

С. 1
Р35

Реизов Б. П.

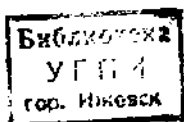
Между классицизмом
и
романтизмом

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А. А. ЖДАНОВА

Б. Г. РЕИЗОВ

Между
КЛАССИЦИЗМОМ
И
РОМАНТИЗМОМ

СПОР О ДРАМЕ
В ПЕРИОД ПЕРВОЙ ИМПЕРИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1962

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Ленинградского университета*

Книга освещает возникновение романтизма во французской литературе. Литературное движение, которое определено историческими рамками Первой империи, рассматривается как реакция на политические события конца XVIII и начала XIX века, прежде всего как протест против абсолютизма Наполеона I. Этой реакцией объясняется обращение французских писателей к зарубежным литературам, прежде всего к немецкой, возникновение новой политической идеологии и философии, борьба с классическими традициями во имя более правдивого и вместе с тем более актуального исторического театра.

Книга предназначена для специалистов-филологов, аспирантов и студентов вузов, а также для всех интересующихся зарубежной литературой и историей театра



ПРЕДИСЛОВИЕ

Рассматривая историческую эпоху с векового отдаления, обычно различаешь только общие ее черты, простой, хотя и нечетливый, рисунок событий. Свет и тени сливаются в смутном общем колорите, бедствия и подвиги кажутся чем-то естественным, само собою разумеющимся. В этой неправдоподобной простоте выступают лишь два-три направления ума и столько же художественных произведений, которые мы видим сквозь оптику целого столетия и часто в оценке позднейших поколений.

От эпохи Империи в памяти потомства сохранилось немного. Император хотел придать своей стране некое пышное единство, над которым должен был возвышаться один только его вошедший в легенду профиль. Однако за этим кажущимся единством таились тяжкие противоречия; пресловутая «жажда жизни», охватившая страну во времена Директории, сопровождалась жаждой мысли и дела. Запрещения, опалы, угрозы и изгнание не достигали больших результатов и, несмотря ни на что, работа ума и совести продолжалась. В то время как тысячи людей гибли на полях сражений, защищая новую Францию и расширяя ее границы, другие старались освободить ее от скверны, в которой она пребывала. Империя для одних была торжеством порядка над анархией, для других — торжеством насилия над правом. Проблема политическая связывалась с проблемой нравственной. Эти усилия ума и тревоги совести посреди войн, славы и порабощения представляют не меньший интерес, чем десятки побед, одержанных Великой армией на трех континентах.

Литература кое-как отражала все эти процессы и в данных условиях была едва ли не единственным средством вмешательства в общественную жизнь. Спор вокруг самых, казалось бы, невинных вопросов эстетики превращался в острую полемику политического характера.

Конечно, театр был в центре всех литературных споров,— прежде всего потому, что это был самый доходчивый и, как тогда считали, самый массовый жанр; затем потому, что это был самый высокий и, следовательно, регламентированный жанр, которым гордилась французская художественная культура; наконец, потому, что театр вообще и трагедия в частности играли большую общественно-воспитательную роль.

Попытки реформировать французскую классическую сцену возникли как средство борьбы с политическим режимом, с господствующей философией и с нравственным состоянием общества. Вопрос так называемой формы, т. е. сюжетов, тем и правил, был если не второстепенным по своему художественному значению, то, во всяком случае, вторичным в процессе развития новой художественной системы. Вот почему при помощи только этих вторичных признаков определять новое литературное направление нельзя.

Такие же признаки можно было бы обнаружить и в предыдущие эпохи. Борьба с правилами начинается вместе с введением правил. Реабилитация христианской мифологии, сюжетов из новой истории или современной мещанской жизни продолжается в течение всего предшествующего столетия. Интерес к средневековой сказке в литературе, драме и зодчестве в XVIII веке, а спор древних и новых авторов в различных формах тянется от высшего торжества классицизма до его полного упадка. Испанские, английские и немецкие влияния в XVIII веке были не менее сильны, чем в начале XIX века, и затрагивали весьма глубокие слои нравственного сознания.

Но все эти внешне сходные явления в каждом данном случае имели различный смысл. Те, кто в период Империи пытались реформировать французский театр, почти ни в чем не были солидарны с просветителями и, если ссылались на них, то разве только с полемическими целями. Между теми и другими прошел большой исторический водораздел, величайшее событие века — Французская революция. Задачи, которые эти реформаторы пытались разрешить, находились в тесной связи с условиями послереволюционной и наполеоновской эпохи и определяли смысл их художественного и теоретического творчества. Вот почему нельзя рассматривать их взгляды как результат «естественной» эволюции литературы от классицизма к романтизму. Эволюция, несомненно, совершалась. Новая художественная школа возникала не на голом месте, а в неразрывной связи с мощной литературной традицией и с великими произведениями прошлого. Но эстетическая мысль была приведена в движение не созерцанием своих или иностранных шедевров и не жаждой новизны, а потребностями и задачами нового общества. Эти потребности и задачи определили и новые вкусы, и новую эстетическую систему, стоившую стольких трудов тем, кто ее создавал.

Ни один из этих критиков не считал возможным уничтожить классицизм и заменить его новой литературой, ни один из них не отдавал абсолютного предпочтения «романтической» литературе перед «классической». Они хотели только сочетать с великими достоинствами французского классицизма столь же важные достоинства «романтического» театра.

«Романтической» они называли всю европейскую литературу, которая не являлась строгим подражанием античной и не следовала, как непререкаемому авторитету, поэтике Буало, т. е. литературу романских народов (а не греков и римлян), народов, выработавших особую «новую» культуру после германского завоевания, падения Римской империи и утверждения христианства. Сюда включались средневековые рыцарские романы, известные главным образом в переработках и пересказах XVIII века, испанские романсы, поэзия Оссиана и скальдов, поэмы Ариосто и Тассо, а также театр эпохи Возрождения — театр Сервантеса, Лопе де Веги, Кальдерона и Шекспира.

«Романтической» считалась также отказавшаяся от законов классицизма немецкая литература, особенно Шиллер и Гёте, не считая других, второстепенных писателей и драматургов, вроде Жан-Поля Рихтера, Э. Вернера, Коцебу и т. д. Теории братьев Шлегелей рассматривались как оправдание и проповедь этой старой и новой «романтической» литературы. Как ни насильственны были такие обобщения, они были оправданы современным литературным положением во Франции и условиями литературной борьбы. Термин «романтизм» во Франции в это время еще отсутствовал, а термин «романтический» имел довольно широкий и неустойчивый смысл, изменявшийся в зависимости от взглядов критика и от контекста, — в котором это слово употреблялось.

Теоретики нового театра, или реформаторы старого, — их можно было бы с одинаковым правом назвать и тем и другим именем — группировались вокруг мадам де Сталь, которая еще в 1800 году в книге «О литературе» высказала несколько «еретических» и вместе с тем основополагающих идей. Ее замок в Коппе, поблизости от Женевы, в течение нескольких лет был центром оппозиционной мысли и пунктом скрещения различных литературных школ. Необычайный труд, который она выполнила за время своей недолгой жизни, все еще недостаточно изучен, несмотря на огромную литературу о ней. Несомненно, мадам де Сталь оказывала сильное влияние на всех тех ученых, критиков и поэтов, которые читали ее сочинения, встречались с ней во всех столицах Европы или вступали с ней в переписку. Парижский салон ее был силой, с которой принуждены были считаться правительства. Бенжамен Констан, Симонд де Сисмонди, Проспер де Барант, Франсуа Гизо, мадам Неккер де Соссюр — мы называем только те имена, которые представляют для нас особый интерес, — своими взглядами, направлением ума, философскими и литературными «вдохновениями» в значительной

степени были обязаны мадам де Сталь. Вот почему всех тех, кто участвовал в этом движении мысли, обычно объединяют под названием «группы Коппе».

Деятельность этих теоретиков имела решающее значение для дальнейшего развития литературы. Они впервые направили французское литературно-эстетическое сознание на пути, по которым должна была двигаться творческая мысль эпохи. Они объяснили французам множество зарубежных произведений и познакомили их с художественными эмоциями, без которых дальнейшее развитие было бы невозможно. Они создали особую философию литературы и философию художественного творчества, которая помогла писателям осознать новые задачи и выразить идеи и чувства, недоступные для рационалистической поэзии позднего классицизма. Это была большая историческая миссия, выполненная малой группой единомышленников вопреки правительству, общественному мнению, прочно укоренившимся предрассудкам и косности литературной толпы.

В своей реформаторской деятельности группа эта опиралась не только на зарубежную эстетику и философию, но и на местные французские тенденции, получившие свое выражение уже в эпоху революции и Империи. Вместе с тем эти теоретики оказались предшественниками того литературного направления, которое за ними последовало. То обстоятельство, что они пользовались термином «романтический» и пытались примирить «романтическую» эстетику с эстетикой классицизма, дало основание рассматривать их как «романтиков». Разумеется, теоретики группы Коппе подготовили путь романтикам 1820-х годов, которые были им многим обязаны. Но так же несомненно, что те и другие стремились к разным целям и исходили из различных общественных предпосылок. Чтобы понять это движение начала века, нужно прежде всего изучить его в связи с историческими процессами и обстоятельствами, которые заставили их, несмотря на все препятствия, создавать эстетическую мысль, художественное переживание и литературное творчество нового типа.





ГЛАВА ПЕРВАЯ

ИСТОРИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

1

Во время революции сильно изменились все формы искусства, и особенно искусство театра. В первые же месяцы возникли новые драматические жанры — массовые праздничные представления, мелодрама, фарс, политическая пьеса на злобу дня с аллегорическим и почти символическим действием. Многие из этого художественного опыта оставило свой след в истории театра, драмы и актерской игры. Но только один вид драматического искусства привлек к себе эстетическую мысль и стал центром дальнейшего творческого развития. Это была «историческая трагедия», в то время ощущавшаяся как новый, остроактуальный жанр. Он обошел все страны Европы и в каждой из них приобрел особый общественный и литературный смысл.¹

Историческую трагедию принимали и даже приветствовали все литературные и политические группировки, от крайне монархических до демократических и республиканских, но иногда из прямо противоположных соображений.

Трагедия эта, как особый вид драмы, возникла во Франции еще в середине XVIII века.² Просветители искали в истории примеры пагубных суеверий, фанатизма священников, деспотизма королей. С другой стороны, национальная французская старина со всей ее славой и воспоминаниями льстила сознанию зрителей — не только потомков древних аристократических родов, но и рядовых посетителей партера. Театр Вольтера преследовал и те и другие задачи. Если в «Магомете» или «Альзире» действие носило политический или «философский» характер, то в «Аделаиде Дюгеклен» во всех ее вариантах изображались «готические» нравы и рыцарские идеалы позднего средневековья, слегка от-

¹ О судьбе этого жанра в России см.: В. А. Бочкарев. Русская историческая драматургия начала века (1800—1815). Куйбышев, 1959.

² Историю жанра в XVIII веке см.: L. Breitholz. Le théâtre historique en France jusqu'à la Révolution. Uppsala, 1952.

зываются «жанром трубадур». В трагедиях Дюбеллуа, особенно в знаменитой «Осаде Кале», прославлялись доблести французских рыцарей, верных родине и прежде всего королю, что и вызывало раздражение лагеря просветителей.¹ Внесли свою дань в историю этого жанра и драмы Бакюлара, «мрачного» и «страшного» типа, так же как трагедии и драмы президента Эно, Сореля, Малерба, Себастьяна Мерсье, Дюкудре, Совиньи и др.²

Однако самое понятие исторической трагедии не было определено с достаточной точностью. Иногда она противопоставлялась трагедии с вымышленным сюжетом, и на этом основании ей отдавалось предпочтение. В других случаях ее понимали как трагедию без любви, а это также считалось большим преимуществом, потому что делало ее более серьезной и приближало к античному театру.³ Определить этот жанр значило поставить его на службу той или иной литературной или политической программе. Вот почему во время революции он возбуждал оживленные дискуссии широкого значения. В 1800-е годы вокруг исторической трагедии и сложилась та особая эстетическая школа, которая сыграла весьма важную роль в развитии французской, а вместе с тем и европейской литературы.

2

В первые же фазы революции и философия Вольтера и его драматургия, считавшаяся вершиной современного искусства, оказались пройденным этапом. Многие его трагедии были запрещены, другие ставились не без некоторых опасений. Для сцены они сокращались и перерабатывались. И тем не менее революционная трагедия, или трагедия эпохи революции, была естественным развитием школы Вольтера.

