую Франции неисчислимые бедствия и поставившую ее на грань национальной катастрофы, падает на клерикалов-фанатиков, которые разжигают в народе предрассудки и изуверские инстинкты. В этом отношении для Мериме нет никакого различия между благословляющими человеческую бойню католическими священниками и обезумевшими от ненависти, истступленными протестантскими патерами. «Хроника царствования Карла IX» — одно из наиболее глубоких проявлений убежденного антиклерикализма Мериме.

Нетерпимость, насаждавшаяся церковью, находит особенно благодатную почву в дворянской среде. Варфоломеевская ночь, как показывает Мериме, была порождена не одним лишь религиозным фанатизмом, но одновременно и язвами, разъедавшими дворянское общество.

Однако дворянство XVI века — не только кружки циничных прожигателей жизни и отряды отчаянных головорезов. Это не только толпа придворной знати, развращенной бездельем и властью. Дворянство выдвигает из своей среды и благороднейших людей эпохи. Они мечтают о прекращении братоубийственной гражданской междоусобицы, об установлении в стране мира и единства, о победе принципов веротерпимости и свободы совести. Таковы, например, взгляды командующего гугенотской крепостью Ла-Рошель военачальника Лану.

К лучшим представителям французского дворянства второй половины XVI века принадлежат и главные действующие лица романа — братья Бернар и Жорж де Мержи. В соответствии со своими эстетическими воззрениями Мериме выдвигает в качестве героев повествования не знаменитых исторических деятелей, а рядовых людей. Братья де Мержи — выходцы из кругов бедного провинциального дворянства. Бернар и Жорж привязаны друг к другу, но им суждено оказаться в противоположных, враждебных общественных лагерях. Таким образом, уже с самого начала жестокий общественный конфликт эпохи придает трагический оттенок личной судьбе героев.

Контрастное противопоставление двух образов, внутренне между собой связанных и как бы родственных, но своеобразно «расщепленных», возникает в «Хронике царствования Карла IX» не случайно. Оно характерно для художествен-

ных замыслов Мериме в конце 20-х годов. Мы встречаем этот мотив и раньше, в «Жакерии». Между двумя главными действующими лицами исторической драмы — латником Пьером и монахом братом Жаном — существуют тесные узы духовной общности (Пьер — воспитанник и друг брата Жана). Много сходного и в их общественной судьбе: эти незаурядные, талантливые люди — жертвы сословного неравенства. Однако жизненные пути их в конце концов расходятся.

По замыслу автора, основным героем романа должен был стать младший из братьев де Мержи — Бернар. История его любви к Диане де Тюржи занимает существенное место в сюжетной канве «Хроники царствования Карла IX». В истории этой находит отражение романтическое начало действительности, неизменно привлекавшее к себе писателя. Оно порождено обаянием и красотой молодости, благородством и смелостью душевных порывов героев, жаром чувств, испытываемых ими. Рассказ о приключениях, пережитых неопытным провинциальным дворянином на пути в столицу, потом в самом Париже, а затем во время бегства в Ла-Рошель, позволяет Мериме нарисовать яркие картины французского общества XVI века. Юный гугенот — натура чистая и цельная. Несмотря на все испытания, соблазны и опасности, он остается верным своим унаследованным от отцов убеждениям и своему делу. Однако само дело, которому он так преданно и ревностно служит, несет на себе печать религиозного фанатизма и исторической ограниченности.

Старший брат Бернара, Жорж, — натура интеллектуально более сложная. Если Бернар — это прежде всего человек действия, то Жорж — человек мысли. Упорные размышления привели его к выводу, что всякая религия есть заблуждение, сделали его атеистом. Жорж стал последователем возрожденческого вольномыслия. Его настольная книга — преисполненный бунтарского духа роман Рабле. Он тонкий ценитель искусства, влюбленный в чувственную красоту мира эпикуреец. Жорж поглощен непрестанными поисками истины. Его образ дан писателем в перспективе сложного внутреннего развития и только в свете этого развития может быть понят.

Разочарование в фанатической одержимости гугенотов и личные обиды, нанесенные вожаками его партии, побудили Жоржа перейти на сторону католиков и принять их вероисповедание. Ему казалось к тому же, что таким образом он сможет лучше оградить свою внутреннюю свободу: католическая церковь требует по преимуществу соблюдения

внешней обрядности и не особенно вмешивается в личную жизнь своих приверженцев. Жорж не может, однако, примириться с совершенным им поступком: ведь в его поведении существенную роль сыграли мотивы эгоистического порядка. Однако дальнейший ход событий выявляет присущую его натуре принципиальность. Жорж де Мержи отвергает преступные поручения, с которыми к нему обращается король Карл IX. В страшную Варфоломеевскую ночь он отказывается принимать участие в кровавой резне и с оружием в руках обрушивается на убийц, расстреливающих беззащитную женщину с ребенком. Его бросают в тюрьму. Выйдя на свободу, он дает себе слово не вынимать больше шпаги из ножен и не участвовать в смуте, ибо он убедился в ее пагубности и в изуверстве обеих сторон.

Как развивались бы дальше искания Жоржа, этого опередившего свое время гуманиста-одиночки, мы не знаем. Под стенами Ла-Рошели Бернар вовремя не опознаёт брата, и тот гибнет, сраженный пулей. Сцена кончины Жоржа, преисполненная стоического величия и мужества, заключает действие романа. Развитие сюжета на ней обрывается. Повествование о дальнейших судьбах персонажей уже не интересует автора, так как оно — Мериме в этом убежден — не может обогатить ничем принципиально новым идейный смысл его произведения. В братоубийстве, совершаемом главным героем, бесчеловечность и жестокость гражданской междоусобицы, развязанной от имени церкви правящими кругами страны, находит свое предельное, почти символическое по своему звучанию выражение.

Своеобразие художественной манеры, в которой написана «Хроника царствования Карла IX», определяется стремлением всесторонне и объективно охарактеризовать общественную атмосферу, господствовавшую в стране в годы религиозных войн, выдвинуть на первый план изображение нравов и настроений рядовых людей.

Такой подход обусловил особенности композиции романа, близость ее жанру исторической хроники (эта черта не случайно выделена автором в заглавии произведения). В романе Мериме отсутствует единый сюжетный стержень, автор издалека и исподволь подводит читателя к кульминационному моменту — описанию Варфоломеевской ночи, постоянно переносит действие из одного места в другое, отдельные главки романа как бы обособляются, приобретают характер небольшого законченного целого. Композиция «Хроники» к тому же очень динамична. Быстрая смена эпизодов, стремительный темп повествования способствуют

созданию атмосферы напряженной и ожесточенной борьбы противодействующих сил, горячего накала страстей.

В работе над своим романом Мериме использовал большой драматургический опыт, который он накопил в течение предшествующих лет. Писатель стремится быть предельно лаконичным, избегает присущих романтикам пространных описаний и лирических отступлений. Рисуя внешний облик своих персонажей, он строит эту характеристику, как правило, на основе какой-то одной особенно выразительной художественной детали. Подобный прием позволяет ему создать целую галерею запоминающихся фигур, составляющих тот пестрый и живой бытовой и исторический фон эпохи, на котором более рельефно выступают фигуры главных действующих лиц романа, скупо, но четко и изящно очерченные.

* * *

«Хроника царствования Карла IX» завершает первый этап литературной деятельности Мериме. Существенные изменения в жизни писателя вызывает Июльская революция. В годы Реставрации правительство Бурбонов пыталось привлечь Мериме к государственной службе, однако эти попытки остались тщетными. После Июльской революции в феврале 1831 года (за месяц до того, как Стендаль был назначен консулом в Чивита-Веккиа) влиятельные друзья выхлопотали для Мериме место заведующего канцелярией министра морских дел. Затем он перешел в министерство торговли и общественных работ, а оттуда в министерство внутренних дел и культа. Мериме аккуратнейшим образом выполнял свои обязанности чиновника, но они его очень тяготили. Нравы правящей среды его отталкивали и возмущали. В письмах к Стендалю он не говорит о ее представителях иначе как с презрением, подчеркивает их «отвратительную низость», называет их «сволочью», а депутатов парламента — «животными». Состоя на службе у правительства Луи-Филиппа, Мериме ясно отдавал себе отчет и в антинародном характере существующего порядка. В одном из своих писем он определил Июльскую монархию как «...господство 459 бакалейщиков, каждый из которых думает лишь о своих частных интересах». Характерно, что в течение первых трех лет государственной службы Мериме совершенно отходит от художественного творчества. Он пытается найти отдушину в светских развлечениях, но и это времяпрепровождение не излечивает его от тоски. Именно

в эти годы окончательно кристаллизуется внутренний облик Мериме. Маска холодного, язвительного скептика и невозмутимого денди служит ему защитой: под ней он скрывает чувствительное сердце, отзывчивую и ранимую душу.

Определенный просвет наступает в 1834 году, когда Мериме назначают главным инспектором исторических памятников Франции. Занимая почти в течение двадцати лет эту должность, Мериме сыграл заметную и почетную роль в истории художественной культуры страны. Ему удалось спасти от разрушения и порчи много прекрасных памятников старины, церквей, скульптур, фресок. Своей деятельностью он способствовал развитию интереса к романскому и готическому искусству и его научному изучению. Служебные обязанности побуждали Мериме совершать неоднократно длительные поездки по стране. Плодом их явились книги, в которых Мериме объединял описания и анализ изученных им памятников, перемежая эти научные материалы путевыми зарисовками («Заметки о поездке на юг Франции» и др.). Мериме написал за эти годы целый ряд специальных археологических и искусствоведческих трудов (например, о средневековой архитектуре, стенной живописи и т. д.). Наконец, он стал заниматься и чисто историческими исследованиями (наиболее значительные из них посвящены истории Рима).

Начиная с 1829 года, когда вышла в свет «Хроника царствования Карла IX», серьезные изменения происходят и в художественном развитии писателя. В годы Реставрации Мериме увлекался изображением больших общественных катаклизмов, созданием широких социальных полотен, разработкой исторических сюжетов, его внимание привлекали крупные монументальные жанры. В своих художественных произведениях 30—40-х годов он, за редким исключением, непосредственно не затрагивает политической проблематики, углубляясь в изображение конфликтов этических и вместе с тем уделяя большее внимание тематике современной, чем исторической. Теперь Мериме-художник отходит от романа и почти не занимается драматургией, сосредоточивая свой интерес преимущественно на малой повествовательной форме — новелле, и достигая в этой области выдающихся творческих результатов.

Критические и гуманистические тенденции находят в новеллистике Мериме столь же яркое воплощение, как и в его предшествующих произведениях, но они меняют свою направленность. После Июльской революции противоречия,

порождаемые буржуазными отношениями, становятся ведущими во французской действительности. Эти общественные сдвиги отражаются в творчестве писателя, и прежде всего в проблематике его произведений. Идейный пафос его новеллистики — в изображении буржуазных условий существования как силы, нивелирующей человеческую индивидуальность, воспитывающей у людей мелкие, низменные интересы, насаждающей лицемерие и эгоизм, враждебной формированию людей цельных и сильных, способных на всепоглощающие, бескорыстные чувства. Охват действительности сужался в новеллах Мериме, но писатель глубже — по сравнению с произведениями 20-х годов — проникал во внутренний мир человека, реалистически более последовательно показывал обусловленность его характера внешней средой.

После творчески плодovitого 1829 года художественная деятельность Мериме развивается в дальнейшем менее бурно. Он теперь не столь активно участвует в повседневной литературной жизни, реже публикует свои произведения, подолгу их вынашивая, кропотливо отделявая их форму, добываясь ее предельной чеканности и простоты. В работе над новеллами художественное мастерство писателя достигает особенной отточенности и совершенства.

Мериме и в новеллистике продолжал сохранять связь с романтической традицией, разрабатывая мотивы, введенные в литературный обиход романтиками. Это и увлечение экзотикой («Таманго»), изображение нравов людей, не зараженных буржуазными предрассудками («Матео Фальконе», «Коломба», «Кармен»), и интерес к вторжению иррационального, фантастического начала в действительность («Видение Карла XI», «Венера Ильская», «Локис»), к анализу смутных, подсознательных душевных побуждений («Партия в триктрак»), а с другой стороны, тяга к воспроизведению колорита и духа минувших исторических эпох (заря Возрождения в «Федерико», коллизии времени заката Возрождения в «Душах чистилища»), разоблачение опустошенности светского общества («Этрусская ваза», «Двойная ошибка»), проникнутое сочувствием внимание к судьбам деклассированных низов, «дна» общества («Арсена Гийо»). Однако вся эта многообразная тематика решается писателем, как правило, в реалистическом ключе.

Новеллы Мериме пронизывает несколько ведущих тем. Они содержат в себе в первую очередь пронизательное и резкое разоблачение нравов господствующего общества. Эти критические тенденции, весьма многообразные по своим

формам, отчетливо выявились уже в первых новеллистических опытах писателя, относящихся к 1829—1830 годам и вошедших впоследствии в сборник «Мозаика» (1833).

В новелле «Таманго» (1829) Мериме с язвительной иронией рисует образ типичного представителя лицемерной и бездушной буржуазной цивилизации, работоторговца капитана Леду. Капитану Леду и его помощникам противостоят в новелле негритянский вождь Таманго и его соплеменники. Выступая против колонизаторской деятельности белых и угнетения негров, Мериме подхватывал тему, распространенную в передовой французской литературе 20-х годов. Так, большой популярностью пользовался в эти годы роман Гюго «Бюг-Жаргаль» (второй его вариант был напечатан в 1826 г.). В отличие от Гюго, который именно тогда прокладывал пути романтизму, Мериме не создавал идеализированного и приподнятого над действительностью образа вождя чернокожих. Он подчеркивал первобытность и дикость своего героя. Таманго, как и другие негры, невежествен, подвержен темным суевериям, подвластен слепым инстинктам, эгоистичен и жесток. Однако Таманго присущи и глубоко человеческие черты, возвышающие негра над его поработителями. Они сказываются в непреодолимом стремлении Таманго к свободе, в силе его привязанности, в его способности испытывать пусть необузданные, но мощные чувства, в той гордости и выдержке, которые он проявляет в момент тяжелых испытаний. Так постепенно читатель приходит к выводу, что в цивилизованном, но гаденьком буржуа Леду скрыто больше варварства, чем в дикаре Таманго.

Поэтому таким острым сарказмом насыщается концовка новеллы, рассказывающая о жалкой и мрачной участи, которая ожидала Таманго в плену. Здесь каждое слово писателя заключает в себе глубокий иронический подтекст. Плантаторы были убеждены, что они облагодетельствовали Таманго, вернув ему жизнь и превратив его в примерного полкового литавщика. Однако привыкший к свободе чернокожий гигант зачас от этих «благодеяний», запил и вскоре умер в больнице.