Тонкий наблюдатель своей эпохи, Антуан-Венсан Арно утверждал, что Вольтер оказал решающее влияние на всю почти литературу революции, а его трагическая «манера» обнаруживается «почти во всех трагедиях, имевших успех от 1789 до 1800 года, и особенно в трагедиях Шенье».⁴

¹ См. Margaret M. Moffat. «Le Siège de Calais» et l'opinion publique en 1765.—«Revue d'histoire littéraire de la France», 1932.

² О Бакюларе и его последователях см.: Bertran de la Ville r vé. François-Thomas de Baculard d'Arnaud, son théâtre et ses théories dramatiques, 1920; D. In k l a a r. François-Thomas de Baculard d'Arnaud, ses imitateurs en Hollande et dans d'autres pays, 1925.

³ Ср., например, статьи Жоффруа об «Ифигении в Тавриде» Гимона де Латуша 17 брюмера X г. (8 ноября 1801 г.), о «Тамплиерах» Ренуара 26 флореля XIII г. (16 мая 1805 г.), о «Брунгильде» Эньяна 26 февраля 1812 г. и др.—В кн.: «Cours de littérature dramatique ou recueil par ordre de matières des feuillets de Geoffroy», 1819. Т. IV, стр. 312 и 185; т. II, стр. 443 и др.

⁴ A.-V. Arnault. Souvenirs d'un sexagenaire, т. IV, 1833, стр. 324.—Ср. восторженные отзывы о Вольтере в поэмах М.-Ж. Шенье «Aux mânes de Voltaire» (1790) и «A Voltaire» (1806).—Oeuvres de M.-J. Chénier, membre de l'Institut précédées d'une notice sur Chénier, par M. Arnault; revues, corrigées, et mises en ordre par D. Ch. Robert..., т. III, 1826, стр. 65 и 85.

Тип созданной Вольтером трагедии получил название «философской». Борьба с предрассудками, с произволом государей, с фанатизмом, проповедь «просвещения» в смысле, в каком понималось это слово в XVIII веке, составляли основную задачу тех трагедий Вольтера, которые имели наибольший успех и долгую сценическую жизнь. Эта задача определила и внутренние особенности «философской» трагедии — политическую тему, широкие дискуссии по вопросам политики и морали, преимущественно исторические сюжеты и большое количество тирад. Чтобы довести до сознания зрителей идею автора, ее нужно было выразить словами, ясно и просто, с должным эмоциональным напряжением. Положительные герои излагали в речах, не имеющих близкого отношения к действию, мысли о наилучшем общественном устройстве, которые соответствовали взглядам самого автора. Иногда тирады произносили и отрицательные персонажи, чтобы довести до абсурда мысль мракобеса и ужаснуть зрителя черной душой тирана или фанатика.

Политическая проблема была самой важной в трагедии. Судьбы героев были с нею тесно связаны, вернее, они представляли собой иллюстрацию основного тезиса автора. Вместе с тем, интерес переносился с психологии героя на внешние обстоятельства, в которых он находился, так как в этих обстоятельствах и заключалось основное подлежащее осуждению зло. Тирада уже и в замысле автора выходила за пределы драматической ситуации, как бы отделялась от действия и своим общим характером и своей острой актуальностью. Актеры произносили ее, как и следовало, обращаясь не столько к собеседнику, сколько к зрительному залу, и она тотчас же вызывала аплодисменты, — не потому, что зрителя волновала драматическая ситуация, а потому, что тирада нравилась ему по своему политическому содержанию. В спектакле, в восприятии зрителя и в его реакции на пьесу тирада еще больше отделялась от действия и в определенных обстоятельствах оказывалась основной частью всей пьесы. Чем ближе к революции, тем больше обнаруживался этот процесс развития «философской» и «просветительской» трагедии. Тирада становилась основным средством ее воспитательного воздействия.

С началом революции «философская» трагедия естественно превратилась в трагедию политическую. Нужно было более непосредственно вмешиваться в политические события и не столько даже поучать зрителя, сколько указывать ему на виновных и побуждать его к действию. Трагедия не могла удовлетвориться более или менее отвлеченными проповедями — тирадами: требовался более точный адрес. Ситуации важны не теми выводами, которые из них можно извлечь, а сходством с текущими событиями. Теперь трагический государь не мог быть только государем, а злой министр — только злым министром: они должны были также напоминать нынешнего короля и министра, их поступки и политическую ситуацию, в которой они находятся. Отсюда чрез-

вычайное развитие намеков — аллюзий. Конечно, ими широко пользовался и Вольтер, но теперь они получили особое значение и стали основным оружием трагедии. Драматурги выбирали своим сюжетом такие события, которые могли напомнить современную ситуацию и позволить намеки. Судя по воспоминаниям драматургов эпохи революции и Империи, в огромном большинстве случаев авторы в намеках видели свою задачу и залог успеха у публики. Творческий пафос заключался в том, чтобы вскрыть разительное сходство исторического события с тем, что делается теперь, и этим сходством взволновать зрителя. Падение Робеспьера «должно было воспламенить воображение поэтов, — лишут современники революции, — а потому оно создало почти столько же произведений, сколько возникло во время его возвышения. Страницы истории были тщательно пересмотрены, чтобы найти какого-нибудь тирана, чем-нибудь напоминающего тирана французов».¹ Такова была точка зрения, проводившаяся после термидорианского переворота.

Газеты, рецензировавшие пьесы, обращали почти исключительное внимание на намеки, на аналогии в ситуациях, на сходство характеров. Полиция, следившая за состоянием нравов и особенно интересовавшаяся театрами, всегда сообщала о том, как публика реагировала на аллюзии, справедливо предполагая, что в них-то и заключается смысл представляемой пьесы.²

То же самое происходило и во время Империи, и сам Наполеон был весьма чувствителен к намекам. Рекомендовав Гарделю поставить балет на тему «Возвращение Улисса», он напоминал Фуше посмотреть балет на премьере, очевидно опасаясь, что публика поймет сюжет как возвращение Бурбонов.³ Затем, собираясь создать Польское государство и вызывая к себе Костюшко, Наполеон решил послать вместе с ним в Польшу и этот балет, чтобы он напомнил полякам о возвращении на родину их национального героя.⁴

Благодаря аллюзиям действие трагедий происходило как бы в двух хронологических плоскостях, и современность часто заслоняла старину, давшую название пьесе и героям. Где бы ни совершались события — в Микенах, в Риме или в Эскуриале, — искомое сходство устанавливалось несомненно и тотчас же, и

¹ C.-G. Étienne et A. Martainville. Histoire du Théâtre français, depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale, т. III, an X—1802, стр. 183—184.

² Многочисленные доказательства этому можно найти в огромном собрании выписок из газет и журналов, из донесений полиции и т. п. в кн.: A. Aulard. Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le Directoire, в 5 томах, 1898—1902; Е го же. Paris sous le consulat, recueil de documents pour l'histoire de l'esprit public à Paris, в 3 томах, 1905—1907.

Письмо из Потсдама от 25 октября 1806 г. — Correspondance publiée par ordre de Napoléon III, 1858—1869, в 32 томах, т. XIII, стр. 412.

⁴ Письмо из Познани 30 ноября 1806 г. — Correspondance..., т. XIII, стр. 589.

это почти всегда определяло успех пьесы. На сцене действовал в одежде седой древности живой современник революции.

Однако иногда количество намеков было так велико, что трагедия превращалась в фантазмагорию. Так злоупотребил намеками автор трагедии «Павзаний», представленной в театре Фейдо 8 жерминаля III года (28 марта 1795 г.): «Увлеченный желанием произвести эффект, он позабыл, что он находится в Спарте, а не в Париже. Множество сближений повредило успеху пьесы, которая казалась сплошным травести: то были Робеспьер, Тальен и другие деятели 9 термидора, облаченные в греческие одежды, а известно, что нет ничего менее трагического, чем карикатуры».¹

Зритель схватывал аналогии и намеки даже там, где их никогда не бывало и быть не могло. Стихи из трагедий Корнеля, Вольтера, Расина или Кребильона вызывали демонстративные аплодисменты и сопровождалась битвами в партере. Запрещались трагедии двухсотлетней давности, в которых можно было бы, при некотором усилии воображения, увидеть намек. Вычеркивались слова и стихи из репертуара, который зрители знали наизусть. Тогда зрители демонстративно аплодировали тем стихам, которых актер не произносил. В эпоху якобинской диктатуры одна пьеса была запрещена потому, что реакционно настроенные зрители по непонятным причинам слишком бурно аплодировали сценам, в которых нельзя было обнаружить никаких намеков.

Так аллюзия стала какой-то неизбежностью революционного театра. Правительство поощряло аллюзию, когда это было для него полезно, но далеко не всегда могло с ней бороться, когда она казалась опасной, так как преступление было мимолетно и почти неуловимо.

3

Политическая трагедия во время революции была господствующим жанром. Трагедия романическая, с любовным сюжетом, рассматривалась как некий досадный анахронизм, как пережиток феодальных эпох. И в этом отношении драматурги эпохи революции шли по следам Вольтера и всех тех, кто более или менее последовательно, ссылаясь на «патриарха» или полемизируя с ним, развивали его традицию во Франции, в Германии или в Италии. Это совпадало и со вкусами первого консула, боровшегося с революцией, но тем не менее стремившегося сделать театр, так же как и религию, своим орудием. «Интересы народов, страсти, направленные к политической цели, развитие замыслов государственного мужа, революции, меняющие лицо государств, — вот, — говорил он, — сюжеты трагедий. Другие интересы, которые

¹ C. G. Étienne et A. Martainville. Histoire du Théâtre français . . . , т. III, стр. 184—185.— Возможно, впрочем, что это суждение внушено было автором книги их реакционными взглядами.

к ним присоединяются, особенно любовный интерес, составляют комедию в трагедии».¹

Государственные вопросы можно было дебатировать и в античных, и в исторических сюжетах. При том безразличии к местному колориту, которым отличалась литература эпохи, Филоклет, Кай Гракх и Колиньи могли излагать почти с одинаковым успехом одни и те же политические взгляды. Действительно, в античных трагедиях на французской сцене звучали те же проблемы, которые волновали современное общество. Тем не менее историческая трагедия имела преимущества, которые вскоре сделали ее жанром ведущим.

Во время революции историческая трагедия приобрела особое значение и даже получила особое название, она стала называться «национальной» трагедией. Первым произведением, причисленным к этому жанру, была трагедия Мари Жозефа Шенье «Карл IX, или Школа королей».

Пьеса была написана еще до революции. Однако автор перерабатывал ее и, несомненно, заострял политические речи героев уже после июля 1789 года.² Поставлена она была на сцене французского театра только 4 ноября 1789 года, после ожесточенной борьбы, продолжавшейся несколько месяцев, и в революционный период ставилась и перепечатывалась много раз. И после первой постановки Шенье вносил в текст многочисленные исправления, не имевшие, впрочем, принципиального значения.³

Шенье назвал свою трагедию «национальной». Он протестовал против мифологических и любовных сюжетов, утверждая, что только сюжеты из новой и национальной истории могут представлять действительный интерес: «Я всегда думал, что можно

¹ A.-V. Arnault. Souvenirs d'un sexagénaire, т. IV, стр. 99.

² Предисловие, или речь, обращенная к французскому народу («Discours préliminaire»), датировано 22 августа 1788 г., хотя в нем говорится о революции, об уничтожении «lettres de cachet» и о разрушении Бастилии. Эта дата сохранилась и в отдельных изданиях трагедии, и в собраниях сочинений Шенье. См.: Charles IX, ou l'école des rois, tragédie; par Marie-Joseph de Chénier. Avec Figures. Prix, 4 livres 10 sous. De l'imprimerie de P. Fr. Didot jeune, 1790, стр. 1—263 (Discours préliminaire, стр. 1—3). (В дальнейшем цитируем пьесу по этому изданию.) В том же 1790 г. вышло другое издание этой трагедии. На титульном листе нет слов «Avec Figures» и цена обозначена «48 су». Количество страниц — 201, текст тот же. При первой постановке трагедия называлась «Карл IX, или Варфоломеевская ночь». Во время IV действия один зритель (торговец Момене) сказал, что пьеса должна была бы называться «Школой королей». Шенье дал ей это название, но впоследствии восстановил первоначальное.

³ Варианты см. в «Oeuvres de M.-J. Chénier, membre de l'Institut, précédées d'une notice sur Chénier, par M. Arnault; revues, corrigées, et mises en ordre par D. Ch. Robert. . . , т. I, 1826.—История постановки пьесы излагалась неоднократно с самых различных точек зрения. См.: C. G. Étienne et A. Martainville. Histoire du Théâtre français. . . в 4 томах, 1802; A. Lieby. Étude sur le théâtre sous la Terreur, 1901; Paul d'Estrie. Le théâtre sous la Terreur, 1913; К. Н. Державин. Театр французской революции, 1789—1799, 1937, и др.