Концовка «Таманго» обозначает новую веху в решении колониальной тематики реалистической литературой XIX века за Западе. Трагическая судьба туземцев в условиях двуличной буржуазной цивилизации предстает здесь в ее неприкрашенно-обыденном, прозаически-тягостном виде. Ее изображение не только далеко отходит от рационалистических утопий просветителей XVIII века (вспомним Ро-

бинзона Крузо у Дефо и его идеальные, подчиненные воспитательным задачам взаимоотношения с Пятницей). Оно принципиально отлично и от возвышенно-патетической трактовки этой темы романтиками.

Это не означает, что Мериме, работая над «Таманго», проходил мимо творческого опыта романтиков. Наоборот, писатель использовал и своеобразно преломлял его в этом художественно многогранном произведении (как и в целом ряде других новелл, написанных на рубеже 20—30-х годов). Об этом говорят, например, страницы, изображающие могучий порыв невольников к свободе.

Утверждение несовместимости нравственного достоинства с подчинением власти денег пронизывает и другую раннюю новеллу Мериме, «Партия в триктрак» (1830). В ней раскрывается душевная драма молодого морского офицера, лейтенанта Роже. Мысль о том, что ради денег он изменил своему характеру и опустился до воровства, не дает покоя Роже. Она постепенно разрушает его душевное равновесие. Мериме вводит в свою новеллу эти идейные и психологические мотивы, завершая ее картиной нарастающего смятения человека, который внезапно утрачивает ощущение душевной цельности. Воспроизводя переживания, вырывающиеся из-под контроля рассудка, писатель преодолевал унаследованные от XVIII века рационалистические представления о закономерностях душевной жизни и расширял рамки психологического анализа в художественной литературе.

В целом ряде своих новелл («Этрусская ваза», «Двойная ошибка», «Арсена Гийо») Мериме раскрывает бездушие и черствость так называемого «света». Порочное и лицемерное светское общество, как показывает Мериме, не терпит ярких индивидуальностей. Оно враждебно всякому проявлению подлинной страсти и стремится уничтожить всех, кто хоть сколько-нибудь не похож на него самого. Оно порождает в людях, чувствительных по натуре, обостренную ранимость и болезненное недоверие к окружающим. Герой новеллы «Этрусская ваза» (1830) Сен-Клер — человек искренний, способный, не в пример своему опустошенному светскому окружению, испытать сильное чувство. Именно поэтому светское общество и проникается к Сен-Клеру враждой и в конце концов губит его.

Реалистически углубленное решение той же темы мы находим в одной из лучших новелл Мериме «Двойная ошибка» (1833). В этой новелле (высокую оценку ей дал Пушкин в предисловии к «Песням западных славян») три главных персонажа. Все они в той или иной мере заражены

эгоизмом, искалечены и порабощены царящей вокруг них властью денег. Шаверни — типичное воплощение грубого и пошлого собственника. Он и на красавицу жену привык смотреть как на приобретенную по дорогой цене вещь. Дарси как будто человек совсем иного, возвышенного, интеллектуального плана. Но при ближайшем рассмотрении и, он оказывается эгоистом до мозга костей. Наконец, и Жюли во многом сама виновата в том, что ее жизнь оказалась разбитой. И ей тоже присущ эгоизм. Но это эгоизм натур слабых, боящихся посмотреть правде прямо в глаза, прикрывающих свое себялюбие сентиментальными мечтами. Они-то и породили в Жюли призрачные надежды, что Дарси, которому она сама же когда-то нанесла неизгладимую душевную рану, захочет самоотверженно прийти ей на помощь. Герои «Двойной ошибки», новеллы, лишенной какого-либо дидактического привкуса, не делятся на виновных и их жертв. Истоки зла, уродующего жизнь хороших по своим задаткам людей и мешающего им достичь счастья, коренятся в самой природе господствующего общества — таково идейное содержание новеллы.

О противоестественности буржуазного брака-сделки повествует и другая известная новелла Мериме — «Венера Ильская» (1837). Сам Мериме считал ее своей лучшей новеллой. В ней очень своеобразно и искусно сочетаются черты бытового реализма и элементы фантастики. При этом подобное сочетание не нарушает художественной гармонии целого, ибо и фантастические мотивы в руках Мериме обретают реалистический смысл, служат раскрытию объективных общественных закономерностей. Статуя Венеры становится символом красоты, оскверненной пошлостью буржуазной среды. Пейрорад-отец, этот педантичный, преисполненный самомнения и лишенный эстетического вкуса провинциальный любитель старины (с многочисленными прототипами этого персонажа Мериме неоднократно приходилось сталкиваться во время своих поездок по Франции), не способен понять красоту в искусстве. Что же касается Пейрорада-сына, то его образ вызывает уже не усмешку, а отвращение. Этот ограниченный, бестактный и самовлюбленный буржуа, признающий лишь одну ценность в жизни — туго набитый кошелек, растаптывает красоту в человеческих взаимоотношениях, в любви, в браке. За это и мстит ему разгневанная Венера¹.

¹ Интересную и своеобразную концепцию идейного замысла «Венеры Ильской» выдвинула Г. С. Авессаломова («Легенды в творчестве П. Мериме 20—30-х годов и «Венера Ильская». Сборник статей: Вопросы фи-

Через всю свою жизнь Мериме, рационалист и наследник просветительских традиций, пронес враждебное отношение к церкви и религии. Эти идейные мотивы нашли свое отражение и в новеллах писателя. В этой связи в первую очередь, конечно, следует упомянуть «Души чистилища» (1834). Художественной манере, в которой написаны «Души чистилища», присущ оттенок стилизации, подражания старинной хронике. Этот повествовательный прием не раз вводил в заблуждение критиков, побуждал их приписывать писателю совершенно чуждые ему религиозно-апологетические цели. На самом деле идейная направленность новеллы прямо противоположна.

Романтики, обращаясь к обработке легенды о доне Жуане, были склонны поэтизировать знаменитый литературный образ, придавать ему положительное звучание. Мериме в «Душах чистилища» пошел по иному пути. В своей новелле он примкнул к старой, восходящей к Тирсо де Молина и Мольеру, разоблачительной, антидворянской и антиклерикальной по своему духу традиции в истолковании образа севильского обольстителя. Но он развил эту традицию, применив повествовательные навыки, характерные для реалистической литературы XIX века.

Он стремился, во-первых, максимально индивидуализировать образ дона Жуана и поэтому, рассказывая о его судьбе, отказался от привычной классической сюжетной схемы. Мы не найдем в новелле Мериме ни донны Анны, ни убитого командора, ее мужа, ни истории со смелым вызовом, бросаемым доном Жуаном статуе, ни вмешательства адских сил. Не встретим мы в «Душах чистилища» и привычного комического образа слуги дона Жуана.

Во-вторых, пересказывая историю жизни дона Жуана, Мериме особенно большое внимание уделял изображению окружающей этого персонажа общественной среды, ее воздействию на формирование нравов героя. Внутренний облик этой среды, плоть от плоти которой и является дон Жуан, образно запечатлен писателем в заглавии новеллы. «Души чистилища» — это люди, подобные дону Жуану, или его родителю, или бесчисленному количеству таких же, как

лологии и методика преподавания иностранных языков. Л., 1970). Основной смысл новеллы заключается, по мнению исследовательницы, в воспроизведении писателем самого процесса возникновения и распространения легенды, в показе того, как фантастические представления овладевают сознанием людей. — проблема, постоянно занимавшая Мериме-мыслителя, историка и художника.

они, испанских дворян. Это люди, которые сознательно делают свою жизнь пополам. Первую половину они посвящают необузданной жажде наслаждений, удовлетворению любой ценой своих мирских инстинктов, плотских вожделений. Затем, когда они вдоволь пресытились мирскими благами, они переживают обращение, начинают изображать из себя святош. Религия помогает им замаливать грехи, сулит блаженство в загробной жизни. Именно двойственность и оказывается характерной для судьбы дона Хуана.

Уже с детства родители готовили сына к такой двойной жизни. Образ душ чистилища проходит через всю новеллу Мериме. Он сопутствует герою на всех важнейших этапах его жизненного пути. Он возникает перед ним и в тот переломный момент, когда дон Хуан решает отвлечься от своего распутного прошлого и найти укрытие от угрожающего ему суда человеческого в лоне церкви. Эпизод обращения дона Хуана (использованный в свое время еще Мольером в его замечательной комедии) играет важную роль в содержании новеллы Мериме. Ее основной идейный смысл и заключается в раскрытии того эгоизма и бессердечия, которое скрывается за лицемерной личиной религиозного ханжества. Именно нежелание опуститься до этого лицемерного обмана и возвышает над доном Хуаном одного из его совратителей, необузданного дона Гарсию. Если неверие дона Гарсии приобретает характер твердого убеждения, смелого бунтарства, то дон Хуан на проверку оказывается половинчатой и непоследовательной «душой чистилища». Новелла Мериме, таким образом, развивает идейные тенденции, типичные для автора «Театра Клары Гасуль» и «Хроники царствования Карла IX».

Существенную роль в новеллах Мериме играет художественное воплощение писателем его положительного идеала. В целом ряде ранних новелл (таковы, например, «Этрусская ваза», «Партия в триктрак») Мериме связывает поиски этого идеала с образами честных, наиболее принципиальных и чистых представителей господствующего общества. Постепенно, однако, взор Мериме все более настойчиво обращается к людям, стоящим за пределами этого общества, к представителям народной среды. В их сознании Мериме открывает те дорогие его сердцу душевные качества, которые, по его мнению, уже утрачены буржуазными кругами: цельность характера и страстность натуры, бескорыстие и внутреннюю независимость. Тема народа как хранителя жизненной энергии нации, как носителя высоких

этических идеалов играет значительную роль в творчестве Мериме 30—40-х годов.

Вместе с тем Мериме был далек от революционно-республиканского движения своего времени, враждебно относился к борьбе рабочего класса. Волновавшую его воображение романтику народной жизни Мериме (этот «гений безвременья», согласно крылатому выражению А. В. Луначарского¹) пытался искать в странах, еще не поглощенных буржуазной цивилизацией, на Корсике («Матео Фальконе», «Коломба») и в Испании («Кармен»). Однако, создавая овеянные суровой поэзией образы героев, людей из народа, Мериме отнюдь не стремился на руссоистский или романтический лад идеализировать патриархальную или первобытную сторону их жизненного уклада. Сочувствием изображая благородные, героические черты их внутреннего облика, он не скрывал и отрицательных сторон их сознания, порожденных окружающей их дикостью, отсталостью и нищетой.

Впервые эта тема зазвучала в ставшей классической новелле «Матео Фальконе» (1829), в исключительно рельефном образе ее главного героя. Сходные идейные мотивы нашли выражение и в некоторых новеллах 30-х годов (заслуживает внимания, например, фигура гидакаталонца из новеллы «Венера Илльская»). Однако с наибольшей полнотой они выявились в произведениях, созданных писателем в 40-х годах, и прежде всего в большой, особенно заметно приближающейся к типу повести новелле «Коломба» (1840).

Эта новелла построена на контрасте. Воспроизводя перипетии кровной вражды, которая разгорелась между семьями делла Реббиа и Барричини, Мериме противопоставляет друг другу два совершенно различных мироощущения, две концепции жизни. Одна из них представлена главной героиней повести Коломбой и уходит своими корнями в гуцул народных представлений о справедливости и чести. Другая же развилась на гнилой почве новых, буржуазных нравов и воплощена в облике скользкого и вероломного адвоката Барричини. Если для Коломбы нет ничего выше воинской доблести и отваги, то основным орудием Барричини оказываются деньги, подкуп, юридические кляузы.

Выразительно, пластично вылеплены писателем и

¹ Так А. В. Луначарский назвал свою вступительную статью к изданию избранных произведений Мериме (М.— Л., 1930).

остальные образы этой повести. Это прежде всего брат Коломбы — Орсо, уволенный в отставку офицер французской армии, участник битвы при Ватерлоо. История переживаний Орсо, уже во многом оторвавшегося от родной почвы, составляет важную идейную линию произведения. В развитии показан писателем внутренний облик Лидии, дочери добродушного ирландца, полковника сэра Томаса Невилья. Взабалмошная и избалованная светская девушка, сталкиваясь с живой действительностью, постепенно начинает забывать о светских условностях и все сильнее подчиняется порыву непосредственных и горячих чувств. Изящная, но хрупкая и в какой-то мере тепличная фигурка Лидии Невилья помогает писателю еще резче выделить неповторимую, дикую красоту центральной героини повести.

Прием контраста использован Мериме и в его знаменитой новелле «Кармен» (1845). С одной стороны, перед нами рассказчик, любознательный ученый и путешественник, представитель утонченной, но несколько расслабленной европейской цивилизации. Этот образ привлекает симпатии читателя. В нем есть, бесспорно, автобиографические детали. Он напоминает самого Мериме гуманистическими чертами своего мировоззрения. Но фигура его освещена и светом иронии. Ироническая усмешка скользит по устами автора, когда он воспроизводит ученые изыскания рассказчика, показывает их умозрительность и отвлеченность, или когда он рисует склонность своего героя к спокойному наблюдению за бурной жизненной драмой, кипящей вокруг него. Назначение этих характерных штрихов — как можно ярче оттенить глубокую самобытность, страстность, стихийную мощь, присущую Кармен и дону Хосе.

В способности Кармен и дона Хосе отдаваться всепоглощающей власти страстей и заключается источник поражающей читателя цельности их натур и обаяния их образов. Кармен впитала в себя много дурного от того преступного окружения, в котором она выросла. Она не может не лгать и не обманывать, она готова принять участие в любой воровской аванюре. Но в противоречивом внутреннем облике Кармен таятся и такие прекрасные душевные качества, которых лишены изнеженные или очерствевшие представители господствующего общества. Это искренность и честность в самом сокровенном для нее чувстве — любви. Это гордое, непреклонное свободолюбие, готовность пожертвовать всем, вплоть до жизни, ради сохранения внутренней независимости.

Выдающееся место в литературном наследии Мериме

принадлежит и новелле «Арсена Гийо» (1844), где сливаются воедино основные идейные мотивы Мериме-новеллиста: изображение отталкивающего эгоизма, который скрывается за лицемерной маской добропорядочных представителей и представительниц буржуазного общества, осуждение религиозного ханжества, сочувствие человеку из народа. Главный персонаж «Арсены Гийо» — это уже не обитатель «экзотических» стран, вроде Испании или Корсики, это жительница столицы Франции, одна из бесчисленных жертв буржуазной цивилизации, представительница парижского «дна».