было бы изгнать из трагедии эту вздорную мифологию и чудовищные басни, повторявшиеся древними поэтами».¹

Действительно, отчасти с легкой руки Шенье, античные сюжеты во время якобинской диктатуры были признаны аполитичными, ненужными, а следовательно, и вредными.

Несмотря на эту декларацию, имевшую принципиальное значение, «Карл IX» был единственной трагедией Шенье из французской истории. Все остальные его пьесы заимствуют свои сюжеты либо из английской истории («Генрих VIII»), либо из испанской («Филипп II»), либо из античной («Кай Гракх», «Тимолеон», «Кир», «Тиберий»). Правда, на мифологические темы Шенье не написал ни одной пьесы. Такие трагедии, как «Фенелон» и «Смерть Каласа», не являются «национальными» в том смысле, в каком употреблял этот термин Шенье.

«Карл IX», по мнению Шенье, — первая национальная трагедия, так как «народ рабов» (т. е. французский народ до 14 июля 1789 года) не в состоянии был создать подлинно патриотическое произведение.

Исторические трагедии, написанные на французские сюжеты во второй половине XVIII века, по мнению Шенье, не могут быть названы национальными, так как они являются «школой предрассудков, раболепия и дурного стиля. Автор их подменил большие общественные интересы мелкими фактами и военным бахвальством».²

Ни Расин, ни даже Вольтер не создали национальных трагедий. Этому препятствовала всеобщая страсть к галантным сюжетам, особенно губельно отозвавшаяся на французском театре.³ «К чему было унижать свой гений до роли придворного забавника? — восклицает Шенье, обращаясь к Расину. — ... Человек, который призван был просветить Францию! Разве представляли какой-нибудь интерес для Франции Эсфирь и Береника?»⁴ Время, в которое жил Вольтер, не позволило и ему создать национальную трагедию, хотя он и написал «Заиру» и ряд других исторических трагедий.

Национальная трагедия, о которой мечтает Шенье, — не историческая в собственном смысле слова, а политическая и именно «патриотическая» — термин, получивший в то время широкое распространение. Исторический сюжет из национальной истории давал возможность с большей остротой, конкретностью и даже наглядностью проповедовать революционную идеологию, разоб-

¹ «De la liberté du théâtre en France». — «Charles IX», стр. 186—187. О взглядах Шенье на природу и общественную роль драмы см.: О. С. Заботкина. Эстетические воззрения Мари Жозефа Шенье и поэта революционного классицизма. — Уч. зап. ЛГУ, № 234, 1957 («Зарубежная литература»).

² «Discours préliminaire». — «Charles IX», стр. 31. Ср. «De la liberté du théâtre». — «Charles IX», стр. 187. — Шенье имеет в виду трагедии Дюбеллуа: «Гастон и Баярд», «Осада Кале» и др.

Там же, стр. 32—33.

⁴ «De la liberté du théâtre». — Там же, стр. 197.

лачать дурных королей и их министров, фанатиков, князей церкви, пользующихся властью ради выгоды своей партии, и т. д. С таким сюжетом легче было вызвать нужные ассоциации. В Карле IX или Филиппе Красивом можно было более наглядно разоблачить французскую монархию, чем в Агамемноне или Тиберии. Кардинал, благословляющий оружие убийц, для французского зрителя представлял более убедительное зрелище, чем жрец Калхас, толкующий волю богов в нужном ему смысле. Король, расстреливающий своих подданных из окна Лувра, производил более сильное впечатление, чем Нерон, отравляющий Британника. Самые обвинения, прямо адресованные Бурбону или окружающим его кардиналам и герцогам, были более весомы и значительны, чем осуждение какого-нибудь древнего тирана вроде Дионисия или Магомета. Национальные трагедии должны были воспитать, «в зрителе, помимо всего прочего, сознание исторической оправданности текущих событий».¹

Близость сюжета по времени и по нравам допускала и более очевидные аллюзии, которые были почти невозможны до 1789 года.

В предисловии Шенье выступает как теоретик аллюзий. Он ссылается на пример древних греков. «Часто, — пишет он, — поэт вкладывал в уста своих персонажей, героев прошедших времен, подробности, относящиеся к современности. „Эдип в Колоне“, например, полон намеков на Пелопоннесскую войну». Оттого-то театр Древней Греции вызывал такие восторги у зрителей.²

«Карл IX» в этом отношении следует «Эдипу в Колоне». Этот король поставлен в положение, аналогичное тому, в котором в 1789 году, по мнению Шенье, оказался Людовик XVI. Король слаб, хотя и не лишен добродетелей и сочувствия к народу. Он находится под сильным влиянием Екатерины Медичи. Придворная камарилья, им овладевшая, является ответственной за Варфоломеевскую ночь. Протестанты изображены в виде просветителей, желающих реформировать королевство и организовать его на разумных основаниях: это первые революционеры, стремившиеся совершить мирную революцию. Последнее пророчество Генриха IV и слова раскаивающегося короля с совершенной несомненностью устанавливают связь совершившегося с недавними событиями.

Современники толковали эту связь по-разному, в зависимости от своих точек зрения. «Успех этой пьесы, — писал Шатобриан в своих воспоминаниях, — имел главной своей причиной обстоятельство; набат, народ, вооруженный кинжалами, ненависть к королям и священникам представляли собою повторение за закрытой дверью той трагедии, которая разыгрывалась на виду у всех».³

¹ К. Н. Державин. Театр французской революции, 1789—1799, стр. 239.

² «Charles IX», стр. 13

³ Chateaubriand. Mémoires d'outre-tombe, éd. Biré, t. II, стр. 12.

В трагедии Шенье персонажи называют друг друга не традиционным «Seigneur», а соответственно «Sire» и «Monsieur». И это также было вызвано скорее политическими, чем историческими соображениями. «Слово „Seigneur“, — пишет Шенье, — нелепое в национальной трагедии, было бы уместно только в пьесах, в которых изображены испанские или итальянские нравы. Оно противоестественно, когда на сцене говорят древние римляне или греки. Слово, которое соответствует в греческом языке слову „seigneur“, никогда не употребляется у Эсхила и других трагических авторов Афин». Расин в этом отношении слишком легко подчинился правилам, установившимся на французской сцене.¹

Аргументы эти, конечно, исторические. Однако за ними скрывается политическая мысль, характерная для первых лет революции. Слово «seigneur» для француза 1789 года звучало оскорбительно. Это было звание, с которым обращались к лицам владельческим, и напоминало об уничтоженных привилегиях. Через несколько месяцев, в начале якобинской диктатуры, постановлением правительства было запрещено произносить со сцены это слово, так же как и титулы (король, герцог, граф и т. д.).

Для исторической или национальной трагедии это запрещение имело большое значение. Приходилось переделывать или вычеркивать пассажи, которые с этой точки зрения щепетильному зрителю могли показаться оскорбительными. Иногда этим «очищением» занимались сами авторы, иногда брались за дело директора театров или цензоры. Конечно, далеко не всегда эти переделки или сокращения бывали удачными, — в огромном большинстве случаев они искажали пьесу или лишали ее всякого смысла.

Таким образом, острота политического восприятия пьесы мешала историческому пониманию сюжета, и действие воспринималось в некоей вечной современности, не допускающей никаких отклонений от абсолютных правил разума. Если в 1789 году реформа сценической традиции привела к большей исторической точности, то вскоре в силу той же политической необходимости пришлось отказаться от исторической конкретности ради задач текущего дня.

Трагедия Шенье полна упоминаний об исторических событиях и обстоятельствах, предшествовавших и сопутствовавших избиению. В те времена, когда в учебных заведениях историю изучали в весьма ограниченном объеме и больше в литературном плане, многое в трагедии ни зрителям, ни читателям не было понятно. Зрители принуждены были обходиться без объяснений, но читатель оказался в лучшем положении, так как Шенье присоединил к своей трагедии большое количество примечаний исторического и вместе с тем пропагандистского характера.

¹ «Discours préliminaire». — «Charles IX», стр. 29.

Шенье, как почти все просветители XVIII века, был убежден в полезности истории. История дает множество весьма поучительных примеров, — как нужно поступать государям и чего им следует избегать. Нравственная польза была, в сущности, единственной причиной, которая могла оправдать изучение прошлого. Этот взгляд на историю Шенье выразил и в своей книге «Исторический обзор состояния и успехов французской литературы после 1789 года».¹

Но история засорена фактами, которые не заключают в себе ничего нравственно-полезного, поэтому художественное произведение — эпопея, трагедия, роман, — представляющее мораль в очищенном, концентрированном виде, полезнее истории. Эта нравственная точка зрения на историю, конечно, заставляет интересоваться прошлым и даже изучать его с некоторым вниманием, но вместе с тем, в данных условиях, предполагает неизбежную модернизацию его. Чтобы произнести нравственный суд над историческим деятелем, воздать ему хвалу или покарать его осуждением потомства, необходимо отвлечься от местных условий, нравов, представлений и обстоятельств, или, вернее, рассматривать их под знаком вечности. Вот почему историческая трагедия, как и всякая классическая трагедия вообще, при неизбежном историческом костюме и некоторой облагораживающей архаизации положений и стиля с той же неизбежностью модернизировала свое содержание. Обширные примечания, которыми автор снабдил свою трагедию, свидетельствуют о жанровых ее особенностях, как и об особенностях этого своеобразного историзма.

Большая строгость в воспроизведении прошлого обнаруживается и в том, что Шенье, позволяя себе изменять факты или даже придумывать новые, старается правдиво изображать исторических деятелей. Говоря об этом, он вновь с раздражением отзывается о трагедиях Дюбеллуа, который старался быть точным не так, как Шенье: Дюбеллуа строго воспроизводил факты и детали быта, а средневековых людей изображал в ложном виде.² Очевидно, Шенье имеет в виду только оценку, которую Дюбеллуа дает своим героям. Для самого Шенье историческая правда заключается в справедливости нравственного приговора, иначе говоря, в справедливой политической точке зрения на деятелей прошлого.

Однако, критикуя старых поэтов за их политическую неприципиальность, за античные, мифологические, библейские и романтические сюжеты, Шенье преклоняется перед их художественным совершенством. В этом отношении он продолжает то, что было ими начато, но по вине времен не вполне осуществлено.

¹ M. J. Chénier, *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*.—Книга была напечатана в 1808 г. и в расширенной редакции в 1815 г.

² «Discours préliminaire».—«Charles IX», стр. 30—31.

Как всякий неоклассик последних десятилетий века, он пытается возродить «республиканскую» и вместе с тем «естественную» и «разумную» простоту греческого театра. Греки в своих литературных произведениях так же, как и в скульптуре, изображали природу обнаженной. «Последуем совету Горация: будем читать их днем и ночью. Задача заключается не в том, чтобы их пере- водить; нужно наполнить ими наши умы и творить, как они».¹

Расину не хватало только свободы и национальных сюжетов: «О Расин! Поэт возвышенный и наивный в „Гофолии“, суровый в „Британнике“, повсюду чувствительный и трогательный, всегда правильный, изящный, гармоничный! Прочь от меня, злоумыш- ления варваров, не ценящих твоих восхитительных красот!»² «Варвары» — это, конечно, Себастьян Мерсье, оскорблявший классическое сознание Шенье своей уничтожающей крити- кой Расина.

Вольтер вызывает у Шенье почти такое же восхищение, так как в «Меропе» и в «Оресте» «он перенес на нашу сцену суровую простоту греческой сцены».³

Поэтика Шенье — совершенно классическая или, вернее, нео- классическая. Он ссылается на Аристотеля, полемизируя с «рома- нической» традицией, намечавшейся в трагедии XVIII века.⁴ Трагедия должна изображать вечные, общечеловеческие страсти в их величайшем напряжении. «Различные эпохи требуют раз- личия в формах, но содержание должно оставаться все тем же. Ум изменяется, но сердце человеческое не может измениться».⁵

Так, следуя Буало, Шенье определяет характер и пределы своего историзма.

Историю он здесь понимает только как быт, быт низкий, смеш- ной, которым можно пренебречь в высоком жанре трагедии. Это правда низкая, и ее нужно оставить для комедии. «Правду момента <т. е. исторического момента> и места», так же как пороки общества, должна изображать комедия.⁶

Чтобы соблюсти античную чистоту линий, нужно избегать эпи- зодов, «картин» и драматических эффектов («coups de théâtre»). Простота не терпит, по словам Шенье, «диалогизирован-

¹ «Discours préliminaire». — «Charles IX», стр. 34—35. — Последняя фраза повторяет типично неоклассическую мысль его брата Андре Шенье, получив- шую выражение в известном стихе:

Sur les pensers nouveaux faisons des vers antiques.