Беспросветная нужда толкает Арсену Гийо на путь проституции. В глазах светских дам она существо «падшее». Жизнь бедной Арсены невыносимо тяжела, но у нее остается одно утешение, одно согревающее ее чувство — любовь к Салиньи, воспоминания о былых счастливых днях, возможность мечтать. Однако и в этой радости ей отказывает ее богатая и набобная покровительница. Лицемерно взывая к законам нравственности и предписаниям религии, г-жа де Пьен изводит Арсену попреками, отнимая у нее даже право думать о любви. То, что не удалось сделать нищете, завершают «филантропия» и ханжество.

Разоблачительная новелла Мериме и была воспринята светским обществом как дерзкий вызов, как громкая пощечина. Ханжи, святоши и блюстители светских приличий завопили о безнравственности и нарушении жизненной правды. Академики, которые за день до выхода в свет «Арсены Гийо» (она была опубликована 15 марта 1844 г.) подали свои голоса за Мериме на выборах во Французскую Академию, теперь осуждали писателя и открещивались от него. Однако «Арсена Гийо» осталась последним значительным достижением Мериме-новеллиста. Приближалась революция 1848 года, которая определила новый серьезный поворот в его творческом развитии.

Первоначально революционные события не вызвали особых опасений у Мериме: он с сочувствием отнесся к установлению республики. Однако постепенно настроения писателя изменяются, становятся все более тревожными: он предчувствует неизбежность дальнейшего обострения общественных противоречий и страшится его, боится, как бы оно не стало роковым для существующего порядка. Июньские дни и рабочее восстание усугубляют его опасения.

Именно боязнь новых революционных выступлений пролетариата и побуждает Мериме принять государственный переворот Луи Бонапарта, смириться с установлением в

стране диктатуры. В годы Империи (1851—1870) Мериме оказывается одним из приближенных Наполеона III и его двора (во многом в результате многолетней дружбы с семьей испанской аристократки Евгении Монтихо, ставшей в 1853 г. императрицей Франции). Мериме тяготится этими обязанностями сановника и придворного. Его общественное положение в годы Империи вызывает резкое осуждение в среде демократически настроенной французской интеллигенции. Однако стареющий писатель, хотя и скрепя сердце, все же продолжает играть взятую им роль.

Тяжелый и длительный кризис переживал после 1848 года и Мериме-художник. Это не означает, что творческая деятельность Мериме в эти годы ослабла, стала менее активной. Для того чтобы убедиться в ошибочности такого предположения, достаточно ознакомиться с многообразнейшей перепиской, которую он особенно интенсивно вел в этот период. Прогрессивные устремления не глохнут в сознании писателя. Если ему больше не удавалось выразить их в художественной форме (противоречия, обострившиеся в мировоззрении Мериме, мешали ему в окружающей французской действительности улавливать ее передовые тенденции, сковывали полет художественной фантазии, леденили творческую мысль), то он находил другие пути для их воплощения — как историк, литературный критик, переводчик. В этом отношении особенно значительную роль сыграло увлечение Мериме Россией, русской историей и литературой, достигшее своего апогея в 50—60-х годах (Мериме усиленно изучал русскую историю XVII—XVIII веков, переводил Пушкина, Гоголя, Тургенева, посвятил их творчеству развернутые статьи). Осмысление русской общественной жизни, обращение к передовой русской культуре стало своеобразной отдушиной, позволявшей Мериме в эти сложные для него годы удовлетворять в какой-то степени дорогие его сердцу и уму духовные интересы.

Факт этот отражает прежде всего возрастающее мировое значение общественных и духовных устремлений русского народа. В то же время Мериме показывает, как углубились в XIX веке в Европе международные литературные связи и какое плодотворное воздействие этот процесс оказывал на умонастроения выдающихся писателей. Фигура Мериме, умевшего тонко постигать национальный характер других народов, в этом отношении весьма симптоматична.

На заключительном этапе своей литературной деятельности Мериме пишет всего лишь несколько новелл. Конечно,

и в «Голубой комнате» (1866), и в «Джумане» (1870), и особенно в «Локисе» (1869) мы найдем проявления отточенного художественного мастерства Мериме-новеллиста. Достаточно указать на характерный, запоминающийся образ немецкого ученого-лингвиста, от лица которого ведется повествование в «Локисе». Рукой мастера написаны и некоторые другие образы этой новеллы: обаятельная юная и избалованная панна Ивинская, заядлый скептик доктор. Однако теперь это мастерство не служит уже значительным идейным целям. В «Локисе», правда, мы ощущаем горячую и неизменную любовь Мериме к миру народных представлений, чувств, верований (сведения о литовском фольклоре, о поэтическом облике природы Литвы писатель почерпнул, по-видимому, прежде всего в поэме Мицкевича «Пан Тадеуш»). И все же в своих последних новеллах Мериме ставит в первую очередь развлекательные задачи, стремится интриговать читателя изображением и обыгрыванием таинственного. Эти новеллы уступают с точки зрения художественной ценности предшествующим достижениям писателя. Своеобразные приметы художественной манеры Мериме особенно выпукло проявились не в них, а в новеллах конца 20—40-х годов.

Мериме-новеллист значительно углубил в литературе изображение внутреннего мира человека. Психологический анализ в новеллах Мериме неотделим от раскрытия тех общественных причин, которыми порождены переживания героев. Мериме-новеллист осуществил примечательные, имевшие значительный историко-литературный отзвук открытия. Вспомним хотя бы его маленькую, но ставшую классической новеллу «Взятие редута» (1829). Создавая этот шедевр реалистического искусства и предвосхищая знаменитое описание битвы при Ватерлоо в «Пармской обители» Стендаля, Мериме открывал совершенно новую страницу в истории батальных описаний. Мериме изображал военные действия совсем не так, как это делали романтики и классицисты: не с точки зрения стороннего наблюдателя, восхищенного живописностью и красочностью развертывающейся перед ним величественной картины, и не в той обобщенной перспективе, которая раскрывается полководцу с его расположенного на возвышенности командного поста. Он воспроизводил суровую и хаотичную атмосферу боя как бы изнутри, такой, какой она предстает сознанию рядового участника сражения.

В отличие от романтиков, Мериме не любил вдаваться в пространные описания эмоций. Неохотно прибегал он для

этой цели и к помощи внутреннего монолога. Он предпочитал раскрывать переживания персонажей через их жесты и поступки. Его внимание в новеллах сосредоточено на развитии действия: он стремится максимально лаконично и выразительно мотивировать это развитие, передать его внутреннее напряжение.

Композиция новелл Мериме всегда тщательно продумана и взвешена. В своих новеллах писатель, как правило, не ограничивается изображениями кульминационного момента в движении конфликта. Он охотно воспроизводит его предысторию, набрасывает сжатые, но насыщенные жизненным материалом характеристики своих героев.

В новеллах Мериме, как и в его творчестве в целом, значительную роль играет сатирическое начало. Сатира Мериме в новеллах носит эмоционально более сдержанный характер, чем в его юношеских произведениях, скажем в «Театре Клары Гасуль». Его любимым оружием становится не сарказм, не сатирическая гипербола, а ирония, скрытая, но, несмотря на свою иносказательность, завуалированность, весьма язвительная сатирическая усмешка. Мериме с особенным блеском прибегает к ней, разоблачая фальшивость, двуличность, пошлость буржуазных нравов (наглядный пример — фигура капитана Леду, Шаверни, госпожи де Пьен). А. В. Луначарский очень метко назвал Мериме «великим графиком слов». По словам замечательного критика-марксиста, «Мериме вооружен холодной, как лед, и прозрачной, как лед, алмазной иглой. Это его стилистический инструмент, его «стиль»¹.

Новеллы Мериме — наиболее популярная часть его литературного наследия. Кому не знакомы нарисованные рукой выдающегося мастера образы Матео Фальконе и Кармен, Таманго или Коломбы! Они стали вечно живым достоянием мировой культуры. Лучшие произведения Мериме-новеллиста сыграли важную роль в развитии французской реалистической литературы нового времени. Восприняв передовые традиции французской повествовательной прозы XVIII века, следуя заветам Лесажа и Прево, Вольтера — автора философских повестей и Дидро-беллетриста, Мериме-новеллист выступил вместе с тем смелым новатором, расчищавшим путь дальнейшим завоеваниям Флобера, Мопассана и Анатоля Франса. Творчество Мериме принадлежит к числу самых блестящих страниц в истории французской литературы XIX столетия.

¹ Цит. по кн.: Луначарский А. В., Статьи о литературе. М., 1967, с. 623.

О НЕКОТОРЫХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМАХ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Опыт работы над многотомной «Историей всемирной литературы» убеждает, что одна из актуальнейших задач, стоящих перед литературоведческой наукой, — разработка сравнительного подхода к изучению развития словесного искусства. Впрочем, та же задача стоит и перед другими отраслями гуманитарных наук: без усовершенствования метода сравнительного анализа не построить и комплексную историю искусств (хотя бы даже в рамках одной эпохи), не говоря уже о комплексной истории духовной культуры в целом. Чем более расширяется — географически и исторически — круг литературных явлений, включаемых нами в сферу исследования (а процесс этот разворачивается весьма стремительно), тем очевиднее становится внутренняя взаимосвязь этих явлений или, во всяком случае, необходимость изучать их в сопоставлении, не изолированно, а в общем контексте художественной деятельности человечества (межнациональном по своему содержанию, подразумеваемом, в частности, учет развития литератур соседних стран, а то и целых региональных общностей). Без такого рода попыток трудно выявить национальную специфику отдельных литератур, особенности их эволюции, своеобразие их вклада в общую сокровищницу мировой культуры. Не прибегая к содействию сравнительного анализа, не преодолеть и пагубного влияния позитивистской описательности и хроникальности, не обрести должной ценностной ориентации в характеристике литературного наследия той или иной нации, не создать той «теоретической истории литературы», задачу

построения которой как первоочередную научную цель выдвинул в свое время Д. С. Лихачев¹.

Естественно, при такой направленности сравнительное изучение литературного процесса вбирает в себя все основные присущие литературоведческой науке подходы: историко-генетический, историко-функциональный, ценностный, системный и т. д. Само собой разумеется также, что сравнительное изучение наряду с изучением связей генетического и контактного характера особое внимание должно уделять осмыслению так называемых типологических схождения или соотношений. Именно решение этой проблемы, связанной в свою очередь с исследованием разных конкретно-исторических типов, в которых выражается взаимодействие законов единства и неравномерности мирового литературного развития, и позволяет приблизиться к основным закономерностям этого процесса.

Значительное расширение охвата материала и способов его истолкования сравнительным литературоведением наблюдается не только у нас; оно по-своему характерно и для так называемой «компаративистики» Запада (впрочем, не только Запада, но и Востока и Юга: международные конгрессы по сравнительному литературоведению наглядно показывают, как неуклонно и интенсивно растет интерес к занятию сравнительным литературоведением в Китае, Индии, в других странах Азии, а также Африки). Мы еще недостаточно отчетливо представляем себе состояние зарубежной компаративистики, прежде всего в странах капиталистических и развивающихся.

Сравнительное изучение литератур претерпело и на наших глазах претерпевает немало изменений. Изучение пресловутых, подчиняющих себе все и вся «влияний» одних литератур на другие давно уже перестало быть средоточием и сутью зарубежной компаративистики (хотя этой проблематике еще и продолжает отдавать дань немалое количество по преимуществу французских компаративистов²). Особенно разительные сдвиги произошли в этом отношении на протяжении 1950-х и 1960-х годов.

Первый существенный момент в этой связи — это яростная полемика, которую развернул в эти годы со школой Ван Тигема и его последователя Ж.-М. Карре американский лите-

¹ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. М., 1978, с. 12.

² См., например, кн.: *La Recherche en littérature générale et comparée en France*. P., 1983.

ратуровед Р. Уеллек. В своих работах «Понятие современного литературоведения» и «Кризис сравнительного литературоведения» он подверг решительной критике традиционное для школы, возглавлявшейся в течение многих лет П. Ван Тигемом и Ф. Бальдансперже, стремление делить литературы на «влияющую» и «воспринимающую» и сводить сравнительный анализ литературных явлений к выяснению «влияний» (чаще всего иноземных), будто бы обусловивших существование этих явлений¹. Неверно было бы сводить эту полемику только к столкновению американской и французской школ компаративистики. Вскоре с позиций, в какой-то мере соприкасавшихся с точкой зрения Уеллека, выступил — и не менее резко — французский ученый Р. Этьямбль². Он также ратовал за предельное расширение объектов сравнительного анализа путем вовлечения в него литературных явлений, совершенно не объединенных между собой непосредственными контактными или генетическими связями. За такого рода сопоставлениями в западной компаративистике закрепился впоследствии, как известно, термин «аналогии». Следует сразу же отметить те смысловые оттенки, присущие этому термину, которые принципиально отличают его от играющего столь важную роль в нашей литературоведческой науке понятия «типологические связи» или «типологические соотношения». Термин «аналогии» подчеркивает как бы приоритет сходства между двумя различными явлениями над необходимостью изучать в их соотношении переплетение элементов общности и различия. Кроме того, следует добавить, что западные компаративисты, как правило, не применяют представление об «аналогиях» (в отличие от типологического подхода) к изучению литературного процесса, ограничиваясь сравнением отдельных художественных текстов или творческих личностей. Это момент не случайный, а принципиально важный. О том, каковы его методологические и — шире — мировоззренческие истоки, сказано будет дальше.

Мне представляется несомненным, что на те заметные сдвиги, которые произошли в компаративистике Запада в последние десятилетия, определенное, пусть и косвенное, методологически своеобразно преломленное воздействие оказал и выход на международную арену советских уче-

¹ См., в частности: Weliek R. The concept of comparative literature (в: «Yearbook of Comparative and General Literature», 2. 1953) и The crisis of comparative literature (в: «Comparative Literature», V.I. 1958).

² Etienne R. La Littérature Comparée ou Comparaison n'est pas raison. P., 1957.

ных — специалистов в области сравнительного изучения мирового литературного процесса, а также активное участие в международных научных мероприятиях литературоведов-компаративистов — представителей других социалистических стран. Так, например, событием, привлечшим к себе внимание, явилось первое выступление советской делегации на представительном по своему составу конгрессе Международной ассоциации по сравнительному литературоведению, состоявшемся в 1967 году в Белграде. В первую очередь я имею в виду доклад В. М. Жирмунского на тему «Литературные течения как явление международное», очень широкий по охвату материала и теоретически глубоко обоснованный, а также его выступления в прениях. Однако воздействие, о котором идет речь, носило, как правило, сугубо косвенный характер. Оно не столько побуждало западных ученых переходить на марксистские позиции, сколько служило импульсом для пересмотра собственных позиций с тем, чтобы противопоставить марксистской теории более гибкие и действенные контраргументы. Тем не менее и тут мы имеем дело с фактором развития.

Наконец, важнейшую роль в обрисованном выше процессе играла сама логика развития науки. Все расширяющиеся международные литературные связи побуждали вводить в научный обиход все более разнообразный материал, осмыслять литературную жизнь самых различных, географически весьма отдаленных друг от друга регионов мира. Мировая компаративистика давно перестала ограничивать круг своих интересов ведущими европейскими литературами. Все больше внимания стали уделять так называемым «малым литературам» (я, разумеется, употребляю это обозначение как чисто условное; речь идет о литературах стран, население которых невелико). Поиски так называемых «аналогий» все чаще начинают развиваться на основе сопоставления явлений, принадлежащих литературам разных континентов (об этом наглядно свидетельствует, например, тематика конгрессов, организованных в последнее время Международной ассоциацией по сравнительному литературоведению и Международной федерацией современных языков и литератур).

Особенно рьяным пропагандистом подобных «универсалистских» тенденций сравнительного литературоведения на Западе выступил уже упоминавшийся ранее Р. Этьямбль. Ему не случайно принадлежит такое знаменательное высказывание: «Все взаимосвязано в истории литератур... и поймет ее лишь тот, кто будет обладать больше чем про-

стым представлением об относительно значительном количестве других литератур»¹. Западные компаративисты все отчетливее осознают необходимость своего рода «панорамного» или «контекстуального» подхода к трактовке истории отдельных национальных литератур. Такого рода тезис утверждается во многих основополагающих трудах — введениях в сравнительное изучение литератур: в работах Р. Жёна, Руссо и Пишуа, Вейстейна, Кайзера, Гильена и др. Правда, на практике этот принцип западными учеными осуществляется довольно односторонне. Это вызвано недостаточно диалектичным по своей природе пониманием соотношений между национальным и межнациональным началами. К тому же некоторые западные компаративисты (прежде всего в США и ФРГ) продолжают настойчиво противопоставлять друг другу изучение национальных литератур и сравнительное литературоведение, объектом которого является будто бы некая «наднациональная литература» (как будто может существовать литература, у которой, как бы всеохватывающе велико ни было ее мировое значение, нет своих глубоких национальных корней)².

В целом же в зарубежном литературоведении, безусловно, превалирует иная тенденция. Так называемое «сравнительное литературоведение» все более теряет характер некоей обособленной научной дисциплины, со своим строго очерченным, лишь ей одной присущим предметом и со своей столь же единичной методологией исследования. Оно превращается, скорее, в особый подход, приложимый к освещению очень различных сфер и аспектов международной литературной жизни и, шире, художественной культуры (в виде осмысления взаимодействия литературы с другими видами искусства — проблематики, которая теперь неизменно фигурирует в качестве составной части программ международных мероприятий или исследовательских планов в области сравнительного литературоведения). Необходимо отметить, что только что обозначенные сдвиги и прежде всего все более расширяющаяся сфера действия сравнительного подхода в литературоведении вызывают у зарубежных ученых далеко не однозначную реакцию и оценку. У некоторых специалистов эта эволюция порождает ощущение растерянности перед лицом некоего образовавшегося

¹ Etienne R. Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée. P., 1963, p. 29.

² Подобную точку зрения продолжает, например, упорно отстаивать известный руководитель аахенской школы компаративистов Г. Дизеринк. См.: Dyserinck H. Komparatistik. Eine Einführung. Bonn, 1981.

хаоса. Так, например, известный румынский литературовед и критик А. Марино в своей статье «Необходимо пересмотреть сравнительное литературоведение» следующим образом оценивает ситуацию, сложившуюся в современной зарубежной науке. «Создается впечатление, — отмечает он, — что понятие компаративистики треснуло, стало в буквальном смысле слова свалочным местом, понятием без берегов»¹.

Другие ученые стремятся укрепить здание компаративистики, обновив его теоретические основы. Ведущее место в литературоведении Запада в последнее время занимает, как мне думается, теория рецепции (наиболее видным ее представителем является западноевропейский ученый, профессор университета в Констанце Р. Яусс²). Эта теория, мировоззренческие истоки которой восходят к учению Гуссерля, вождя феноменологической школы в философии, внесла в определенной степени свежие импульсы в развитие литературоведения, лишней раз обнажив ограниченные стороны позитивистского эмпиризма, изъяны, порождаемые доведенным до предела засилием историко-генетического подхода к объяснению феноменов художественной культуры, подчеркнув роль воспринимающей, интерпретирующей стороны в судьбах духовного наследия. Однако философская почва, в которую своими корнями уходит теория рецепции, — это ярко выраженный субъективный идеализм. Смена восприятия художественных произведений — основной предмет внимания со стороны представителей теории рецепции — это, в их понимании, по существу выражение субъективно ограниченных (и в своей субъективности равноценных) отдельных истолкований, сталкивающихся между собой и взаимно противоречащих друг другу. Роль представлений о некоей объективной сущности художественных произведений, к которой отдельные интерпретации при всей своей специфичности могут более или менее приближаться, вскрывая те или иные ее аспекты, последователи теории рецепции недооценивают. Все эти противоречия теории рецепции проявляются и в области сравнительного литературоведения, где она получила весьма широкое распространение. Некоторые западные теоретики литературоведения и компаративистики особенно охотно развивают,

¹ Marino A. *Répenser la littérature comparée* (журн. «Synthésis». Т. VII. Bucarest, 1980, с. 10).

² Подробный анализ теории рецепции см. в кн.: *Художественная рецепция и герменевтика* (в серии «Теории, школы, концепции (критические анализы)»). М., 1985.

в частности, субъективно-идеалистические предпосылки этой теории. Одним из последних примеров доведения до последовательного и, я бы сказал, абсурдного конца этих предпосылок служит так называемое течение «деконструктивизма» (француз Ж. Деррида, американец О. Миллер и др.¹). Деконструктивисты, ссылаясь на индивидуальную неповторимость читательского восприятия, дошли до полного отрицания существования художественного текста как некоей целостности.

Вместе с тем в зарубежной компаративистике все большую популярность приобретает и другая концепция, призванная служить теоретической основой для изучения мировой литературы как некоего единства. Это так называемая «антропологическая теория» (одним из ее активных проводников выступил, в частности, Р. Этьямбль и его последователи²). Согласно этой теории, главной целью сравнительного изучения всемирной литературы должно стать вычленение поэтики, цельность которой обуславливает будто бы ее определенная всеобщность, ее исконный антропологический характер. Иными словами, при анализе и сопоставлении различных явлений мировой литературы ведущим критерием научной характеристики и художественной оценки должно стать выявление того, в какой мере то или иное произведение искусства или творчество того или иного писателя соответствует некоей идеальной сущности человеческого естества, человеческой природы. В кругах зарубежных литературоведов сейчас много пишут и много говорят о необходимости выяснения «антропологического статуса» литературы. О растущей притягательности «антропологического» подхода к художественной культуре свидетельствуют и повороты, происходящие в творческой эволюции некоторых крупных западных ученых-литературоведов. Знаменателен в этом отношении, например, путь П. Зюмтора, выдающегося литературоведа-медиевиста, к книге «Введение в устную поэзию», труду во многом проникнутому «антропологическим» подходом³.

¹ Изложение концепции деконструктивистов и оценку ее рядом известных зарубежных компаративистов см. в кн.: *Identity of the Literary Text*. University of Toronto Press. 1985.

² Etienne R. *Quelques essais de littérature universelle*. P., 1982. См. также цикл статей А. Марино: *Marino A. Réviser la littérature universelle* (журн. «Synthesis»; Т. VIII, IX, XI. Bucarest, 1981—1984).

³ Zumbor P. *Introduction à la poésie orale*. P., 1983. См. также рецензию на этот труд, написанную Е. М. Мелетинским («Известия АН СССР. Серия литературы и языка», т. XXXIV, 1985, № 5).

Как же оценить это увлечение «антропологической» теорией литературы? У него есть свое рациональное зерно в повышенном интересе к роли общечеловеческого начала в природе и судьбах литературного творчества и художественной культуры в целом. В наши дни такие помыслы в принципе имеют несомненно актуальное значение. Вместе с тем столь же несомненно, что это увлечение у многих зарубежных компаративистов окрашено в еще более яркие цвета метафизичности. В интерпретации, скажем, Р. Этьямбля и его последователей антропологический подход к литературе, и к поэтике в частности, своей рационалистической утопичностью начинает напоминать столь распространенную в XVIII столетии теорию «естественного человека» и «естественного состояния». Литература же не может существовать без развития. Сущность этого развития определяется диалектической связью между началом общечеловеческим — постоянным, и конкретно-историческим — переменным. Без одного из составных понятий развитие немислимо.

Нужно подчеркнуть: за последнее время в мировой литературоведческой науке широкое распространение получили тревожные сигналы возрастающего недоверия к познавательным возможностям истории литературы как самостоятельной научной дисциплины. Думается, что у этого недоверия есть довольно глубокие корни, произрастающие отнюдь не на одной литературоведческой почве. В основе его — своеобразная аллергия к истории как таковой, стремление уйти, отвлечься от нее, представление об отсутствии смысла у исторического развития, о его некоей абсурдности. Отсюда, например, и упорный отказ от применения понятия «историческая закономерность» (в некоторых языках это понятие к тому же воспроизводится термином, заметно упрощающим его смысл: таково, например, французское слово «loi» — «закон»); не оперируя же этим понятием, трудно заниматься историей. При этом явном спаде интереса литературоведения к истории увлечение теоретизированием в области литературы повсеместно (пусть и в самых различных формах) переживает подъем. Правда, — и у этого обстоятельства опять-таки есть своя причинная обусловленность — чаще всего эти теоретические построения воздвигаются независимо от истории литературы и от осмысления накопленного ею опыта.

Что же касается теории литературы в нашей стране, то она, наоборот, с некоторых пор все более испытывает по-

требность в кооперировании с историей литературы, в выведении обобщений на основе историко-литературного материала. Ярким свидетельством плодотворности этих тенденций и одновременно мощным импульсом для дальнейшего их развертывания послужила трехтомная «Теория литературы в историческом освещении», выпущенная в свет в 1962—1965 годах коллективом сотрудников Института мировой литературы АН СССР.

Однако не менее существенно и другое. Не только теория нуждается в воздействии истории литературы, но и наоборот. Историческому освещению литературы также должна принести немалую помощь теория. Мы очень отчетливо это осознали, но сделали еще недостаточно для реализации уже упоминавшейся ранее задачи, выдвинутой Д. С. Лихачевым, — для всесторонней и систематической разработки «теоретической истории литературы».

На пути к успешному осуществлению этой цели приходится преодолевать немало препятствий. Даже содержание такого фундаментального для нашей науки понятия, как «историко-литературная закономерность», еще недостаточно полно раскрыто. Это в известной мере обусловлено и следующим обстоятельством. В силу многозначности своей природы, литературоведение как наука, изучающая искусство слова, тесно соприкасается с целым рядом других гуманитарных наук — историей, философией, искусствоведением, лингвистикой. Взаимодействие с этими науками, будучи необходимым, весьма обогащало и будет обогащать нашу собственную науку. Историзм (конечно, в специфическом, литературоведческом, воплощении) является краеугольным камнем нашей науки. Невозможно определить тип художественного мышления эпохи или представителей того или иного литературного направления, не прибегая к осмыслению соответствующих философских систем. Хорошо известно, какое плодотворное влияние оказали искусствоведение и лингвистика на развитие литературоведения, когда первоочередной задачей стали: необходимость преодоления пережитков вульгарной социологии; сосредоточение внимания на специфике литературы как искусства, как формы художественного сознания; разработка применительно к литературе проблем стиля и поэтики. Однако ведь нередко случалось и другое. Испытывая влияние смежных гуманитарных наук, литературоведение в такой степени подпадало под воздействие той или иной из них, что в какой-то мере начинало терять свое собственное лицо и становилось как бы прикладной частью этой дис-

циплины или же, во всяком случае, недостаточно всесторонне и гармонично синтезировало импульсы, исходившие от них ¹.

Я глубоко убежден (это вытекает из всего вышесказанного), что сейчас как никогда актуальна и даже насущно необходима усиленная разработка того раздела теории литературы, который связан с проблемами изучения литературного процесса ². Только восполнив этот пробел, можно, как мне представляется, создать предпосылки для окончательного преодоления унаследованной от позитивизма и временами еще дающей о себе знать склонности рассматривать ход литературной эволюции как некое зеркальное отражение исторического процесса. Такая, если так можно сказать, «хроникальная» иллюстративность в воспроизведении литературного развития придает последнему чрезмерно пассивный и механически зависимый характер (в контексте этой проблематики возникает и целый ряд вопросов, связанных с принципами специфически историко-литературной периодизации и степенью ее зависимости от периодизации сугубо исторической).

Не случайно возникает далее вопрос: не ограничивало ли возможности историко-литературных обобщений то обстоятельство, что в течение длительного времени эти обобщения слишком односторонне сводились к тому, что мы называем историко-генетическим подходом, то есть к выяснению причин возникновения литературных явлений, будь то отдельные произведения, творческий облик писателя или целое направление. В последнее время все очевиднее становится необходимость не ограничиваться в работах историко-литературного характера (особенно в трудах обобщающего, сводного типа, ставящих своей целью освещение литературного процесса той или иной национальной литературы или тем более нескольких литератур в целом) историко-генетическим подходом — при всей его принципиальной важности, — а сочетать его с другими способами анализа материала. Я имею в виду и так называемый ценностный

¹ Много внимания в последнее время попыткам определения методологической специфики литературоведения как науки уделял М. Б. Храпченко. См., в частности, его книги: Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Изд. 3-е. М., 1975; Художественное творчество, действительность, человек. М., 1978; Горизонты художественного образа. М., 1982.

² В качестве одной из удачных работ, посвященных этой проблематике, незаслуженно отодвинувшейся у нас в какой-то мере на задний план, назову коллективный труд: Литературный процесс. Изд.-во МГУ, 1981.

подход, выдвигающий на первый план определение идейно-эстетической значимости литературных феноменов, и тот подход, который получил в советской науке наименование «историко-функционального» и который направлен в первую очередь на вычленение воздействия художественных произведений на читательскую среду и в том числе на изучение посмертной судьбы этих творений, их жизни в веках. Существенно также стремление органически сочетать внимание к социологическим аспектам литературы с пристальным рассмотрением вопросов, относящихся к области поэтики.