² «De la liberté du théâtre». — «Charles IX», стр. 196—197.

³ Там же, стр. 183. Ср. также «Épître dédicatoire au citoyen Daupou» к тра- гедии «Фенелон». — Oeuvres de M. J. Chénier, т. II, стр. 262.

⁴ «Discours préliminaire». — «Charles IX», стр. 11. — О романтической тра- дии, намечавшейся в классическом театре, ср. Fernand Baldensperger. Racine et la tradition romanesque. — «Revue de littérature comparée», 1939, № 4; Georges Lofe. La poésie classique au XVIII^e siècle. — «Revue des cours et conférences», 1929—1930.

⁵ «Discours préliminaire». — «Charles IX», стр. 34.

⁶ Там же, стр. 34.

ных романов» и «злоупотребления сценическим действием».¹ П.-К.-Ф. Дону имел основание говорить о ненависти Шенье к немецкой философии и «романтическому жанру», хотя ни этого термина, ни самого понятия в то время еще не существовало.²

4

Французская революция развивалась быстро. За какой-нибудь десяток лет она прошла несколько этапов. Изменялась обстановка, сменяли друг друга партии, интересы и проблемы. Конституционные монархисты, жирондисты, якобинцы, термидорианцы, бонапартисты — каждая из этих партий представляла собой особую программу действий и особые точки зрения на самые различные вопросы общественной и частной жизни.

И все же некоторые общие идеи, выработанные предыдущим столетием, сохранялись в течение революции и Империи, приобретая в различной обстановке иногда прямо противоположный политический смысл. Так, борьба с деспотизмом проходит сквозь все этапы революции и характерна для всех сменявших друг друга партий, но под деспотизмом понимались то неограниченная королевская власть, то тормозившие развитие революции конституционалисты, фейяны, жирондисты, дантониисты. Во время якобинской диктатуры и после термидорианского переворота говорили о деспотизме Робеспьера, затем о деспотизме директоров и, наконец, Бонапарта. Разумеется, в каждом данном случае самое понятие «деспотизм» получало новое содержание и являлось выражением различных политических взглядов и позиций.

Основным аргументом в пользу всякого рода государственного насилия служил «государственный интерес» или «государственная необходимость». Ссылка на «благо народа» была достаточным оправданием любых актов, предпринимаемых любым правительством. Теория государственного интереса, покоившаяся на правиле «цель оправдывает средства», вызывала возражения еще в XVIII веке. Она была формулирована, как известно, кардиналом Ришелье, применявшим ее в своей политике ради утверждения абсолютизма. Естественно, что в течение целого столетия борьба с этой теорией была борьбой с абсолютизмом. Ведущая идея первых месяцев революции, получившая свое выражение в наказах Учредительному собранию, в журнальной полемике, в книгах, в речах депутатов, заключалась в том, что произволу власти и «государственному интересу» необходимо положить ко-

¹ M. J. Chénier. Brutus et Cassius ou les derniers Romains, tragédie. Epître dédicatoire à mon frère.— Oeuvres posthumes de M. J. Chénier. т. I, 1824, стр. 195. Ср. также «Lettre à M. de Pange», напечатанное в виде предисловия к трагедии «Azémire».— Oeuvres de M. J. Chénier, т. I, стр. 67.

² «Notice sur M. J. Chénier».— Oeuvres de M. J. Chénier, т. I, стр. XVII. Та же статья была анонимно напечатана в 1818 г. в «Théâtre de M. J. Chénier» (см. т. II, стр. XXXIII).

нец. Идея конституции — монархической или республиканской безразлично — заключалась в строгом следовании законам без всяких исключений. Тем самым любое насилие над законами и любой государственный произвол, чем бы они ни оправдывались, были заранее признаны государственным преступлением. Многочисленные проекты конституции, предлагавшиеся, дебатировавшиеся, отвергнутые и принятые, свидетельствуют о том, что теоретическая мысль в это время была в основном занята поисками гарантий против государственного беззакония. Понятно, что и трагедия, а тем более историческая трагедия, должна была особое внимание уделить проблеме «государственного интереса». Действительно, в десятках произведений эта проблема рассматривается с разных ее сторон: психологической, нравственной, практической. Во весь рост она поставлена была и в первой «национальной» трагедии — в «Карле IX» Мари-Жозефа Шенье.

Барфоломеевская ночь всегда рассматривалась как акт фанатизма. У Шенье фанатизм отходит на второй план. Избиение протестантов было вызвано не религиозными убеждениями, а интересами отдельных лиц — Екатерины Медичи и Гюизов. Эти личные интересы Гюизы прикрывают государственной необходимостью, а государственная необходимость является для них лишь средством обмана. Шенье указывает на это даже в предисловии. Характеризуя своего отрицательного героя, блиставшего талантами и энергией, Шенье говорит: «Гюизу трудно лгать; в то время как он говорит от имени Франции и общественного блага, он часто обнаруживает свою жажду мести и свои личные расчеты».¹

Приблизительно то же относится и к кардиналу Лотарингскому. «Нужно тщательно прикрыть нашу лезть всеобщим интересом», — говорит он своему брату герцогу Гюизу.² Гюиз обращается к королеве с многозначительными словами: «Мы на коленях клянемся отомстить за бога, за государство, за короля, за церковь и за самих себя».³ Екатерина Медичи утверждает, что истребление протестантов «необходимо для блага государства».⁴ В конце пьесы, когда уже совершено непоправимое, сам король, словно подводя итоги всей трагедии, говорит о том, что интересы государства не играли в этих массовых убийствах никакой роли.⁵

Та же тема возникает и во второй трагедии Шенье «Жан Калас», поставленной на сцене Французского театра 6 июля 1791 года. В этой трагедии жестокая несправедливость, получившая мировое значение, объясняется теорией государственного интереса. На нее ссылается Клерак, фанатический судья, осудивший Каласа. «Если бы была принята во внимание государственная необходимость, то глаза ваши не увидели бы всего этого, —

¹ «Charles IX», стр. 26.

² Действие I, явление 4.— Там же, стр. 59.

³ Действие IV, явление 6.— Там же, стр. 127.

⁴ Действие II, явление 2.— Там же, стр. 71.

⁵ См. действие V, явление 4.— Там же, стр. 144.

говорит он другому судье, рисуящему картину этой чудовищной несправедливости. — Протестанты постоянно вносили раздоры в королевство: их нужно было бы уничтожить суровыми законами».¹

И далее следует спор, в котором против государственного интереса выдвигается идея справедливости: только справедливость может предохранить государство от жестоких бедствий.

Идея справедливых законов особенно резко выражена в «Кая Гракхе», представленном 9 февраля 1792 года.

Кай Гракх в своей борьбе с сенатом не применяет ни убийств, ни насилий. «Я хочу покарать их при помощи закона, — говорит он своей матери. — Другое наказание, которое является произволом, недостойно меня, брата и вас самой. Ваш сын не должен подражать сенату и мстить за героя убийством».² «Законов, а не крови», — произносит он знаменитую фразу, вызывавшую в свое время негодование, протесты и восторги.³ Независимо от того, какой политической партии они были адресованы, слова эти были результатом глубокого убеждения, ясно выраженного еще в первой трагедии Шенье. Убийство за убийство — верный залог долгих и непоправимых бедствий. «Не нужно длить общественные несчастья, — говорит сенатору Опимию Лициния. — Беспощадный гнев патрициев достаточно пролил неискупимой крови. Пусть же на смену столь великой вражде придет жалость».⁴

Как видно на примере «Кая Гракха», борьба с теорией государственного интереса могла быть направлена отнюдь не только против абсолютизма монархического. Уже в первые годы революции она стала играть другую роль. Якобинская диктатура в кругах жирондистов рассматривалась как деспотизм еще более жестокий и «опасный», чем старая монархия, и декларации против теории государственного интереса приобретали антиякобинский характер. После 9 термидора сам Шенье уже от своего лица писал почти те же слова, имея в виду уже не тактику роялистов, а только что закончившуюся якобинскую диктатуру. «Возвратитесь, благостные законы!» — восклицал он в «Оде на положение французской республики», датированной июнем 1794 года.⁵

¹ «Jean Calas», действие I, явление 1. — Oeuvres de M. J. Chénier, т. I, стр. 89.

² «Caius Gracchus», действие I, явление 4. — Oeuvres de M. J. Chénier, т. I, стр. 182.

³ Там же, действие II, явление 3. См., например, статью в «Journal des hommes libres» от октября 1793 г. Цит. по: A. Lieby. La presse révolutionnaire et la censure théâtrale sous la Terreur. — «La Révolution française», 1904, т. 46, стр. 468—469. См. также К. Н. Державин. Театр французской революции, 1789—1799, стр. 105.

⁴ «Caius Gracchus», действие II, явление 3. — Oeuvres de M. J. Chénier, т. I, стр. 199.

⁵ «Ode sur la situation de la République Française, durant la démagogie de Robespierre et de ses complices». — M. J. Chénier. Oeuvres, т. III, стр. 329—335.

«Горе тому, кто все может, — восклицает Анна Болейн в трагедии „Генрих VIII“.— Он может захотеть преступления».¹

«Тимолеон» Шенье — как будто явно республиканская трагедия: написанная во время наступления на республику европейской коалиции; она утверждает необходимость борьбы с тиранами и рассматривает мир с ними как предательство. Тем не менее пьеса вызвала раздражение представителей комитета общественного спасения, и цензура запретила постановку, сочтя пьесу аполитичной, а потому и вредной. Она была поставлена только после термидорианского переворота, в сентябре 1794 года и напечатана в следующем, 1795 году.² Зрители, как сообщает «Nouvelles politiques, nationales et étrangères» (14 сентября 1794 г.), «не упустили ни одного случая рукоплескать прекрасным стихам, в которых содержатся намеки на события нашей революции», т. е. намеки на якобинскую «деспотию».³

Это была пора реакции. Зрители с радостью ловили каждое слово, которое можно было истолковать как намек против якобинцев. Даже в столь как будто невинной в этом отношении пьесе, как «Фигаро», «все намеки на макьявеллизм правительства и на тиранию правителей подхватывались и покрывались аплодисментами».⁴

Тимофан, мечтающий о диктатуре в Коринфе, хочет «успокоить волнения в стране» и для этого «утвердить свободу на прочной основе», т. е. на основе единовластия.⁵ Чтобы прекратить борьбу партий, нужно «наложить на кормило благодетельную руку... Оживим деятельность одряхлевшего государства, дадим власти бóльшую силу».⁶ Антиклес, душа монархического заговора, утверждает, что тиранический переворот «вызван государственной необходимостью»: «Право попрано, законы неясны, бес- сильные государственные сановники выпускают из своих рук бразды правления, и в то время как война вдали поглощает наших солдат, Коринф обречен на вечные раздоры. Только проч-

¹ Действие III, явление 3.— Oeuvres de M. J. Chénier, т. I, стр. 35.

² Подробные сведения о запрещении пьесы см.: A. Duval. Préface.—В кн.: M. J. Chénier. Oeuvres complètes, т. I, 1822, стр. XVIII s.; Paul d'Estrie. Le théâtre sous la terreur, стр. 133—137, а также С. G. Etienne et A. Martainville. Histoire du Théâtre français, т. III, стр. 150—151.

³ Цит. по: К. Н. Державин. Театр французской революции, стр. 129.— Между тем, враги Шенье увидели в убийстве брата братом оправдание братоубийства и воспользовались предлогом, чтобы преследовать Шенье жестокими сарказмами. Ср. A. V. Arnault. Souvenirs d'un sexagénaire. Nouvelle édition, avec une préface et des notes par Auguste Dietrich, т. II, s. a., стр. 124—125; Ег о ж е. Sur M. J. Chénier à l'éditeur.—Oeuvres de M. J. Chénier, т. I, стр. XXI.

⁴ «Courcier républicain» от 4 термидора III года. См. А. Олар. Термидорская реакция в Париже.— В кн.: А. Олар. Очерки и лекции по истории французской революции, 1908, стр. 356.

⁵ «Timo léo n», действие II, явление 3.— Oeuvres de M. J. Chénier, т. II, стр. 378.

⁶ Действие III, явление 5.— Там же, стр. 404.

ная власть, сосредоточенная в умелых руках, твердая, непоколебимая, может восстановить порядок и поддержать законы».¹

Конечно, эти софизмы сторонников тирании тут же разоблачены Тимолеоном, Ортагорасом и народом.

Шенье вновь повторяет слова, произнесенные в другой его пьесе Каем Гракхом: «Нужны законы, а не кровь». Эти стихи вызвали особенное негодование Комитета общественного спасения: «Надменная и жаждущая убийств тирания, покрыв свое мрачное лицо внушающей почтение маской, бесстыдно присвоив себе имя свободы, в лоне Коринфа влечит окровавленную колесницу. Пришло время отречься от этих преступных правил, нужны законы, нравственность, а не жертвы!»²

«Преступные правила» — теория насилия ради блага народа, оправдание средств ради цели, зла, совершенного ради торжества добра. Это борьба с теорией государственного интереса. Можно думать, что Шенье, слагая эти стихи, не имел в виду ни Робеспьера, ни якобинцев. Но каковы бы ни были причины, вызвавшие запрещение пьесы, несомненно то, что эти слова можно было понять как протест против всякой диктатуры вообще.

В «Кире» — трагедии, поставленной 8 декабря 1804 года, через несколько дней после коронавания Наполеона и написанной для прославления императора, Шенье, конечно, не протестует против власти одного. Но и здесь он говорит о законах, которые Наполеон всегда понимал как свою собственную волю, определенную «государственной необходимостью». Шенье хочет, чтобы новый король, опираясь на народ, в то же время служил ему опорой: «Пусть он царствует согласно закону; пусть над ним властвует закон».³

Трагедия Наполеону не понравилась и была снята с постановки.

5

Член Института, осыпанный милостями Бонапарта, обладатель счастливого характера, жуир и остролов, Антуан-Венсан Арно известен потомству своим знаменитым меланхолическим стихотворением «Дубовый листок», написанным в тот момент, когда, после падения Империи, он должен был удалиться в изгнание. Переведенное на несколько языков многими поэтами, во-

¹ Действие II, явление 6.— Oeuvres de M. J. Chénier, т. II, стр. 384—385.

² La tyrannie altière et de meurtres avide,
D'un masque révééré couvrant son front livide,
Usurpant sans pudeur le nom de liberté,
Roule au sein de Corinthe un char ensanglanté...
Il est temps d'abjurer ces coupables maximes,
Il faut des lois, des moeurs et non pas des victimes.

(Действие II, явление 6.— Oeuvres de M. J. Chénier, т. II, стр. 387—388.)

³ «Сугус», действие I, явление 2.— Oeuvres posthumes de M. J. Chénier, т. I, стр. 31.

шедшее во все хрестоматии, это стихотворение заслонило собой всю остальную поэтическую продукцию Арно, который во времена революции и Империи славился как трагический поэт. Первая из его трагедий «Марий в Минтурнах» (премьера 19 мая 1791 года) имела шумный успех и долгие годы сохранялась в репертуаре.

Арно был связан со старой монархией многими узами: он имел при дворе незавидную, хотя и доходную должность, но крушение старого режима пережил довольно спокойно. Он ненавидел якобинскую диктатуру, но к политике относился весьма равнодушно. Его взгляды на французскую революцию получили более или менее верное отражение в «Мемуарах шестидесятилетнего», четыре тома которых были напечатаны им самим в 1833 году.¹

Вскоре после террора, 1 января 1795 года, на сцене Французского театра была поставлена его новая трагедия в трех действиях «Квинций Цинциннат». В предисловии к первому изданию Арно сообщал, что она «была задумана и почти целиком закончена при самом страшном деспотизме, возникшем когда-либо из демагогии».² Так Арно называл якобинскую диктатуру. Трагедия имела своей задачей борьбу с теорией государственного интереса.

Стремясь овладеть верховной властью в Риме, Мелий льстит плебеям и объясняет свое поведение заботой о народе. «Благо государства — гарантия моего собственного блага», — говорит он.³ Он хочет выдать свою дочь замуж за Сервилия и при этом жаждет, будто бы, только блага родины.⁴

О подлинных намерениях Мелия говорит соучастник его преступления Друз: «Не сорвали ли с тебя, — спрашивает он Мелия, — эту народную маску, маску добродетелей, спасительная сень которой, делая тебя неузнаваемым, скрывает возвышенное преступление, которое обновит лицо государства?»⁵

Цинциннат раскрывает тайные замыслы Мелия, сообщает народу о заговоре, наставляет на путь истинный Сервилия, который в конце концов, в согласии с историческими фактами, уби-

¹ Они были переизданы с примечаниями Огюста Дитриха. — A. V. Arnault. Souvenirs d'un sexagénaire. Nouvelle édition avec une préface et des notes par Auguste Dietrich. (Сюски на первые два тома даны по этому изданию, на последние два — по изданию 1833 г.)

² A. V. Arnault. Oeuvres, т. I, 1824, стр. 161.

³ «Quintus Cincinnatus», действие I, явление 5. — A. V. Arnault. Oeuvres, т. I, 1824, стр. 180.

⁴ Jaloux qu'un si beau noeud à ce héros m'allie,
Je n'y mets qu'un seul prix, le bien de la patrie.

(Действие I, явление 5. — Там же, стр. 180.)

⁵ Aurait-on pénétré ce masque populaire,
Ce masque de vertus, dont l'ombre tutélaire
Voile, en te déguisant, le sublime attentat
Qui va renouveler la face de l'état?

(Действие I, явление 6. — Там же, стр. 181.)

вает Мелия. После этого убийства некий старик произносит слова, которые выражают ту же идею законов, противопоставленных произволу: «Не будем, о римляне, подражать преступлению, желая покарать за него. Разве у нас нет законов, которые в наших крайних неистовствах мы не только не охраняем, но даже нарушаем?»¹ Сервилий, убивший Мелия без суда, был оправдан диктатором, следовательно, по закону.

В последних строках трагедии Цинциннат подводит итог, обращаясь к народу, в котором одним только и заключается подлинная сила: «Столько честолюбцев, более могущественных, чем закон, лишь в тебе одном искали опоры против тебя же; нужно остерегаться всякого идолопоклонства, преклоняться только перед законом, любить только родину».²

При системе намеков, господствовавшей на французской сцене, можно было без труда обнаружить в действии трагедии сходство с недавними событиями 9 термидора, сходство, которое подчеркивалось речами действующих лиц. Направление трагедии ни для кого не было тайной, но характерно, что, опровергая систему и тактику якобинской революции, Арно, как и многие его современники, шёл нужным выступить против теории государственного интереса.

Через три с лишним года, 16 октября 1798 года, Арно поставил на сцене одну из самых известных своих пьес, которую можно было бы назвать исторической. Сюжет пятиактной трагедии «Бланш и Монкассен» построен на подлинном событии из венецианской истории XVII века.

В 1618 году в Венецианском сенате утверждается несправедливый закон. Действующие лица трагедии подробно излагают мотивы за и против этого закона. Он должен предупредить преступление против государства. Возможно, что под его действием погибнут несколько невинных людей, но среди этих невинных будет один виновный, и этого достаточно, чтобы оправдать существование закона. Бремя законов народ должен выносить беспрекословно ради единственного интереса — сохранения республики.

Так говорит Монкассен. Благородный венецианец Капелло, член Совета трех, держится противоположного мнения. Этому важнейшему интересу можно пожертвовать всем, только не жизнью невинного. Несправедливость не может спасти государ-

1 N'imitons pas le crime en voulant le punir.
N'avons-nous pas des lois qu'en nos transports extrêmes
Loin de venger, Romains, nous offensoons nous-mêmes?

(Действие III, явление 5.—A. V. Arnault, Oeuvres, т. I, стр. 213.)
2 Que tant d'ambitieux, plus puissants que la loi,
Dans toi seul ont trouvé leur force contre toi;
Qu'il faut te méfier de toute idolâtrie,
N'adorer que les lois, n'aimer que la patrie.
(Действие III, явление 7 и последнее.— Там же, стр. 217.)

ство, напротив, она его погубит, и невинная кровь падет на его главу.¹

Закон этот карает смертью всякого сенатора, который вступит в сношения с послом иностранной державы. Монкассен, спасаясь из палатцб своей возлюбленной Бланш, пробегает через сады испанского посла. Его арестуют и, согласно только что принятому закону, Монкассен должен быть казнен, хотя он и не виновен. Его судьи — убийцы, как их называет благородный Капелло. Они присуждают его к смерти во имя общественного блага и государственного интереса. После казни осужденного оказывается, что он невиновен, что судьи осудили его из личной мести, и добродетельный Капелло клянется разоблачить деспотизм венецианской олигархии, попирающей справедливость и прикрывающей свои преступления государственной необходимостью.

Пьеса была лишена каких-либо намеков на французское правительство, и вопрос был поставлен в теоретическом плане. Но цензура, которой была подвергнута пьеса, увидела намек на Директорию в словах, явно ей не адресованных, и потребовала вычеркнуть четыре стиха, достаточно безобидные: «Горе тому правительству, которое надеется при помощи несправедливости поддержать здание своего кровавого величия! Оно вскоре рухнет вместе с этой слабой опорой, и кровь невинных падет на его главу».²

Арно, принимавший участие в государственном перевороте 18 брюмера и горячо преданный Бонапарту, во время Империи не имел стимулов выступить против государственного интереса, так как целиком стоял на позиции императорского деспотизма. Апелляция к законам в его пятиактной трагедии «Дон Педро, или Король и земледелец», поставленной в 1802 году, принимает совсем иные формы. «О, если хоть один подданный тщетно взывает к закону, то безнаказанность преступления есть преступление короля».³

Арно был убежденным классиком и терпеть не мог романтизма, начавшегося во Франции вместе с Реставрацией. «Революция, — писал он, — изменила в некотором отношении направление драматического искусства, но не исказила его основ. Только позднее, после контрреволюции, варвары завладели областью Корнеля и Расина и поставили на место шедевров этих мастеров чудовищные произведения...»⁴

¹ «Blanche et Montcassin», действие I, явление 1.— A. V. Arnault. Oeuvres, т. II, стр. 27—30.

² Malheur à tout pouvoir qui croit par l'injustice
De sa grandeur sanglante assurer l'édifice!
Il croulera bientôt avec son faible appui,
Et le sang innocent retombera sur lui.

(См. A. V. Arnault. Souvenirs d'un sexagénaire, т. IV, стр. 270.)

³ «Don Pèdre, ou le Roi et le Laboureur».— A. V. Arnault. Oeuvres, т. II, стр. 158. (Ср. примечание к этим словам.— Там же, стр. 238.)

⁴ A. V. Arnault. Souvenirs d'un sexagénaire, т. II, стр. 311.

Тем не менее трагедия «Венецианцы» отклонялась от норм, казавшихся необходимыми для правильной трагедии. Об этом Арно считал нужным сказать в предисловии к изданию 1818 года и повторить в своих «Воспоминаниях».¹ Он утверждал, что этот сюжет не мог быть обработан так, как сюжет из греческой или римской истории: форма, тон, стиль, годные для античных сюжетов, не подходят для сюжетов из новой истории. Более простые нравы требовали и более простого языка. Поэтому Люс де Лансиваль и Легуве, которым предложили обработать в трагедии этот сюжет, отказались от него, почувствовав его несоответствие стилю высокой трагедии. После их отказа взялся за этот сюжет Арно.²

То же он повторяет в предисловии к собранию сочинений 1824 года от имени издателя: «Задуманные под влиянием свободы, эти трагедии (речь идет о нескольких трагедиях Арно), действительно, меньше других подчинены узким правилам, в которых заключили себя французские поэты, но правила разума никогда в них не нарушаются».³ И издатель (иначе говоря, сам автор) утверждает, что Арно, выйдя за пределы, в которых вращались трагические поэты после Корнеля и Расина, следовал примеру Вольтера так же, как то делали Дюсис и Шенье.⁴

«До того времени никто не осмеливался основать интерес трагедии на семейных интересах простых граждан. Согласно господствовавшим предрассудкам, действие, не имевшее своим центром государственный переворот и убийство коронованного лица, или любовь, с развитием которой связаны были судьбы королевства, годилось только для драмы».⁵

Действительно, критики видели в этой пьесе уступку драме и оплакивали гибель высокого трагического вкуса. Того же мнения придерживалась и мадам де Сталь. Она особо отметила эту тенденцию в пьесах Дюсиса, Шенье и Арно, хотя и восхищалась глубоко трагическим пятым актом трагедии.⁶ Сент-Бев в этом акте усмотрел даже «исторический колорит», которого там не было.⁷

Легкий крен в сторону новой «северной» поэтики, некоторое приближение к драме оставались в пределах старой школы, и нововведения Мерсье, например, вызывали у Арно насмешку и раздражение так же, как впоследствии романтики, развивавшие свои теории в 1820-е годы.

¹ A. V. Arnault. Souvenirs d'un sexagénaire, т. II, стр. 321—322. (Предисловие было перепечатано и в цит. издании 1824 г.)

² Там же, т. II, стр. 321. Ср. т. III, 1834, стр. 349.

³ A. V. Arnault. Oeuvres, т. I, стр. XVI.

⁴ Там же, стр. XVII.