Теоретические проблемы развития литературы — тема чрезвычайно широкая и способная породить множество самых различных дискуссионных вопросов. Было бы, конечно, наивно пытаться не то чтобы исчерпать, но и просто наметить их в рамках одной статьи. Облегчает положение то обстоятельство, что теоретическое решение многих кардинальных проблем построения истории литератур марксистской наукой уже намечено или просто осуществлено. Так, скажем, важный вклад в принципиальное решение затронутого мною ранее вопроса о соотношении постоянного и переменного начал в развитии литератур внес А. С. Бушмин¹. В своих работах он прекрасно показал, что сущность развития составляет диалектическая связь обоих начал. Без одного из них развитие немислимо. Как подчеркнул А. С. Бушмин: «В парных понятиях: различное и тождественное, единичное и общее, неповторимое и повторяемое, новаторское и традиционное и т. п. мы познаем одно только в связи с другим»². Весьма основательно разработана у нас и связанная с предшествующей и в какой-то мере ей подчиненная проблема традиции и новаторства. Я же остановлюсь в данной связи лишь на двух моментах, с моей точки зрения особенно актуальных и требующих дополнительной разработки: на некоторых вопросах, касающихся факторов и форм литературного развития.

Решение вопроса о движущих силах литературного развития, казалось бы, совершенно очевидно и давным-давно уяснено. Материалистические принципы, предполагая единство общественного, социального и культурного развития, утверждают примат общественного бытия над общественным сознанием. Согласно этому тезису, основные закономерности развития литературы как одной из художествен-

¹ См., например: Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы. Л., 1978.

² Там же, с. 40.

ных форм воплощения общественного сознания не могут быть постигнуты вне органической связи с движением общественной жизни человечества, отдельной нации или народности в целом и им в конечном итоге детерминированы. Детерминированность, о которой идет речь, не носит абсолютного характера. Эволюция отдельных сфер идеологической жизни, и в том числе, естественно, литературы, обладает относительной автономностью. Относительная автономность развития отдельных сфер гуманитарных знаний была подчеркнута в известном высказывании Ф. Энгельса. В своем письме к К. Шмидту от 27.X.1890 г. Энгельс, в частности, отмечал: «Но, как особая область разделения труда, философия каждой эпохи располагает в качестве предпосылки определенным мыслительным материалом, который передан ей ее предшественниками и из которого она исходит»¹. Суждение Энгельса непосредственно относится к философии, но, думается, оно вполне применимо и к литературе. И в ее движении также перекрещиваются импульсы, идущие извне, и внутренняя логика развития. Стремясь выразить себя и свое восприятие окружающего мира, писатель вместе с тем не может не исходить из творческого опыта, накопленного до него в той сфере литературной деятельности, в которой он подвизается (идет ли речь об уровне развития литературного языка, об обращении к тем или иным тематическим мотивам, о степени совершенства, достигнутого различными средствами художественной выразительности, о зрелости отдельных жанров или, более широко, о совокупности духовных ценностей, накопленных ранее). Вместе с тем, естественно, использование предшествующего опыта и своего рода причинная обусловленность, которая отсюда вытекает, выявляются в равной степени и в том случае, когда писатель отталкивается от какой-либо привлекающей его внимание традиции, отвергая ее, и когда он ее приемлет и развивает дальше. Относительная независимость литературного развития должна учитываться также и при членении его на этапы.

Итак, существуют внелитературные и внутрилитературные факторы развития. Первым, в их социально-политической ипостаси, принадлежит в конечном итоге решающая роль. Казалось бы, все ясно; однако скорее в теории. На практике, при осмыслении конкретного историко-литературного процесса, вопрос о характере взаимодействия и соотношения этих двух начал оказывается сложнее. Еще недо-

¹ Маркс К., и Энгельс Ф. Сочинения, т. 37, с. 419.

статочны изучены под теоретическим углом зрения разновидности, типы, формы и степени такого взаимодействия, закономерности эволюции подобных соотношений, его национальные и региональные особенности и т. д. Вместе с тем более углубленная теоретическая разработка указанной проблемы имеет принципиальное значение. Именно успешное продвижение в данном направлении может позволить, как мне думается, добиться необходимого органического синтеза между достижениями (по преимуществу, к сожалению, былыми) в области историко-социологического анализа литературы (без вульгаризаторского типа упрощений, естественно) и результатами в области изучения поэтики, вызывающего повышенный интерес в последнее время. Потребность же в такого рода синтезе настоятельно диктуется, как я полагаю, современным состоянием нашей науки. Конечно, я отнюдь не склонен отрицать необходимость развешивать специальные работы в обеих названных мною сферах литературоведения. Наоборот. Я и в данном случае имею в виду прежде всего труды, ставящие перед собой задачу дать целостную картину литературного процесса в той или иной стране или в отдельном регионе, в ту или иную эпоху, то есть обобщающие труды историко-литературного характера.

Проблема взаимодействия вне- и внутривитературных факторов при ближайшем рассмотрении оказывается чрезвычайно многогранной и емкой. Остановлюсь в качестве иллюстрации на одном ее частном аспекте. Поучительно, например, проследить, как тот или иной жанр, или стиль, или направление видоизменяется в ходе смены нескольких исторических периодов или в течение целой эпохи, как сочетаются в их эволюции элементы присущего им структурного единства с чертами качественных изменений и как в этом процессе перекрещивается воздействие причин влитературного порядка с факторами чисто художественными¹.

Очень показательно в этом отношении развитие классицизма во французской трагедии XVI—XVIII веков². Совершенно очевидно, что это развитие членится на три довольно четко разграниченных этапа (хотя, конечно, послед-

¹ Ценные наблюдения для освещения этой проблемы содержат последние труды Е. М. Мелетинского. См., например: Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.

² Детально эта проблема рассмотрена мною в статье «К вопросу о специфике литературного развития» (в кн.: Литература и искусство в системе культуры. М., 1988). Здесь я лишь резюмирую решение данной проблемы.

ние и связаны между собой определенными переходными полосами¹). Можно условно назвать эти три этапа именами их наиболее выдающихся представителей: периоды Р. Гарнье; Корнеля и Расина; и, наконец, Вольтера. Несомненно, стилиобразующие черты, определяющие своеобразие этих трех этапов — лиризм и одновременно дидактический привкус предклассицистических трагедий Жоделя, внутренний трагизм драматургии Корнеля и Расина, патетическая экспрессивность (сопряженная, однако, с вытеснением подлинно трагического начала мелодраматизмом) произведений Вольтера-просветителя — имеют в конечном итоге мировоззренческие истоки, а те в свою очередь уходят далеко в почву общественных сдвигов и порождаемой ими проблематики. Однако эта членившаяся на три этапа эволюция жанра обладает и своим специфически художественным уровнем и своей самостоятельной логикой. Стилистическая (в данном случае классицистическая) разновидность жанра формируется постепенно (я имею здесь в виду возможность и формы драматического воплощения трагедийного в своей сущности конфликта), затем начинает преобразовываться, подготавливая почву для зарождения нового жанра (Вольтер — трагедийный писатель, оставаясь классицистом, одновременно — предшественник романтической драмы).

Что касается форм историко-литературного развития, то мне хотелось бы обратить особое внимание на теоретическую актуальность разработки вопросов о соотношении в этом процессе элементов постепенной эволюции и качественных скачков, своего рода художественных переворотов. Осмысление этой проблемы может способствовать усовершенствованию применения типологического подхода к литературному процессу. Типология — необходимый методологический принцип. Но иногда она применяется у нас слишком прямолинейно, односторонне и жестко. Ученые, характеризуя литературный процесс, оперируют применительно к той или иной эпохе или какому-нибудь художественному направлению понятиями определенного типа мироощущения или образного мышления, игнорируя всякого рода промежуточные, переходные стадии в ходе формирования или, наоборот, распада этого типа.

Вернемся, однако, к теоретической проблеме, о которой непосредственно шла речь. Наряду с плавной эволюцией

¹ См., в частности, главу «Ренессансные традиции и эволюция французской драматургии начала XVII века».

в литературном развитии, несомненно, играют существенную роль и качественные скачки, когда новая литературная система приобретает сложившийся вид, четко сформулированную программу, резко, как правило, сознательно полемически заостренную, противопоставляя себя тенденциям, на смену которым она идет. Очевидно, реальный и значительный исторический смысл имеют и отдельные даты, связанные с выходом в свет выдающихся произведений, в которых новые, пробивающие себе путь художественные устремления получают максимальное концентрированное выражение и которые становятся тем самым яркими, обретающими символическое содержание порубежными вехами в ходе литературного развития.

Надо отметить, что культурно-историческая школа в литературоведении злоупотребляла установлением такого рода вех, преувеличивая революционизирующую роль некоторых индивидуальных достижений. Представление о таком рода рубежах нередко на деле оказывалось условным и опровергалось впоследствии наукой. Так произошло, скажем, с некогда распространенным убеждением, что рождение классицизма во французской литературе можно точно датировать и что оно было обусловлено выходом в свет в 1600 году оды Малерба «Королеве по поводу ее благополучного прибытия во Францию». Полностью, однако, отказываться от представления о научно-познавательном значении такого рода дат, думается, также нет основания. Если, скажем, «Ода королеве» Малерба подобное значение в большой степени утеряла, то применительно к той эпохе в истории французской литературы, которой посвящена настоящая книга, иначе обстоит дело с такими датами, как 1549—1550 годы — время появления в свет манифеста Плеяды «Защита и прославление французского языка» Дю Белле и первого издания «Од» Ронсара, — как 1588 год, год выхода в свет первого полного издания «Опытов» Монтеня, обозначившего собой высшее достижение позднего Возрождения во Франции. Таковы далее: 1636 год, когда состоялась премьера «Сида», 1667 — год постановки «Андромахи», 1663—1666 — время создания «Школы жен», первого варианта «Тартюфа», «Дон Жуана» и «Мизантропа» Мольера; таков позднее, скажем, 1733 год — год первой публикации «Философских писем» Вольтера, открывающих эру боевого подъема французского Просвещения.

Присмотримся несколько ближе к упомянутым датам. Первые четыре из них обозначают существенные этапы

в обретении во Франции тем или иным литературным жанром размаха и резонанса общенационального значения. Сначала это происходит в поэзии. Затем на периферии собственно художественной прозы рождается и одновременно обретает законченность и зрелость жанр философского эссе. Затем происходит перелом в драматургии: первоначально в трагедии, а далее в комедии. Почему этот процесс развивается именно в такой последовательности?

Тут, очевидно, опять-таки взаимодействуют факторы внелитературного и внутрилитературного порядка. С одной стороны, поэзии присуща особенность наиболее непосредственно и, если так можно сказать, «оперативно» откликаться на происходящие в окружающей действительности сдвиги. Первая реакция — реакция эмоциональная, и она то скорее всего и находит себе воплощение в поэзии. Сущность драматургии предполагает прежде всего проникновение в объективную природу конфликтов, характерных для окружающей действительности. Такое проникновение, наоборот, требует времени — в первую очередь для того, чтобы подобные конфликты могли созреть, обнаружить себя и быть художественно осмыслены и типизированы. С другой стороны, индивидуалистичность, присущая ренессансному сознанию, столь ярко выраженные в ней личностные устремления также в сильнейшей мере способствовали расцвету лирического начала в литературе эпохи. В «Опытах» Монтеня глубочайшее осознание личностью своей неповторимости, желание проникнуть в тайники и сокровенные извивы своего «я» перекрещиваются с освоением и преломлением культурных ценностей, накопленных характерными для Возрождения многообразнейшими жанрами гуманистической литературы.

Сходное скрещивание двух различных генетических линий обнаруживаем мы в «Сиде» Корнеля. Остановлюсь несколько подробнее на этом примере. Истоки величия этого драматургического шедевра прежде всего в том, что он впитал в себя общий подъем национального и государственного сознания, которое испытывало французское общество первой половины XVII века. Но в «Сиде» нашел изумительное по поэтической вдохновенности преломление также и исторически вполне конкретный момент в процессе становления этого подъема. Как прекрасно показал французский исследователь Ж. Кутон, историческим фоном, а может быть точнее, исторической почвой, необходимой для понимания «Сиды», были критические события в ходе Тридцатилетней войны, грозное приближение испанских войск

к Парижу, воодушевление, охватившее рядовых французов, готовых с оружием в руках защищать независимость родины¹. Все это питало патриотические чувства драматурга и служило ферментом той душевной приподнятости, того упоения доблестью, честью и силой человеческой воли, которые так патетически прекрасно воплощены в бессмертных стихах корнелевской трагедии (то, что представляется парадоксальным нам: поэт отражает блеск французской дворянской государственности, воспевая подвиги испанского рыцаря, было чем-то исторически совершенно естественным в глазах французов XVII века).

Вместе с тем гениальный взлет Корнеля был возможен лишь на определенной стадии и на определенном уровне развития жанра трагедии. Для того чтобы могло совершиться чудо «Сиды», были необходимы и опыт лирико-драматического преломления гражданских бедствий Робером Гарнье, и попытки усложнить внутренние коллизии героев в трагедиях Монкретьена, и введение в драматургию высокого жанра бурных и запутанных, насыщенных внешней действенностью перипетий Александром Арди, и обращение Мере и его единомышленников, после периода буйного расцвета трагикомедии, к поискам художественного воплощения классических правил трех единств. Весь этот предшествующий опыт был органически синтезирован и переплавлен в «Сиде», так же, впрочем, как и то, что самим Корнелем было сделано и передумано до середины 30-х годов. И последнее. Взлет этот не был бы возможен, если бы для него не существовало необходимых предпосылок в самой творческой природе Корнеля, в его индивидуальном гении. Однако для того чтобы эти гениальные предпосылки раскрылись, нужны были определенные объективные условия. Как сказал Дидро в «Рассуждениях о драматической литературе»: «Гений живет во все времена; но люди, которые являются его носителями, немые, пока необычные события не воспаляют массу и не призывают их. Тогда чувства теснятся в груди, волнуют ее. И те, у кого есть голос, поднимают его в стремлении высказать и облегчить себя»².

Однако виды связи переломных, имеющих эпохальное значение литературных вех со сдвигами в самой исторической действительности чрезвычайно многообразны и неоднозначны: то очевидны, то сложно опосредованны, то стянуты

¹ См.: C o u t o n G. Réalisme de Corneille. La Clef de Mélièze. Réalisme dans le Cid. Paris, 1953.