⁵ A. V. Arnault. Souvenirs d'un sexagénaire, т. IV, стр. 274. Ср. также Предисловие к I тому издания 1824 г., стр. XIX.

⁶ Madame de Staël. De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales. Ed. critique par Paul van Tieghem, т. II, 1959, стр. 353.

⁷ Ch.-A. Sainte-Beuve. M. Arnault (De l'Institut).—Causeries du Lundi (статья от 21 марта 1853 г.), т. VII, 1853, стр. 401.

Само собой разумеется, что теория государственного интереса была предметом обсуждения не только исторической трагедии, хотя в этом жанре столь серьезная тема могла быть разработана с особой полнотой и эффектом. Комедия «Друг законов», представленная 2 января 1793 года, в период утверждения якобинской диктатуры, также откликнулась на эту «злобу дня».

Автор этой комедии, Жан-Луи Лайа, драматург довольно посредственный, автор трагедии о Каласе, о которой Шенье неслестно упоминает в предисловии к своей трагедии того же названия, выступил против деспотизма, имея в виду левые революционные партии и, в частности, якобинцев. В течение нескольких недель продолжалась ожесточенная борьба вокруг этой комедии, и в конце концов по настоянию парижской коммуны она была запрещена. Но несколько представлений, которые были даны в Театре революции, вызвали необычайные волнения.¹

В годы величайшего напряжения революции якобинцы утверждали, что родственные отношения должны быть в случае надобности принесены в жертву гражданскому долгу, и, следовательно, отец должен убить сыновей, изменивших родине (сюжет Брута старшего), а сын — предать отца, оказавшегося врагом родины. Отсюда — закон о недонесении и соучастии, вызывавший в течение стольких лет споры политического и морального характера. «Антиякобинцы», приверженцы умеренных партий, либералы полагали основой общественных добродетелей добродетели семейные и, выступая против якобинских законов, считали целесообразным особое внимание обращать на «голос сердца», любовь к родным и друзьям, сострадание к человеку вообще. В «Друге законов» эта тема звучит полным голосом.

Форлис, который и является «другом законом», а вместе с тем, по замыслу автора, и подлинным патриотом, произносит речь, имевшую принципиальное значение: «Я не отношусь с таким глубоким презрением к чувствам моего сердца, как то делают эти господа <якобинцы>. По-моему, научиться домашним добродетелям — значит сделать первый шаг к добродетелям гражданским... Сострадая несчастиям всех людей, он с сожалением видит, как течет человеческая кровь, и, закладывая фундамент общественного счастья, ищет его элементов в счастье частных лиц...»

Форлису отвечает мадам Версак, находящаяся под влиянием якобинцев: «Вы видите только мелочи, а нужно все рассматривать с общей точки зрения. Один человек по сравнению со всеми представляет собой величину ничтожную, и настоящий гражданин не знает ни отца, ни дочери, ни жены, ни родителей; у него

¹ История этих постановок и запрещения см.: С. G. Étienne et A. Martinville. Histoire du Théâtre français, т. III, стр. 43—48; A. V. Arnault. Souvenirs d'un sexagénaire, т. II, стр. 36—39; Paul d'Estrée. Le théâtre sous la Terreur, стр. 138—140; Н. К. Державин. Театр французской революции, 1789—1799, стр. 76—81.

только одна семья — народ. Он готов порвать все узы...»

И в ответ Форлис взывает к состраданию и непосредственному чувству, пренебрегая всеми другими соображениями: «Я человек, и я страдаю вместе с человечеством; я вижу, как вокруг меня плачут несчастные; я плачу и сочувствую бедствиям подобных мне людей».¹

В комедии Дюканселя под названием «Современные Аристыды» — то же направление и та же тема. «Современные Аристыды» (якобинцы) изображены в самом дурном виде. Какой-то мошенник вместе с несколькими другими такими же засел в революционном комитете и богатеет, отбирая имущество осужденных им на смертную казнь. Отвечая укоряющей его за это женщине, он говорит: «Гражданка, я отвечаю за свое поведение только перед родиной. Все дозволено, когда речь идет о спасении государства».²

Таким образом, борьба с теорией государственного интереса после термидорианского переворота была направлена против якобинизма и имела реакционный смысл. Иное значение она получила в период империи. Сам Наполеон, которого упрекали в макьявеллизме, придерживался этой теории, утверждая, что ради спасения государства дозволены любые незаконные действия. Впрочем, для него, очевидно, не существовало даже и самой проблемы, — так глубоко верил он в благость физической силы и так глубоко презирал резонеров, «адвокатов» и «идеологов». Само собой разумеется, что во времена этого неслыханного деспотизма, при полном безразличии большинства, для людей, обладавших гражданским чувством, теория государственного интереса представлялась основным пороком императорского правительства, как и всякой деспотии вообще.

Это, конечно, не мешало людям, преданным Империи или желавшим польстить новому монарху, выступать против государственного интереса. Так, Александр Дюваль в исторической драме «Вильгельм-Завоеватель», написанной по поручению правительства для прославления первого консула и пропаганды войны с Англией, вкладывает в уста злодейки пьесы, матери клятвоступникого Гарольда, ярко выраженную теорию государственного интереса, которой она прикрывает свои честолюбивые намерения: «Разве не дозволено, — говорит она, — нарушить клятву или, скорее, простой договор, когда речь идет о славе и спасении отечества?».³ «Я достигла цели, к которой

¹ Действие I, явление 4. L a u a. L'Ami des Lois, comédie en 5 actes et en vers... Nouvelle éd., corrigée et augmentée, an troisième, стр. 17—18.

² D u c a n c e l. L'intérieur des comités révolutionnaires, ou les Aristides modernes, comédie en trois actes et en prose, représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de la Cité-Variétés, le 8 floréal an III. An troisième, стр. 66 (действие III, явление 5).

³ A. D u v a l. Guillaume le Conquérant. Действие II, явление 6.—Oeuvres complètes d'Alexandre Duval, т. V, 1822, стр. 80.

стремилась, я не стану оправдывать средства, мною употребленные, чтобы обмануть вас; тогда они были необходимы».¹

Драма эта — «в немецком вкусе», так как она была написана прозой и с переменной декораций, — была поставлена 16 декабря 1803 года и запрещена к постановке первым консулом.² При Империи бороться с теорией государственного интереса, чтобы польстить императору, было невозможно или, во всяком случае, нецелесообразно.

6

Национальная трагедия продолжала существовать и во времена Наполеона, хотя, боясь намеков, император иногда предупреждал цензуру о том, что нежелательно изображать на сцене исторические события сравнительно недавних эпох. «... Я не думаю, — писал он Фуше в знаменитом письме по поводу „Тамплиеров“ Ренуара, — что следует разрешать ставить пьесы, сюжеты которых заимствованы из времен, слишком близких к нам. Я прочел в газете о том, что хотят ставить какую-то трагедию о Генрихе IV. Эта эпоха не настолько далека от нас, чтобы не возбуждать страстей. Сцена требует некоторой отдаленности, и я думаю, что, не слишком стесняя театр, вы должны воспрепятствовать этому, не обнаруживая своего вмешательства».³ На этом основании цензура, вдохновленная министром, запретила трагедию Г. Легуве «Смерть Генриха IV» (именно эту трагедию имел в виду Наполеон), однако она была разрешена к постановке самим императором после разговора с автором.⁴

Через год в письме к Фуше Наполеон снова вернулся к Генриху IV, о котором часто говорили в «Journal de l'Empire». «Объясните же наконец г-ну Фьеве, что я не могу не заметить желания придать ложное направление общественному мнению. Запретите в объявлениях о вышедших книгах и в газетных статьях занимать публику вещами, о которых она не думает».⁵ Наполеона беспокоило только то, что Генрих IV был Бурбон, и всякое упоминание о нем могло быть понято как прославление старой династии. К Генриху IV, как личности и королю, Наполеон относился с полной симпатией, что явствует из его слов Н. Лемерсье.⁶

Тем не менее историческая трагедия рекомендовалась в торжественных собраниях и в официальных органах. Сам

¹ Действие II, явление 9.— Там же, стр. 88. Ср. ту же мысль в словах благородного Эдвина.— Там же, стр. 91.

² Сам автор объяснял это запрещение маловероятным образом. См. его предисловие к пьесе.— Там же, стр. 23—27.

³ Письмо от 1 июня 1805 года.— Correspondance, т. X, стр. 466—467.

⁴ См. L a n z a c de L a b o r i e. Paris sous Napoléon, т. VIII, стр. 208.

⁵ Письмо от 30 августа 1806 г.— Correspondance, т. XIII, стр. 116.

⁶ Ср. E. L e g o u v é. Soixante ans de souvenirs, 3-е изд., ч. I, 1886, стр. 76.

Наполеон в том же письме советовал Фуше предложить Ренуару сюжет об утверждении второй династии, видя в этом факте оправдание собственного восшествия на престол. Непомюсен Лемерсье во время консульства, т. е. в период, когда он был близок к Наполеону, в «Оде к французской Мельпомене» увещевал «упрямых поклонников рода Атридов» последовать примеру греков, воспевавших греков, и увековечить «нашу дорогую Францию», рассказывая будущим поколениям о ее героях.¹

В 1806 году Жоффруа, критик «Journal des Débats», всегда шедший в фарватере правительственной идеологии, прославлял Дюбеллуа за то, что он первый в анналах французского театра стяжал успех трагедией на национальную тему: «После стольких греческих и римских героев он вывел героев французских и даже буржуа, которые стоили не меньше, чем герои... В „Осаде Кале“ — больше выдумки, энергии и пыла, больше искусства и глубины, чем в большинстве так называемых шедевров Вольтера...»²

В 1807 году Ренуар в своей вступительной речи во Французской академии выступил с апологией этого жанра. Он утверждал, что древнегреческая трагедия была трагедией национальной, что древнеримская трагедия не сыграла никакой роли в общественной жизни, так как во времена, следовавшие за смертью Августа, национальные сюжеты были запрещены, что Шекспир завоевал себе славу, изображая на сцене историю английского народа. Корнель понял, что в его время исторические сюжеты невозможны, и потому должен был уйти в изгнание в Рим. «Можно думать, что настало время избирать сюжеты наших трагедий преимущественно в наших исторических преданиях, показывать французам на сцене уроки, данные нам нашими предками, фамильные примеры славы и добродетели и таким образом вернуть трагедию к ее почтенным истокам».³

Ренуар утверждает историческую трагедию как трагедию народную, единственно важную и возможную только в свободном государстве. Следовательно, никакого запрещения на исторические сюжеты во время Империи наложено не было.

Действительно, исторические трагедии писали сторонники и деятели Империи, как, например, Эньян (Aignan), автор трагедии «Брунгильда» (1810), которая провалилась на первом представлении и имела довольно шумный успех на втором.

¹ «Moniteur Universel», 28 июня 1802 г. Цит. по: E. Egli et P. Marti no. Le Débat romantique en France, т. I, 1813—1816, 1933, стр. 15.

² Статья о постановке «Гастона и Баярда» в «Journal des Débats» от 22 февраля 1806 г.— Cours de littérature... de Geoffroy, т. II, стр. 489—491.

³ Речь, прочитанная 24 ноября 1807 г.— Recueil des discours, rapports et pièces diverses lus dans les séances publiques et particulières de l'Académie Française. 1803—1819. 1-ère partie, 1847, стр. 269. Ср. стр. 265, 267, 268.

Рецензируя эту трагедию, «Magasin Encyclopédique» писал: «Трагические поэты редко избирают сюжеты своих произведений из нашей истории, поэтому нужно быть благодарным автору, представившему нашим взорам интересные события нашей истории».¹

Жоффруа говорил о пьесе Эньяна то же самое, но с еще большей энергией: «Следовало бы тем более проявить снисходительность к г-ну Эньяну и поощрить его за то, что он принял за самый благородный и самый трудный жанр; он дал доказательство вкуса и осторожности, взяв свой сюжет из самой далекой эпохи нашей истории. В семье Хлодвига происходили не менее многочисленные трагические события, чем в семье Агамемнона: Фредегунда и Брунгильда стоят Клитемнестры».²

Наконец, Французский институт, учреждение ортодоксальное по своим политическим и литературным взглядам, обращался с призывом к авторам, взыскующим премии: «Следовало бы как можно больше звать к авторам, чтобы они сошли с избитой колеи, оставили сюжеты, исчерпанные великими мастерами, и искали не в греческой и римской, а в истории других стран образы, страсти, нравы, изображение которых, более соответствующее нашим взглядам и чувствам, могли бы представить для нас интерес взамен того, который, благодаря долгому восхищению и своего рода предрассудку, вызывают в нас славные имена и события античности».³

Но, так же как и в предыдущий период, независимо от сюжетов, трагедия должна была быть «греческой», т. е. построена в согласии со всеми правилами греческой трагедии. Французский театр должен подчиняться тем же законам, что и театр античный, но не копировать его, воспроизводя те же сюжеты, а, так сказать, подражать оригинально: писать античные трагедии на новые сюжеты. Эстетический принцип, выраженный в знаменитом стихе Андре Шенье, был характерен для всех трагических поэтов эпохи. Габриэль Легуве, автор исторической трагедии «Смерть Генриха IV», взывал к молодым эпическим поэтам: «Погрузитесь целиком в их <древних> открытые сокровища и приготавлийте ваши краски в согласии с колоритом их стихов».⁴ Сочетание национального сюжета и античных правил считалось идеалом современной трагедии.

¹ «Magasin Encyclopédique», т. I, 1810, стр. 373.

² Статья от 26 февраля 1810 г.—Cours de littérature... de Geoffroy, т. IV, стр. 312—313.

³ Цит. по: L a n z a c de L a b o r i e. Paris sous Napoléon, т. VII, стр. 182.

⁴ Вступительная лекция к курсу латинской поэзии в «Collège de France».—G. L e g o u v é. Oeuvres complètes, publiées par Bouilly et C. Malo, т. II, 1826, стр. 274. Ср. также рекомендации Гизо в его брошюре «De l'état des beaux arts en France et du Salon de 1810», 1810, стр. 23—24 (см. ниже, гл. 7).

Среди нескольких исторических трагедий, представленных во время Империи, наибольшим успехом у современников пользовалась трагедия Ренуара «Тамплиеры».

Франсуа-Жюст-Мари Ренуар (1761—1836), член-заместитель законодательного собрания (1791) принадлежал к партии жирондистов. После разгрома этой партии во времена Национального Конвента он бежал в свой родной Прованс, был арестован, привезен обратно в Париж и заключен в тюрьму. После термидора он получил свободу и тотчас же написал трагедию «Катон Утический» (1794), конечно, прославлявшую республику и свободу. Затем, при Империи, он был членом Законодательного корпуса, а в 1807 году выбран членом Французской академии. Во вступительной речи он восхвалял Наполеона в том же стиле, какой был свойствен самым раболепным журналистам эпохи. Тем не менее император ему никогда особенно не доверял, приняв определение, которое дал Ренуару Фонтан: «Провансалец оригинальный, а главное, независимый». Действительно, в глубине души Ренуар всегда находился в оппозиции к Империи, а в 1813 году вместе с пятью членами комиссии Законодательного корпуса он составил знаменитый адрес императору, прочтенный Лене 1 января 1814 года и требовавший изменения внутреннего режима и внешней политики.

В молодые годы Ренуар написал несколько трагедий, большая часть которых осталась ненапечатанной.¹ Очевидно, сам автор не считал их достойными печати. Но во время Консульства он предложил Французскому театру две трагедии, обе из новой истории: «Элеонора Баварская» и «Тамплиеры». Пьесы лежали в делах Театрального комитета без движения. Между тем, первый консул заинтересовался будто бы трагедией о тамплиерах, прочел ее, не согласился с оценкой процесса и пригласил автора к себе, после чего трагедия была представлена — будто бы по приказу Наполеона — 14 мая 1805 года.²

Пьеса имела шумный успех. В том же году она была напечатана вместе с обширным историческим введением и оправдательными документами.³

¹ J. David, Raynouard, sa vie et ses oeuvres. — Mémoires de l'Académie impériale des sciences, arts et belles-lettres, Caen, 1866, стр. 96.

² Можно усомниться в том, что Наполеон ознакомился с пьесой до постановки ее на сцене. Во всяком случае, из письма к Фуше от 1 июня 1805 г. следовало бы заключить, что в это время Наполеон не знал содержания пьесы и одобрял ее только на основании отзывов газет (см. «Correspondance», т. X, стр. 466—467).

³ «Les Templiers», tragédie, par M. Raynouard; représentée pour la première fois sur le Théâtre français par les Comédiens ordinaires de l'Empereur, le 24 floréal an XIII (14 мая 1805 г.); Précédée d'un précis historique sur les Templiers. Paris, an XIII—1805.

Ренуар писал свою трагедию, побуждаемый чувством исторической справедливости. По его мнению, осуждение тамплиеров, их казнь и запрещение ордена были делом вопиющего произвола и государственным преступлением. Познакомившись с документами, Ренуар решил реабилитировать эти жертвы истории, изобразив их судьбу на сцене, — в 1800-е годы театр был все же самым радикальным и действенным средством обращения к общественному мнению.

Осуждение и казнь тамплиеров были вызваны необычайным могуществом ордена, подчинявшегося, согласно уставу, только папе и никакой другой власти. Кроме того, колоссальные богатства ордена, дававшего займы всем королям Европы, вызывали вожделение Филиппа Красивого. Таким образом, причины преследований не оставляли никаких сомнений. Даже Вольтер, не симпатизировавший никаким религиозным орденам и веривший в развращенность тамплиеров, считал процесс, возбужденный против них, несправедливым и возмутительным и сочувствовал казненным рыцарям.¹

Реабилитация тамплиеров происходила уже в XVIII веке. Так, члены масонской ложи Клермонской коллегии основали новый орден тамплиеров, членами и магистрами которого были весьма высокопоставленные лица. При Директории этот орден вновь был организован лицами либеральных взглядов и существовал в течение многих лет, пока не слился с масонами. Немецкие франкмасоны также утверждали, что ведут свое происхождение от тамплиеров, и это вызвало интерес к ордену, выразившийся в ряде сочинений немецких и датских ученых: Николаи, Мольденхавера, Мюнтера и др.

Современники знали, что орден тамплиеров привлекал к себе симпатии. «Он прославлял, — писал о Ренуаре М. Ж. Шенье, — жертв, до сих пор почитаемых в Европе многочисленными обществами; он отдавал должное добродетелям ордена, который пережил самого себя благодаря влиянию всегда тайному, но всегда мощному и длящемуся до наших дней, — по крайней мере если верить достойным уважения историкам, прославленным философам и, в частности, Кондорсе».²

Процесс тамплиеров считался образцовым актом монархического произвола, и Мари Жозеф Шенье, посвящая своего «Карла IX» Людовику XVI, в числе неправедных королей упоминает и Филиппа Красивого, «гносного похитителя сокровищ тамплиеров».³ Поэтому точка зрения, усвоенная Ренуаром,

¹ Voltaire. Essai sur les moeurs et l'esprit des nations, глава XVI.

² M. J. Chénier. Tableau... de la littérature française, depuis 1789.— Oeuvres posthumes de M. J. Chénier, т. III, 1824, стр. 308.

³ «Charles IX», стр. 41. Ср. упоминание о тамплиерах у мадам де Сталь в «Considérations sur les principaux événements de la Révolution française».— Madame la Baronne de Staël-Holstein. Oeuvres posthumes, 1844, стр. 59.

для начала века не была сколько-нибудь оригинальной и не должна была вызвать особого удивления. Во введении автор подробно излагает материалы судебного процесса, из которых, по его мнению, с очевидностью следует полная невиновность рыцарей.

В пьесе нет ничего, что противоречило бы классическим правилам. Действие происходит в октябре 1307 г., в течение одних суток, что явствует из первых же стихов.¹ Оно происходит от начала до конца в одном и том же месте — в большом зале Тампля, украшенного трофейным оружием, картинами, изображающими сражения тамплиеров, и статуями восьми великих магистров ордена.

Ренуар рассматривает это юридическое и государственное преступление как результат теории государственного интереса. Попросту говоря, король и его министры прикрывают свою корысть интересом государства. Король заинтересован в том, чтобы присвоить богатства тамплиеров и вместе с тем уничтожить этот могущественный орден, представляющий угрозу для королевской власти. Для этого необходимо было обвинить рыцарей в преступлениях, которых они не совершали, и пытками заставить их эти преступления признать. Для успокоения собственной совести и для оправдания явно несправедливых поступков герои ссылаются на государственную необходимость.

Проблема поставлена в первых же стихах трагедии. Гильом де Ногаре, канцлер, считает необходимым уничтожить орден, так как он слишком богат и могуществен. «Если их нужно осудить, я сам дерзну сделать это: моим высшим законом будет государственный интерес».² Министр Мариньи произносит фразу, в которой он вскоре жестоко раскается: «Даже если удар падет на наших детей, государственный интерес требует их <тамплиеров> осуждения».³ Эти слова он вспоминает, когда его сыну, тайному тамплиеру, угрожает та же участь.⁴ «Как вы, мы думаем о спасении государства», — говорит тот же министр коннетаблю де Шатильону.⁵ Но коннетабль утверждает, что доверие и благородство необходимы не только в сражениях: «Иной идет на врага, не зная страха, но не смеет сказать правду при королевском дворе».⁶

Король также думает о «спасении государства», а главное — о своем собственном: «Захватить рыцарей, и особенно

1

... Avant la fin du jour
Un grand événement étonnera la cour.

(«Les Templiers». — Действие I, явление 1.)

² Действие I, явление 1. — Там же, стр. 6.

³ Действие II, явление 7. — Там же, стр. 39.

⁴ Действие IV, явление 7. — Там же, стр. 79.

⁵ Действие II, явление 10. — Там же, стр. 43.

⁶ Действие II, явление 10. — Там же, стр. 44.

великого магистра, значит спасти государство и, может быть, нас самих».¹

Так, сквозь всю трагедию проходит идея, которая полным голосом зазвучала только после революции. Корнель с его оправданием благого монархического произвола получил высокое одобрение императора. Во времена Корнеля во Франции возникал абсолютизм, нарушая старые законы, ломая традиции и системой «государственных переворотов» устанавливая новую законность, которая заключалась в полном подчинении всей страны воле монарха. В начале XIX века последние вспышки монархического абсолютизма, как бы они ни были грандиозны, противоречили общей тенденции в развитии политических форм, и потому драматурги, критики и публицисты в большинстве сопротивлялись этой теории произвола и насилия и вступали в явную или тайную полемику с Корнелем.

«Последняя подлинно корнелевская трагедия», — писал о ней критик 1830-х годов Шарль Лабит.² Корнелевской она может быть названа, как и многие другие, только по героическому характеру действия, но никак не по основной ее установке. «Тамплиеры» продолжали традицию, наметившуюся уже во время революции, и несколько не оригинальную во время Империи, и потому едва ли можно утверждать, что «выбором национального сюжета и энергией действия и стиля Ренуар, так же как и Лемерсье, совершенно отошел от литературной школы Империи».³

Трагедия Ренуара появилась после провала нескольких исторических трагедий и драм — «Кира» М. Ж. Шенье, «Петра Великого» Каррьон-Низаса и «Вильгельма-Завоевателя» Александра Дювала, поставленного за год до «Тамплиеров», 4 февраля 1804 года. Все эти трагедии провалились преимущественно потому, что необыкновенно прославляли Наполеона, его переворот и захват власти. Смысл трагедии Ренуара был прямо противоположен.

Вокруг пьесы тотчас же поднялись споры. Мадам де Ремюза, сообщавшая мужу все подробности парижской жизни, была в восторге от того, что пьеса с сюжетом из французской истории пользуется таким успехом.⁴ Жоффруа, отрицательно отзывавшийся о трагедии, все же отметил, что благодаря Ренуару «злые чары», губившие историческую трагедию, сняты.⁵ «Publiciste» в нескольких статьях за разными инициалами защищал Ренуара. «Наконец, чары сняты, — воскликнула

¹ Действие IV, явление 2.—«Les Templiers», стр. 67.

² Ch. Labitte. M. Raynouard, sa vie et ses ouvrages.—«Revue des Deux Mondes», 1837, т. IX, Quatrième série, стр. 330.

³ Там же, стр. 343.

⁴ Madame de Régnisat. Lettres, 1881, т. I. Письмо от 27 флореаля XIII г. (17 мая 1805 г.).

⁵ Статья от 26 флореаля XIII г. (16 мая 1805 г.).— Cours de littérature... de Geoffroy, т. IV, стр. 185.