² Д и д р о Д. Избранные произведения. М.—Л., 1951, с. 217.

во времени, то, наоборот, отделены немалой дистанцией. Я отмечал, в частности, что в генезисе «Сида» сложно переплелось отражение широких, глубинных процессов роста национального самосознания и непосредственные отклики на современную конкретную историческую ситуацию (правда, весьма непрямолинейно выраженные).

Следующая проблема, на которой мне хотелось бы остановиться, — это вопрос о преломлении борьбы и единства противоречий в литературном процессе. В советском литературоведении были этапы, когда весьма интенсивно проявляла себя тенденция к выдвиганию на первый план фактора единства противоречий. Нельзя не признать те положительные результаты, которые принесло с собой осуществление этой тенденции. Именно она позволила углубить наши представления о природе романтизма и ее целостности, преодолеть схематичную точку зрения, отрывающую друг от друга два типа романтизма («прогрессивный» и «реакционный»), превращая их как бы в два различных и самостоятельных художественных направления.

Необходимо, однако, отметить, что в решении этой проблемы нередко наблюдается и противоположная крайность. Стремление доказать во что бы то ни стало единство романтизма временами приводит исследователей к игнорированию той сложной борьбы различных течений, которая все же существовала внутри этого направления, и к отходу от попыток их типологизировать. Осмысливая закономерности историко-литературного процесса, необходимо постоянно держать в поле зрения действительность обоих этих начал — борьбы и единства противоречий.

Говоря о роли внутренних противоречий как факторе той или иной художественной системы, необходимо прежде всего коснуться вопроса о так называемой «основной проблеме эпохи» (вопрос этот в советском литературоведении был с особенной четкостью поставлен Б. Г. Рейзовым в его статье «Вопросы периодологии в истории литературы»¹). Осмысление этого понятия как бы позволяет диалектически связать между собой различные уровни — пласт внелитературных факторов развития и сферу факторов развития внутрিলитературных, с одной стороны, борьбу и единство противоречий — с другой. Одновременно вычленение такого рода проблемы и, шире, проблематики помогает сделать более определенным и представление о хронологических контурах и внутренней сущности той или иной конкретной

¹ См.: Рейзов Б. Г. История и теория литературы. Л., 1986.

литературной эпохи. Конечно, каждой эпохе приходится решать массу самых различных проблем. Но они находятся на различных уровнях. Есть среди них такие, центральные, решение которых как бы подчиняет себе решение остальных, связывая их в единую систему, бросая на них своеобразный отсвет.

Так, если мы обратимся к Возрождению, то такой ведущей проблемой была задача самоопределения автономной, свободной от средневековых ограничений, способной реализовать свои внутренние потенции человеческой личности. Семнадцатый век внес новый поворот. В эту эпоху, как мы уже видели, доминировало скорее осознание или зачастую просто ощущение зависимости отдельной человеческой личности от внеположенных ей, внеличностных сил и стремление так или иначе осмыслить эту зависимость. В век Просвещения эта проблематика по-своему конкретизируется и, пусть несколько однобоко и отвлеченно, синтезируется с устремлениями эпохи Возрождения. Центральную роль начинает играть вопрос о природе «естественного человека» и о путях, ведущих к высвобождению этого человека от сил, порабащивающих его, — о достижении желанного «естественного состояния».

Вместе с тем наличие «основной проблемы эпохи» отнюдь не подразумевает однозначности ее решения. Наоборот, оно скорее предполагает противоположное. Если мы обратимся к литературной панораме Западной Европы XVII столетия, то убедимся, что в эту эпоху существуют различные подходы к решению «основной проблемы эпохи». Здесь мы подходим к вопросу о направлениях как чрезвычайно существенной категории истории литературы. Ведь расхождения в отношении к ведущим конфликтам эпохи и к осмыслению ее основной проблематики не просто порождение случайностей или индивидуальных отличий. Они отражают определенные умственные тенденции и тем самым поддаются типологического характера расчленению и обобщению. Однако, прежде чем остановиться на литературных направлениях, я хотел бы сделать небольшое отступление в связи с постановкой вопроса об «основной проблеме эпохи» применительно к XVII столетию.

Применение понятия «основная проблема эпохи» способно принести немалую пользу в комплексном изучении художественной культуры того или иного времени. Оно, в частности, облегчает возможность более отчетливо дифференцировать вклад отдельных видов искусства в общую сокровищницу духовной культуры на разных этапах развития че-

ловечества. Ни один вид искусства не способен полностью исчерпать основную духовную проблематику своего времени. Поэтому важно проследить, какие аспекты этой проблематики в первую очередь находят свое отражение в отдельных видах искусства. В то же самое время очевидно, что в контексте эпохи этот вклад не бывает равноценным. Одни виды искусства выдвигаются на первый план, играют как бы доминирующую роль, наиболее всесторонне и рельефно отражая ведущие духовные устремления своего времени, другие же как бы отходят на периферию, занимают более подчиненное место. Так, например, очевидно то первостепенное место, которое в культуре Возрождения занимают (в сравнении, скажем, с музыкой) изобразительные искусства. С другой стороны, в культурном наследии романтизма выдающееся значение принадлежит именно музыке, способной глубже, чем какое-либо другое искусство, непосредственно воспроизводить эмоциональный мир человека, сокровенные движения его души, красоту ее идеальных устремлений. Что касается XVII века, то это эпоха небывалого расцвета драматургии, приобретающей в отдельных странах Европы, скажем на родине Шекспира, Лопе де Вега и Кальдерона, Корнеля, Расина и Мольера, Грифиуса и Ван Вондела, исключительное по своей мощи и размаху общенациональное и общечеловеческое звучание. Вместе с тем необходимо отметить, что реализм как самостоятельная художественная система в XVII столетии наиболее законченное выражение получил в живописи. Ведущая роль живописи — своеобразная черта художественной культуры XVII столетия. Произведения караваджистов, Веласкеса, Хальса, Рембрандта, Вермера, Луи Ленена не укладываются ни в понятие барокко, ни классицизма. Они служили для художественной литературы того времени примером органичности в соединении одухотворенности психологического анализа с достоверностью социальной характеристики персонажей (в литературе эти начала большей частью были разобщены), свободы в эстетической интерпретации «природы», независимости от условностей стилистических канонов. Перед нами выразительное свидетельство того, что эволюция отдельных видов искусства протекает неравномерно. Изучение определенных закономерностей, характеризующих изменения, происходящие со временем в этой неравномерности,— одна из актуальных задач комплексного изучения художественной культуры.

Вернемся, однако, к вопросу о направлениях и их роли в динамике развития литературных эпох. Прежде всего

необходимо поставить вопрос: когда зародились литературные направления, существовали ли они всегда? Я присоединяюсь к мнению тех исследователей, которые считают, что литературные направления (типа классицизма, сентиментализма, затем романтизма, реализма и т. д.) возникли в Новое время и что, скажем, применительно к Средним векам об их существовании говорить преждевременно. Становление направлений было обусловлено возрастающей дифференциацией литературной жизни, в свою очередь порожденной дифференциацией и усложнением общественной борьбы¹.

В развитии литературы Средних веков роль определяющей единицы, если так можно выразиться, играют жанровые пласты, несущие на себе ярко выраженный отпечаток своей сословной принадлежности: народное эпическое творчество, церковная литература, героический эпос, рыцарский роман и куртуазная лирика, городская сатира и дидактика, песни вагантов.

В XVI столетии (я ограничусь примерами, почерпнутыми из истории французской литературы, но убежден, что они показательны и для целого ряда других западноевропейских литератур) положение меняется. Мы имеем дело с проблесками новых тенденций. Что касается спора Маро и поддерживавших его литераторов гуманистической ориентации с Сагоном, то тут еще рано говорить о предвестиях борьбы художественных направлений. Речь идет об ином: о столкновении писателей, вдохновляющихся передовыми веяниями эпохи, с литератором, прислужником ретроградных общественных сил, не брезгующим никакими средствами, вплоть до прямого доноса, для того, чтобы очернить и погубить своего противника.

Качественно иной представляется ситуация, сложившаяся в развитии французской поэзии к середине столетия. В острой полемике, развернувшейся вокруг вопроса о путях развития родной литературы, методов, средств ее обновления, столкнулись две точки зрения и две различные группы литераторов. Одна стояла за медленную и постепенную эволюцию традиций, восходивших к Маро (Себилле, Дезо-

¹ Отмечу, кстати, знаменательный, хотя, с моей точки зрения, и огорчительный факт, отражающий недооценку теоретических вопросов истории литературы, получившую в западной науке широкое распространение: в обстоятельном и прекрасном изданном двухтомном литературном энциклопедическом словаре «*Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures*» (P. Larousse, 1985—1986) статья о понятии литературных направлений вообще отсутствует.

тель, Бартеlemi Ано); другая выступала с требованием решительной ломки установившейся художественной системы и ее кардинальной трансформации путем подражания древним (Дю Белле, Ронсар и их соратники). Однако и в данном случае вряд ли можно говорить о борьбе направлений в подлинном смысле этого слова. Слишком кратковременной была вспышка идейного единоборства. Уже очень скоро обе стороны как бы пошли друг другу навстречу.

Более непримиримый характер носит борьба Дю Белле и Ронсара с нарочитым дилетантизмом и петраркистской условностью придворной поэзии и, в частности, с таким ее примечательным представителем, как Меллен де Сен-Желе. Подобное столкновение, столкновение поэзии, претендующей на пророческую миссию, на роль глашатая истины и общенациональных устремлений, и поэзии, ставящей перед собой ограниченную цель служить одним из украшений придворного быта, было явлением новым в истории французской поэзии XVI столетия. Трудно представить себе его участником Маро. Ведь он сам освободился от влияния тяжеловесности «великих риториков» и обрел многие отличительные черты своего творческого облика — чувство художественной меры, изящество и остроумие, умение живо вести повествование, тонкую наблюдательность, — именно находясь с 1519 по 1526 год на службе при дворе Маргариты, будущей королевы Наваррской. Что же касается Дю Белле и Ронсара, то они вступают в прямой конфликт с литераторами типа Меллена де Сен-Желе, причем с их стороны конфликт носит принципиальный характер. Однако пристальное рассмотрение эволюции Ронсара в целом, его неоднократные вынужденные уступки придворным вкусам в годы царствования Карла IX, его творческое соревнование с поэтом-маньеристом Депортом показывают, что применительно к французской поэзии XVI столетия нельзя еще говорить четко о выраженном процессе становления различных направлений, а лишь о задатках, вспышках — пусть и значительных и ярких — этого процесса.

Другое дело XVII столетие. Здесь наступает новый этап в развитии интересующего нас феномена (хотя и в это время он еще далеко не окончательно сформировался). Тем не менее именно начиная с XVII столетия можно говорить о сосуществовании и борьбе самостоятельных художественных направлений как о показательной особенности литературного процесса. Шестнадцатый век не знает, например, такого четкого выделения литературных течений, какие являются во французской литературе XVII века, где парал-

лельно (пусть и с чередованием определенных периодов взлетов и спадов) развиваются классицизм и различные, иногда по своей идейной ориентации весьма далекие друг от друга разновидности барочной литературы: с одной стороны, та, которая получила наименование прециозной, а с другой — так называемая «литература вольномыслия» (в ней временами находят выражение еще весьма незрелые, пародийно и натуралистически ограниченные, но все же самобытно реалистические по своей природе тенденции). При этом каждое из этих самостоятельных литературных течений (что является принципиально важным признаком направления как такового) обладает своей эстетической программой, своей литературной критикой (пусть она и не сформировалась еще окончательно как самостоятельная отрасль словесности и выступает пока в опосредованной форме как составная часть трактатов по поэтическому искусству, в виде сатиры, произведений эпистолярного жанра, в форме предисловий или подстрочных комментариев) и своими организационными центрами.

Особенно важный теоретический аспект рассматриваемой проблемы заключается в ответе на вопрос: каковы основные формы соотношения между отдельными направлениями в истории литературы? В. М. Жирмунский в своем имевшем широкий резонанс докладе «Литературные течения как явление международное», который он сделал на V Конгрессе МАСЛ в 1967 году в Белграде, рассматривал направления (ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, реализм и натурализм, модернизм и его отдельные разновидности) прежде всего под углом зрения их смены одним другим. Б. Г. Рейзов в своей изобилующей меткими наблюдениями статье «О литературных направлениях» делает основной акцент на борьбе между художественными движениями, воплощающими принципиально различные художественные концепции¹. Конечно, обе точки зрения дополняют друг друга. Вытеснение одного литературного направления другим предполагает, естественно, не мирную, автоматически осуществляющуюся смену, а определенную взаимную конфронтацию. Кроме того следует иметь в виду, что В. М. Жирмунский основную задачу своего доклада видел в доказательстве международного характера литературных направлений и международного характера последова-

¹ Ж и р м у н с к и й В. М. Литературные течения как явление международное. Л., 1967; Р е й з о в Б. Г. История и теория литературы. Л., 1986, с. 231—262.

тельности их чередования в качестве неких доминант художественной жизни на том или ином этапе ее развития. К тому же в истории отдельных национальных литератур Европы действительно существуют этапы, когда роль, играемая теми или иными направлениями или стилями, приобретала столь всеобъемлющий характер, что они как бы заполняли собой целую эпоху, становясь ее знаменем. Так, например, «семнадцатое столетие» в Германии, несмотря на отдельные исключения и отклонения, представляет собой действительно век господства барокко. Применительно к Германии XVII века о барокко можно без оговорок говорить как о стиле эпохи. Другое дело, что у немецкого литературного барокко XVII столетия есть своя эволюция: барокко Флеминга и Грифиуса во многом отлично от барокко Гофмансвальдау, с одной стороны, и от барокко Гриммельсгаузена — с другой. Но это уже другой вопрос.

Вместе с тем не следует думать, что взаимодействие отдельных направлений сводится обязательно к их борьбе; взаимодействие это зачастую принимает и иные, более сложные, формы. В упомянутом ранее соперничестве позднего Ронсара и Депорта столкновение разных художественных концепций принимало вместе с тем характер соревнования. Специфической и существенной формой взаимодействия направлений может быть их переплетение, способное принимать различные оттенки. Одну из особенно поучительных разновидностей этого переплетения мы наблюдаем в периоды, когда одно из направлений является доминирующим, а другое переживает стадию становления, созревания, часто как бы в лоне первого, перерабатывая и переплавляя исходящее от него влияние. Одним из примеров подобного явления может служить французская литература первой половины XVII века. Сложное сочетание барочных и классицистических тенденций вообще одно из примечательных проявлений национальной специфики литературного развития Франции в этот период. Барокко доминирует, но и классицистическая поэтика завоевывает все новые и новые позиции и временами порождает замечательные творческие достижения.

Другое благодатное поле для рассмотрения обозначенной мною проблемы — это французская литература 20-х годов XIX столетия. Здесь выступают три направления: эпигонский классицизм, романтизм и зреющий реализм. Наибольший теоретический интерес представляет взаимоотношение двух последних направлений, и прежде всего вопрос о том, как в недрах романтизма, впитывая его завоевания

и отталкиваясь от них, опровергая его, формируется реалистический метод. И Стендаль, и Бальзак, и Мериме, выдающиеся мастера европейского реализма первой половины XIX века, выросли под сенью романтизма. Воспринятые ими уроки романтизма оставили неизгладимый след в их творчестве, стали неотъемлемой его частью. В своем трактате — литературном манифесте «Расин и Шекспир» Стендаль на все лады склоняет слова «романтизм», «романтический», но по существу создает теорию реалистической исторической драмы. Мериме начал свой путь как соратник романтического направления. Однако еще в 1822 году, называя свои принципы «романтическими», Мериме тут же отделял себя от романтиков. В то же самое время романтическое начало, творческий опыт романтиков неизменно продолжали оплодотворять художественные произведения этого внешне столь сдержанного, подчеркнуто безлично-объективного и даже как будто несколько суховатого писателя.

Приверженность Мериме и Стендаля, этих выдающихся представителей европейского реализма первой половины XIX века, к воспроизведению романтики не как мечты, фантазмагорического видения или утопии, а как неоспоримо достоверной реальности и есть одна из наиболее примечательных черт их творческого облика и важнейший плод взаимодействия в их методе реалистического и романтического начал. Какая бездна одухотвореннейшей, умопомрачительной романтики заключена в «Пармской обители» Стендаля! Но эта романтика в изображении писателя убедительно и неопровержимо реалистична. Это объясняется и тем, что импульсы для ее воспроизведения Стендаль черпал из дорогого его сердцу бытия итальянского общества, испытывавшего животворный подъем освободительного движения. Это объясняется и невероятным богатством его собственного внутреннего мира. Флоберу принадлежат слова: «Мадам Бовари — это я». Стендаль, создатель «Пармской обители», с полным правом мог бы заявить: «И пылкий Фабрицио, и страстная Сансеверина, и нежная Клелия, и блистательно-проницательный граф Моска, все они — это я».

Явление особого порядка представляют собой расхождения внутри одного направления. Эти расхождения чаще всего приводят к формированию то более, то менее четко оформленных самостоятельных литературных течений. Вместе с тем разноречия между отдельными течениями внутри одного направления следует трактовать в свете связи единства и борьбы противоречий. Возьмем для иллюстрации

взаимоотношения двух непримиримых противников — Вольтера и Руссо. Вольтер умер 30 мая 1778 года. Весть о кончине Вольтера, вражда с которым так долго отравляла жизнь Руссо, взволновала и растрогала автора «Исповеди». В ответ на недоумение своего последнего покровителя, маркиза де Жирарден, приютившего его у себя в Эрменонвиле, Руссо так объяснил свои чувства: «Его и мое существование были неразрывно связаны — он умер, я незамедлю последовать за ним»¹. Слова Руссо оказались пророческими. Через месяц, 2 июля, не стало и его. Вместе с тем в нескольких как будто незамысловатых словах, обращенных к маркизу де Жирарден, Руссо обозначил самое существенное в диалектике сложных, насыщенных драматическими противоречиями взаимоотношений между двумя великими деятелями французского Просвещения. Не буду говорить ни об отличиях, которые их разделяли — личных, идеологических, эстетических; ни о тех чертах, которые сближали двух замечательных просветителей, с одинаковой степенью интенсивности воплотивших некоторые существенные аспекты духовной атмосферы своего времени: о гениальной энциклопедической всесторонности их творческих интересов, о неотделимости для них художественного призвания писателя от выполнения миссии общественного трибуна, борца за более справедливое общественное устройство и т. п. Все это общеизвестно. Мне важно подчеркнуть лишь один момент. Вернемся вновь к словам, сказанным Руссо на закате жизни: он и Вольтер неразрывно между собой связаны. Даже когда Вольтер яростно спорил с Руссо, он вынужден был так или иначе считаться с его гениальными догадками и тем самым в своеобразно переосмысленном виде включать их в систему собственных воззрений. Пример тому, скажем, его повесть «Простодушный» (1767). Изначально и субъективно образ Простака — гурона должен был, с одной стороны, согласно традиции, распространенной в просветительской литературе, служить своего рода лакмусовой бумагой, позволяющей выявить отрицательные черты господствующего уклада, а с другой стороны, позволить развенчать при помощи иронической насмешки представления о «естественном состоянии» и о «естественном человеке», развиваемые Руссо. Однако в ходе разработки замысла объективно получилось нечто иное. «Простодушный» свидетельствовал, что понимание противоречий современной действительности у Вольте-

¹ См.: Guéhenno J. Jean-Jacques. Histoire d'une conscience. P., 1962. Т. II, p. 264.

ра с годами усложнялось, что смех его становился и менее оглушительным, и менее односторонне разрушительным, беспощадным и желчным. К сатирическому осмеянию все настойчивее примешивались ноты горечи, беспокойности будущим и сострадания простым смертным.

Я отнюдь не претендовал на сколько-нибудь исчерпывающее освещение затронутых мною проблем. Моя цель заключалась прежде всего в том, чтобы привлечь к ним внимание. Перед нами целая серия теоретических вопросов освещения истории литературы, требующих деятельной разработки в отдельных специальных исследованиях.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН *

- Авансон Ж. д' — 51, 52.
 Авессаломова Г. С. — 276.
 Адан А. — 62, 63, 117, 160, 162, 168, 178.
 Азар П. — 174.
 Анакреонт — 25, 88.
 Ангиенский, герцог — 43, 166.
 Анкр д' (Кончини) — 266.
 Ано Б. — 306.
 Арагон Л. — 39.
 Арди А. — 116, 117, 301.
 Ариосто Л. — 33, 82.
 Аристофан — 187.
 Арребо А.-К. — 84.
 Асмус В. Ф. — 230.
 Аспазия — 267.
 Ауэрбах Э. — 73.

 Базиле Дж. — 158.
 Байрон Дж.-Н.-Г. — 180, 263.
 Бальдансперже Ф. — 287.
 Бальзак О. де — 201, 203, 210, 222, 236, 254, 255, 261, 262, 264, 266, 309.
 Баратынский Е. А. — 19.
 Барбье О. — 27.
 Барнер В. — 150, 157.
 Барро де — 90, 164.
 Батлер С. (XVII) — 83, 95, 175.
 Батлер С. (XIX) — 203.
 Бахтин М. М. — 211.
 Бевер А. ван — 159, 161, 164.
 Бейль П. — 195.

 Белинский В. Г. — 19.
 Белланже И. — 39, 55.
 Белло Р. — 61.
 Бембо П. — 33.
 Бенсерад И. де — 168.
 Беранже П.-Ж. — 236.
 Берковский Н. Я. — 230, 231, 234, 236.
 Бернс Р. — 238.
 Бертелло П. — 167.
 Берто Ж. — 168.
 Бийяр К. — 116—120, 145, 146.
 Блуме Ф. — 150.
 Блюменфельд В. М. — 47, 49.
 Богуславский В. М. — 71.
 Боден Ж. — 200.
 Бодлер Ш. — 37, 58, 90, 256.
 Бокарелли — 160.
 Боккаччо Дж. — 82.
 Бомарше П.-О. — 207, 210, 212, 240.
 Бонапарт — см. Наполеон I Бонапарт.
 Борев Ю. Б. — 215.
 Бочаров С. Г. — 187.
 Бояджиев Г. Н. — 111, 115.
 Бруно Дж. — 160.
 Брюнетьер Ф. — 61.
 Буайе Ф. — 39, 55.
 Буало Н. — 17, 19, 42, 59, 80, 83, 92, 105, 106, 164, 167, 206.
 Бунич И. — 101.

* Страницы, на которых упоминаются названия произведений, действующие лица, введены в указатель под фамилией их автора.

- Бурбоны — 265, 266, 271.
 Буше Г.— 220.
 Бушмин А. С.— 295.
 Бэкон Ф.— 122.
- Валленштейн А.— 231.**
 Вальцель О.— 152.
 Вебер А.— 39, 61.
 Вега Л.-Ф. де — 304.
 Вейсстейн У.— 289.
 Веласкес Д.— 304.
 Велес де Гевара Л.-П.— 83.
 Вельфлин Г.— 152.
 Вергилий — 30, 92.
 Веркор — 203.
 Верлен П.— 262.
 Вермер Делфтский Я.— 304.
 Верцман И. Е.— 236.
 Вианэ Ж.— 16, 38, 60.
 Вие Ж.— 127.
 Вийон Ф.— 5—9, 11—16, 63.
 Вилле П.— 9, 16.
 Вильям-Вильмонт Н. Н.— 230.
 Виньи А. де — 266.
 Вио Т. де — 80, 83, 85, 91, 122,
 156, 162, 165.
 Вион де Гайон — 159.
 Вобан С.— 242.
 Вольней К.— 47.
 Вольтер — 44, 92, 186, 199—203,
 210, 212—215, 227, 237, 284,
 298, 299, 310.
 Воклен дез Ивето — 156.
 Вондел Й. ван ден — 67, 80,
 93, 304.
 Вуатюр В.— 92, 160.
- Габсбурги — 27, 100, 102, 131.
 Гарнье Р.— 78, 113—116, 126,
 128, 144, 298, 301.
 Гассенди П.— 170.
 Гастон Орлеанский — 166.
 Гевара — см. Велес де Гевара
 Л.-П.
 Гегель Г.-В.-Ф.— 199.
 Гей Дж.— 210.
 Гейне Г.— 184.
 Гельвецкий К.-А.— 217, 263.
 Генрих II — 42, 159.
 Генрих III — 266.
- Генрих IV — 59, 103, 104, 110,
 111, 115—117, 123, 128, 131,
 144—146, 162, 267.
 Герберт (Херберт) Дж.— 94.
 Геррик Р.— 93, 102.
 Герцен А. И.— 193, 194.
 Гете И.-В.— 195, 201, 215, 228,
 229, 231, 238.
 Гиз Г.— 267, 268.
 Гизо Ф.— 265.
 Гильен — 289.
 Гоббс Т.— 67.
 Гоголь Н. В.— 282.
 Годо А.— 90.
 Голдсмит О.— 237.
 Гомер — 54.
 Гонгора-и-Арготе Л. де — 80,
 83, 84, 88, 89.
 Гораций — 25, 30.
 Готье Т.— 90, 154, 161.
 Гофмансвальдау Х.-Г.— 97, 99,
 308.
 Гревен Ж.— 113.
 Гриб В. Р.— 236.
 Гриммельсгаузен Х.-Я.-К.— 83,
 157, 158, 174, 176, 177, 181,
 308.
 Грифиус А.— 67, 77, 80, 83,
 97—99, 154, 157, 173, 176,
 178, 181, 304, 308.
 Гудимель К.— 22.
 Гужон Ж.— 33.
 Гуковская Э. В.— 42, 49.
 Гундулич И.— 80, 100, 101.
 Гуссерль Э.— 290.
 Гюго В.— 17, 27, 47, 54, 55, 58,
 266, 274.
 Гюнтер И.-К.— 97, 99.
- Давиденкова В. С.— 51.**
 Далибре Ш.-В.— 90, 159—170.
 Данте А.— 14, 88.
 Дантон Ж.-Ж.— 243.
 Дах С.— 96.
 Деборд-Вальмор М.— 127.
 Деги М.— 37.
 Дезотель Г.— 305, 306.
 Декарт Р.— 109.
 Делфт Л. ван — 157.
 Демин А. С.— 153.

- Демье П.— 110.
 Деперье Б.— 220.
 Депорт Ф.— 34, 45, 110, 128, 306, 308.
 Деррида Ж.— 291.
 Дефо Д.— 204, 235, 237, 244, 246, 275.
 Дидро Д.— 122, 201, 207, 208, 210, 215—226, 237, 238, 284, 301.
 Дизеринк Г.— 289.
 Донн Дж.— 80, 83, 93, 94.
 Дора Ж.— 20.
 Достоевский Ф. М.— 230.
 Драйден Дж.— 93, 95, 102.
 Дюбарри М.-Ж.— 239.
 Дю Бартас Г.— 61, 74—76, 120.
 Дю Белле Ж.— 20, 21, 25, 28, 36—58, 60, 68, 200, 203, 299, 306.
 Дю Вер — 59, 110.
 Дюма А. (отец) — 266.
 Дюпарк Т.— 185.
 Дюран Э.— 90, 155, 156.
 Дюринг Е.— 199.

 Евгения Монтихо — 282.
 Еврипид — 188, 191.
 Екатерина Медичи — 267, 268.
 Елизавета I Тюдор — 142, 143.
 Елистратова А. А.— 214, 236.

 Жен Р.— 289.
 Жирарден, маркиз де — 310.
 Жирумунский В. М.— 288, 307.
 Жодель Э.— 21, 115, 133, 298.
 Жоскеан Д.— 22.
 Журд П.— 16.

 Зиморовиц Ю. Б.— 101.
 Золотов Ю. К.— 170.
 Зриньи М.— 80, 100.
 Зюмтор П.— 291.

 Кабанис П.-Ж.-Ж.— 263.
 Кайзер Г.— 289.
 Кальдерон де ла Барка П.— 67, 72, 154, 157, 202, 304.
 Кампанелла Т.— 88.
 Караваджо М.— 304.
 Карл IX — 21, 26, 263, 265—272, 278, 306.
 Карре Ж.-М.— 286.
 Катулл — 25.
 Кеведо-и-Вильегас Ф.— 80, 82, 83, 88, 89.
 Кинч Ч.-Э.— 16.
 Кине Э.— 265.
 Кино Ф.— 127.
 Клингер Ф.-М.— 231.
 Клопшток Ф.-Г.— 152.
 Кольбер Ж.-Б.— 105.
 Кольте Г.— 42, 120.
 Кондильяк Э.-Б.— 263.
 Кондорсе Ж.-А.-Н.— 195.
 Конрад Н. И.— 172.
 Констан Б.— 256.
 Корнель П.— 36, 67, 105, 109, 111, 119, 120, 125, 145, 169, 177—179, 181—184, 189, 192, 298—302, 304.
 Кребийон-сын К.-П.-Ж.— 253.
 Кремонини Ц.— 160.
 Кромвель О.— 266.
 Кудинов М. П.— 154, 155, 160, 165.
 Курциус Э.-Р — 157.
 Кутон Ж.— 179, 300, 301.
 Кьябрера Г.— 87, 88.
 Кэрю Т.— 94.

 Лабрюйер Ж. де — 56, 83, 206.
 Лагарп Ф.-С.— 19.
 Лакло Шодерло де П.-А.-Ф.— 210, 221, 222, 237, 239—243, 245, 252—261.
 Ламартин А. де — 47.
 Лангле-Дюфренуа — 5.
 Лансон Г.— 61, 112, 116, 127, 128, 161.
 Ларошфуко Ф. де — 37, 56, 83, 210, 255.
 Ласепэд Ж.— 37, 61, 90, 156.
 Лассаль Ф.— 229, 230.
 Лассо О. ди — 22.
 Ла Тайль Ж. де — 113—116.
 Лафайет М.-М. де — 210.
 Ла Фар Ш.-О.— 84, 92.

- Лафонтен Ж. де — 13, 44, 56, 57, 80, 83, 92, 105, 107, 109, 157, 170.
- Лебэг Р.— 60, 110, 112, 116, 127, 129, 133, 134, 138.
- Левик В. В.— 25, 30, 31, 49.
- Ленен Л.— 304.
- Ленжанд Ж. де — 156.
- Ленки — 243.
- Леонардо да Винчи — 236.
- Ле Пайер (Тирсис) — 160, 166.
- Ле Пти К.— 92.
- Лермонтов М. Ю.— 254.
- Лесажа А.-Р.— 204, 209, 246, 284.
- Леско П.— 24.
- Лессинг Г.-Э.— 160, 210, 228, 229, 235, 236.
- Лесфан А.— 159.
- Либинзон Э. Е.— 230.
- Линдская Э. Л.— 59.
- Липсий Юст (Липсиус) — 157.
- Лихачев Д. С.— 151, 286, 293.
- Логау Ф.— 83, 106.
- Лопе де Вега — см. Вега Л.-Ф.
- Лопиталь М.— 18, 43.
- Луиза Савойская — 9.
- Луи Бонапарт — см. Наполеон III.
- Лун-Филипп — 271.
- Луи-Филипп Орлеанский (Эгалите) — 242.
- Лукиан — 212.
- Луначарский А. В.— 229—231, 279, 284.
- Люблинская Л. Д.— 131.
- Людвик XIII — 90.
- Людвик XIV — 170, 185—188, 242, 245.
- Лютер М.— 27.
- Майяр Л.— 9, 12.
- Малерб Ф.— 17, 23, 37, 42, 59, 60, 63, 80, 103, 104, 110, 111, 120, 128, 129, 133, 134, 140, 168, 299.
- Малларме С.— 37.
- Маллевиаль К.— 167.
- Мальро А.— 255.
- Манн Т.— 203.
- Марвелл А.— 102.
- Маргарита Наваррская — 306.
- Маргарита Французская — 50.
- Мариво П.-К.-Ш. де — 210, 260.
- Марино А.— 290, 291.
- Маринно Дж.— 80, 85, 87—89, 100.
- Мария (крестьянская девушка) — 33, 34.
- Мария Медичи — 59, 117.
- Мария Стюарт — 142, 143, 233.
- Маркс К.— 199, 200, 212, 229—231, 296.
- Маро К.— 5—16, 19, 23, 43, 44, 109, 140, 168, 305, 306.
- Марулл Т.— 31.
- Матье-Кастеллани Ж.— 156.
- Мейер К.-А.— 6, 9, 16.
- Мелетинский Е. М.— 291, 297.
- Мелье Ж.— 199.
- Менар Ф.— 103.
- Ментенон Ф. де — 187.
- Мере Ж. де — 111, 122, 301.
- Мериме П.— 236, 237, 254, 256, 262—284, 309.
- Мерсенн — 160.
- Мерсье С.— 206—208.
- Микеланджело Б.— 73.
- Миллер О.— 291.
- Мильтон Дж.— 66, 72, 77, 80, 85, 93, 94, 102, 174—176, 181.
- Минье О.— 265.
- Михайлов А. Д.— 49.
- Мицкевич А.— 264, 283.
- Мишле Ж.— 265.
- Мишо Г.— 159.
- Мольер — 36, 56, 83, 105, 107, 109, 111, 133, 164, 170, 185, 208, 252, 257, 277, 278, 299, 304.
- Монкретьен А.— 109, 110, 115, 116, 127—144, 301.
- Монмор П. де — 167.
- Монталамбер М.-Р.— 242.
- Монтень М.— 62, 65, 66, 70—73, 78, 122, 299, 300.
- Монтеспан Ф., маркиза де — 185.
- Монье Т.— 37.
- Мопассан Г. де — 249, 284.

- Морозов А. А.— 158, 181.
 Мортве Р.— 47, 179, 180.
 Мотен П.— 90.
 Мошерош И.-М.— 83.
 Мунье Р.— 172.
 Мюссе А. де — 90.
 Наполеон I Бонапарт — 243.
 Наполеон III (Луи Бонапарт) — 281, 282.
 Нерваль Ж. де — 37.
 Нерон — 189, 191.
 Неустроев В. П.— 230.
 Обинье А. де — 27, 35, 45, 57, 61, 70, 74—78, 156.
 Обломиевский Д. Д.— 182.
 Овидий — 25, 52.
 Овре Ж. д' — 154.
 Ожье Ф.— 122, 208, 209.
 Опалинский К.— 83.
 Опиц М.— 84, 97.
 Орс Э. д' — 149.
 Оссиан — 263.
 Павел IV — 53.
 Парфэ (братья) — 132.
 Паскаль Б.— 37, 66, 67, 98, 160, 162, 179, 180.
 Пельтье Ж.— 40.
 Перес А.— 160.
 Перикл — 267.
 Перран Ф.— 161.
 Перрон Ш.-Э. дю — 168.
 Петрарка Ф.— 20, 33, 34, 37, 44.
 Пилон Ж.— 33.
 Пиндар — 25.
 Пинский Л. Е.— 211.
 Пинус С.— 52.
 Пишуа К.— 289.
 Платтар Ж.— 16.
 Платон — 157.
 Погодин М. П.— 194.
 Помо Р.— 203.
 Поршнев Б. Ф.— 171, 172.
 Потоцкий В.— 80, 83, 100, 101.
 Прево А.-Ф.— 204, 209, 221, 237—241, 243—252, 257, 258, 260, 261, 284.
 Приматиччо Ф.— 33.
 Проперций Секст — 25.
 Протасова К. С.— 230.
 Пуссен Н.— 170.
 Пушкин А. С.— 19, 186, 193, 194, 264, 275, 282.
 Рабле Ф.— 9, 57, 82, 89, 109, 195, 211, 220, 222, 269.
 Ракан О. де — 103.
 Расин Ж.— 26, 37, 67, 105, 108, 109, 125, 128, 141, 144, 145, 179, 183—194, 202, 210, 255, 256, 258, 263, 265, 298, 299, 304, 309.
 Рензов Б. Г.— 302, 307.
 Рехенбергер К.— 61.
 Рембрандт Х. ван Рейн — 83, 304.
 Ренье М.— 44, 45, 63, 80, 83, 103—105, 109, 111, 206, 214.
 Рец Ж.-Ф.-П. де — 255.
 Ригаль Э.— 117, 133.
 Римский-Корсаков В. А.— 47, 49, 56, 69, 112, 128, 129.
 Рист И.— 96.
 Ричардсон С.— 255, 257.
 Ришелье А.-Ж. дю Плесси — 162, 170.
 Робеспьер М.— 194.
 Роза С.— 83, 88.
 Ронсар П.— 17—37, 39, 40, 42, 43, 45, 51, 56, 60—62, 68, 69, 74, 78, 82, 88, 97, 108, 120, 164, 203, 299, 306, 308.
 Ротру Ж. де — 157, 178.
 Руссе Ж.— 148, 153, 156.
 Руссо Ж.-Ж.— 199, 204—206, 210, 221, 235—237, 244, 255, 256, 279, 310.
 Руссо А.-М.— 289.
 Рыкова Н. Я.— 257.
 Сагон Ф.— 44, 305.
 Сад Д.-А.-Ф. де — 254.
 Саж П.— 128.
 Сальвиати Кассандра — 32—34, 37.
 Самарин Р. М.— 230.
 Санблансэ Ж.— 5, 6, 8, 9, 12, 13, 15.
 Саразен Ж.-Ф.— 167.

- Свифт Дж.— 210, 211, 215.
 Себилле Т.— 305.
 Сев М.— 37, 51.
 Севинье М. де — 255.
 Сегерс П.— 39.
 Сенека — 191.
 Сен-Желе М. де — 19, 306.
 Сент-Аман А. де — 91, 155, 156,
 160, 161, 163—166.
 Сент-Бев Ш.-О.— 17, 18, 43.
 Сенто, г-жа — 160.
 Сервантес Сааведра М. де — 58,
 68.
 Сигал Н. А.— 182.
 Сигонь Ш.-Т. де — 167.
 Сирано де Бержерак С.— 83, 92,
 178, 179.
 Скаррон П.— 83, 92, 167, 177,
 209.
 Скрайн П.— 153.
 Смирнов А. А.— 49, 65, 66, 213,
 214.
 Смоллетт Т.-Дж.— 237, 246.
 Сонье В.-Л.— 8, 9, 12, 13, 16, 38,
 42, 46, 60.
 Сорель Ш.— 46, 177, 209.
 Спенсер Э.— 82.
 Спанд Ж. де — 37, 38, 61, 156.
 Стендаль Ф.— 193, 201, 210, 222,
 255, 256, 261—263, 265, 266,
 271, 283, 309.
 Стерн Л.— 219.
 Стюарты — 120, 176.
 Сучков Б. Л.— 236.
 Сюжер Елена де — 34, 35, 69.
 Тальси Диана де — 76.
 Тапье В.-Л.— 182.
 Тарасов Б. Н.— 161, 162.
 Тассо Т.— 100, 160, 168, 170.
 Тассони А.— 83, 88.
 Твен Марк — 215.
 Теккерей У.-М.— 255.
 Терро Л.— 60.
 Тибулл А.— 25.
 Тигем П. ван — 286, 287.
 Тикамацу М.— 149.
 Тирсо де Молина — 66, 277.
 Трисино Дж.— 129.
 Тураев С. В.— 230, 235, 236.
 Тургенев И. С.— 282.
 Тьерри О.— 265.
 Тюренин А., виконт де — 120.
 Уарте Х.— 160.
 Уеллск Р.— 287.
 Уичерли У.— 83.
 Уорнке Ф.— 153.
 Уэбстер Дж.— 66.
 Фаге Э.— 127.
 Файль Н. дю — 220.
 Филдинг Г.— 210, 214, 215, 223,
 236—238.
 Филипп Орлеанский — 245.
 Флеминг П.— 80, 83, 97, 98, 308.
 Флобер Г.— 262, 284, 309.
 Форд Дж.— 66.
 Франс А.— 203, 284.
 Франциск I — 19.
 Фриз Л.— 133.
 Фромийяг Р.— 60.
 Фукидид — 267.
 Функ-Брентано Т.— 130.
 Фьефмелен А.-М. дю — 90.
 Фюретьер А.— 167, 209.
 Хальс Ф.— 304.
 Харастн Ж.— 123, 125.
 Хейгенс К.— 84.
 Хейнсий Д.— 93.
 Хлодовский Р. И.— 158, 197,
 198, 204.
 Хофт П.-К.— 84.
 Храпченко М. Б.— 294.
 Челлини Б.— 33, 206.
 Чепко Д.— 83.
 Чоранеску А.— 162.
 Шамар А.— 5, 6, 38, 46, 69.
 Шапель К.-Э.— 164.
 Шассинье Ж.-Б.— 37, 61, 156.
 Шатильон де — 25.
 Шатобриан Ф.-Р. де — 47.
 Шекспир У.— 58, 65, 66, 82, 118,
 121, 193, 195, 202, 208, 227,
 229—231, 263, 265, 304, 309.

- Шеландр Ж. де — 109, 115, 116,
120—127, 144—146, 208.
Шелли П.-Б.— 180.
Шерер Ж.— 111, 128, 129.
Шеридан Р.-Б.— 210.
Шиллер Ф.— 195, 201, 228—235,
238.
Шишмарев В. Ф.— 9, 16.
Шмидт А.-М.— 38, 63.
Шмидт К.— 296.
Шодерло де Лакло — см. Лакло
Шодерло де.
Шолье Г.-А.— 84, 92.
Шоу Б.— 215.
Шпее Ф.— 96.
- Энгельс Ф.— 198—200, 212,
229, 230, 296.
Эразм Роттердамский — 26, 157.
Эренбург И. Г.— 49.
Этьямбль Р.— 287—289, 291,
292.
- Ювенал — 105.
Юм Д.— 219.
Юрфе О. д' — 119.
- Яков I — 120.
Яусс Р.— 290.
- Brunschvicg L.— 67.
Boyer F. — см. Буйе Ф.
- Calkins C. E.— 132.
Charpentrat R.— 148.
Chaunu P.— 173.
- Dabney L. E.— 117.
Deierkauf-Holsboer W.— 117.
Desné R.— 148.
- Forster E.— 6.
- Grenier A.— 10.
Guéhenno J.— 310.
- Laffont R.— 38.
Lancaster H. C.— 117.
Larousse P.— 148.
Lavisce E.— 9.
- Maillard J.-Fr.— 148.
Morot — Sir E.— 63.
Mortier R.— см. Мортье Р.
- Pintard R.— 162.
- Rigal E.— см. Ригаль Э.
- Seghers P.— 39.
Siciliano J.— 7.
- Ubersfeld A.— 148.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
О своеобразии художественного мироощущения Клемана Маро	5
Поэзия Ронсара	17
Дю Белле и пути развития французской поэзии	36
Когда завершается эпоха Возрождения во французской литературе?	59
Поэзия барокко и классицизма	79
Ренессансные традиции и эволюция французской драматургии начала XVII века	108
О разновидностях стиля барокко в западноевропейских литературах XVII века	147
Превратности посмертной судьбы поэта	159
Влияние общественного кризиса 1640-х годов на развитие западноевропейских литератур XVII века	171
Драматургия Расина	183
О преемственности и своеобразии эпох Ренессанса и Просвещения в западноевропейской литературе	195
Два шедевра французской прозы XVIII века	239
Проспер Мериме — романист и новеллист	262
О некоторых теоретических проблемах истории литературы	285
Указатель имен	312