в этой газете Полина де Мелан, словно повторяя слова Жоффруа. — Через шесть лет многочисленных неудач трагическая муза одержала большую и блестящую победу.¹

Мадам де Сталь считала «Тамплиеров» пьесой, «наиболее достойной похвал из всех, появившихся за долгие годы»; особенно ее восхищали стихи, сообщавшие о смерти рыцарей на костре: «Mais il n'était plus temps, les chants avaient cessé».²

Но можно ли себе представить, чтобы весь процесс тамплиеров был начат и закончен казнью в течение двадцати четырех часов? Мадам де Сталь, так же как Жоффруа, считает это недостатком трагедии. Для Жоффруа это было доказательством непригодности сюжета для классической трагедии, для мадам де Сталь — непригодности классических правил для великолепного исторического сюжета.³

Несомненно, что мадам де Сталь, так же как и многие другие ее современники, ценила эту трагедию потому, что она несла с собой большую нравственную мысль и изображала жертв того самого государственного начала, которые либералы считали основным злом современной политической системы. «Прекрасная трагедия и прекрасный поступок», — характеризует она трагедию в черновом варианте книги.⁴

Наполеон, находившийся во время постановки «Тамплиеров» в Милане, узнал об успехе трагедии, очевидно, из газет. В письме к Фуше 1 июня 1805 года он одобрил пьесу, так как она «направляет умы к французской истории», но он хотел использовать Ренуара более полно: «Почему вы не предложите г-ну Ренуару написать трагедию о переходе от первой династии ко второй? Того, кто ему <лишенному престола королю> наследовал, нужно было бы изобразить не как тирана, а как спасителя нации. Именно в такого рода пьесах театр может быть обновлен, так как при старом режиме их не разрешили бы к постановке».⁵

«Спаситель нации» — тот, кто прервал законное престолонаследие и нарушил закон, побуждаемый «благом народа», «государственной необходимостью»! В трагедии Ренуара заключалась мысль прямо противоположная.

¹ Цит. по: Ch. Labitte. M. Raynouard..., стр. 334.

² «Но было поздно, песнопения прекратились» (действие V, явление 9 — рассказ коннетабля королеве).

³ «De l'Allemagne». Nouvelle édition, publiée d'après les manuscrits et les éditions originales avec des variantes, une introduction, des notices et des notes par la Comtesse Jean de Pange avec le concours de M-elle Simone Balayé... 5 томов, 1958—1960, т. II, стр. 243—245.

⁴ Там же, стр. 243, прим.

⁵ Письмо от 1 июня 1805 г.—Correspondance..., т. X, стр. 466—467. То же он говорил и Ренуару: «Вы должны были бы показать, что эти олигархи угрожали трону и государству и что Филипп Красный обнаружил их намерения и спас государство». — Статья Ренуара о книге Onésime L e g o u. Études morales et littéraires sur la personne et les écrits de J. F. Ducis.—«Journal des Savants», март 1834 г., стр. 132.

Через несколько месяцев Наполеон вновь вернулся к этой теме, чтобы вступить в открытую полемику с Ренуаром: «Г-н Ренуар вполне может писать хорошие вещи, если проникнется подлинным духом античной трагедии; рок преследовал семью Атридов, и герои были виновны, не будучи преступными: они были соучастниками преступлений богов. В новой истории этот прием применять нельзя; прием, который нужно применять, это сила обстоятельств (*la nature des choses*): к катастрофам без действительных преступлений приводит политика. Г-н Ренуар не сделал этого в «Тамплиерах». Если бы он последовал этому принципу, Филиппу Красивому принадлежала бы положительная роль. Он вызвал бы сострадание, и все поняли бы, что он не мог поступить иначе. Пока сюжет трагедии не будет построен на этом принципе, она не будет достойна наших великих мастеров. Как мало разумеет большая часть авторов в сущности и средствах трагедии, доказывают уголовные процессы, которые они показывают на сцене. Нужно было бы время, чтобы развить эту мысль, а вы понимаете, что мне приходится думать о многом другом».¹

Приблизительно то же Наполеон сказал в разговоре с Гёте: трагедия судьбы — это «создание невежественных времен. Что значит в наше время судьба? Судьба — это политика».² Очевидно, и здесь он имел в виду государственную необходимость, которой нельзя противостоять.³

Таким образом, государственные деятели, совершающие преступления, в них невиновны. Они лишь соучастники богов и «обстоятельств» и, вместе с тем, оправданные заранее жертвы этой новой судьбы. В роли, которую они исполняют на сцене истории, Наполеон видел нечто жертвенное: ведь они берут на себя бремя преступлений ради блага человечества. Противоречие между двумя точками зрения нельзя было бы выразить яснее.

Вскоре после напечатания пьесы появилось сочинение автора, скрывшегося под инициалами Ph. G.⁴ И он также восхваляет Ренуара за художественные качества его трагедии и готов примириться с ее тенденцией, но полемизирует с его историческим трактатом, так как не считает тамплиеров «святыми», какими их изобразил Ренуар. Тем не менее он отзывается о Филиппе Красивом и его правосудии и крайне отрицательно, что явно шло вразрез с официальной точкой зрения.

¹ Письмо к Фуше от 31 декабря 1806 г. из Пултуска.— *Correspondance*. т. XIV, стр. 127.

² *Goethes sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe*, т. 30, стр. 414.

³ В многочисленных воспоминаниях о Наполеоне приводятся его рассуждения о «Тамплиерах». Однако эти воспоминания не могут считаться надежными историческими источниками.

⁴ «*Mémoires historiques sur les Templiers...*», par Ph.G., an XIII—1805.

С официальной точки зрения критиковал «Тамплиеров» Жоффруа.¹ Прежде всего Жоффруа хочет доказать, что тамплиеры были преступны и вполне заслужили наказания. Они приняли участие в восстании против короля, и потому, «как государь, он имел право распустить такое общество без всякого судебного разбирательства».² Филипп стоял на точке зрения государственной необходимости, и он был прав: «Это была корпорация, враждебная власти, подрывавшая общественное спокойствие; он хочет ее уничтожить и имеет на это право; он предлагает великому магистру через своего министра согласиться на уничтожение ордена. Филиппу не нужно было его согласие». И далее следует разбор поведения короля и других действующих лиц, из которого явствует, что король был самым благоразумным персонажем пьесы, а тамплиеры и их сторонники — враги государства и религии.

Этот негодный для трагедии сюжет мог показаться интересным только благодаря «сектантскому духу», пишет Жоффруа, имея в виду тайную республиканскую оппозицию, которая беспокоила и Наполеона.³

Разработан этот неудачный сюжет также из рук вон плохо. И Жоффруа подвергает язвительной, впрочем остроумной, как всегда, критике каждое слово трагедии, в которой можно обнаружить «дух секты» — иначе говоря, всю трагедию целиком. Он критикует даже сцену, которая производила особенное впечатление на зрителей: рассказ о том, как рыцари пели на костре, отдавая все же должное мастерству, с которым было рассказано об этом аутодафе.

Весьма любопытно, что Жоффруа указывает в этой весьма классической пьесе ошибку против единства времени: тамплиеры арестованы только в конце третьего действия и осуждены и казнены в пятом. Жоффруа такая быстрота кажется неправдоподобной, а потому он утверждает, что в трагедии явно нарушено правило двадцати четырех часов, хотя формально оно соблюдено. Сторонники реформы сцены воспользовались бы этим соображением для того, чтобы уничтожить самое это правило, так мешающее правдоподобию, но Жоффруа утверждает, что вина лежит не на правилах, а на сюжете. Во всяком случае было очевидно, что исторический сюжет с трудом ложится в двадцатичетырехчасовую трагедию и что существует явное противоречие между материалом национальной трагедии и классическими правилами.

Таким образом, в спорах, вызванных этой трагедией, резко столкнулись мнение республиканской оппозиции, отвергавшей

¹ Три статьи в «Journal de l'Empire» 26 флореаля, 24 и 25 мессидора XIII г. (16 мая, 13 и 14 июля 1805 г.). Перепечатано в «Cours de littérature... de Geoffroy», т. IV, стр. 185—208.

² Там же, стр. 186.

³ Там же, стр. 192.

идею государственной необходимости и благость монаршего произвола, и мнение официальной идеологии, видевшей в этом произволе спасение от революционных идей — и 1793, и 1789 годов.

С той же точки зрения и с не меньшей отчетливостью разрешается проблема государственной необходимости в трагедии Ренуара «Штаты в Блуа». Она была написана вскоре после «Тамплиеров», в апреле и мае 1804 года. В августе того же года она была принята во Французском театре, но не была разрешена к постановке цензурой. Только через шесть лет, 22 июня 1810 года, состоялось ее первое представление на придворном театре в Сен-Клу. На городскую сцену во время Империи она не была допущена. Злые языки впоследствии говорили, что Ренуар перешел в оппозицию к Наполеону из-за оскорбленного авторского самолюбия.¹ Конечно, это не соответствует истине, так как расхождения были более глубокие и принципиальные. Впервые трагедия стала доступна широкому зрителю только после Реставрации. Она была поставлена на сцене Французского театра 31 мая 1814 года. Тогда же она была напечатана и вышла в свет в конце июня того же года.²

Ренуар предпослал своей трагедии обширное предисловие, которое, очевидно, было написано для издания 1814 года. Несомненно, что автор многое заимствовал из сочинений, появившихся в последние годы Империи, — из «Размышлений о немецком театре» Бенжамена Констана (1809), «О литературе Южной Европы» Сисмонди (1813), «Курса драматической литературы» А. В. Шлегеля (конец 1813 г.). (Книга мадам де Сталь «О Германии» вышла в Париже только в конце мая 1814 года.) Возможно, что в 1804 году, когда трагедия была написана, Ренуар не смог бы формулировать свои положения с той отчетливостью, какую они приняли в предисловии 1814 года, после долгих обсуждений этих вопросов во французской печати, однако общая тенденция мысли осталась та же. Так же как и прежде, он прочно стоит на позициях классицизма, и предисловие ничем не противоречит трагедии, которой оно предпослано. Впрочем, основные мысли, в нем изложенные, были намечены уже в его вступительной речи в Академии, прочитанной им 24 ноября 1807 года.

¹ Biographie des quarante de l'Académie Française, 1826, стр. 313.

² Les États de Blois, tragédie en cinq actes et en vers... précédée d'une notice historique sur le duc de Guise; par M. Raynouard, membre de l'Institut de France et de la Légion d'honneur. Paris, 1814. (На это издание ссылаемся и в дальнейшем.) Убийство герцога Гюиза уже послужило сюжетом трагедии Пьера Матье, историографа Генриха IV, под названием «Гюизиады». Вольтер без основания утверждал, что Расин заимствовал в этой трагедии несколько стихов для «Гофоллии».

Ренуар пытается определить и оправдать исторический сюжет, противопоставляя его сюжетам античным. «Интерес, который вызывают драматические сюжеты, заимствованные из древней истории, почти совершенно исчерпан: многочисленные и великолепные картины, написанные нашими величайшими художниками, внушают нам одновременно и восхищение и отчаяние. Описывать же те нравы и характеры — значит осуждать себя на подражание или сходство, наибольшая заслуга которого заключается в каких-нибудь удачных штрихах или тонко замеченных и выраженных оттенках. Но попробуем изобразить на сцене великие события и всем известные бедствия, которые новая история и особенно наши собственные анналы предлагают поэтическому размышлению! Тесная связь театрального действия с религиозными и гражданскими законами, с нравами, обычаями и даже предрассудками зрителей сделает эти картины новыми и интересными и позволит более непосредственно достигнуть цели — пользы, к которой драматический поэт часто стремится и к которой он должен стремиться всегда».¹

В Греции театр всегда преследовал какие-либо политические цели, и Ренуар говорит о греческой «национальной трагедии», во многом следуя Мари Жозефу Шенье. Прежде всего он, конечно, ссылается на единственный дошедший до нас образец греческой трагедии из современной истории — на «Персов» Эсхила. Но то же он обнаруживает и в других трагедиях. «Эдип в Колоне» Софокла должен был утвердить славу Афин, давших убежище великому страннику; в «Умоляющих» Эврипида герои вступают в политические дискуссии, и зрители охотно прощают автору эти дискуссии, даже когда они плохо связаны с действием,² для того, чтобы прославить Ареопаг, Эврипид в «Эвменидах» «оскорбляет правила вкуса и правдоподобия»: одна часть действия этой трагедии происходит в Афинах, другая — в Дельфах.³ Многочисленными примерами Ренуар доказывает, что для греков наибольшее значение имел политический смысл трагедии. Перувианский театр эпохи завоевания Америки, «Нумансия» Сервантеса и «Сид» Корнеля одинаково служат доказательством того, что историческая и национальная драма является наиболее актуальной, важной и интересной в истории театра и общества.

Особенно широкое развитие историческая или национальная трагедия получила в Англии, где она стала «памятником славы и уроком общественной добродетели».⁴

Сервантес, Лопе де Вега, Кальдерон, Шекспир и их многочисленные последователи иногда изображали всю жизнь какого-нибудь исторического деятеля, не заботясь о правдоподобии,

¹ «Les États», стр. 175—176.

² Там же, стр. 176, 182.

³ Там же, стр. 185.

⁴ Там же, стр. 187.

которое нарушалось вместе с единством места и времени. «Но мы не можем судить иностранные трагедии в соответствии с нашими правилами вкуса и нашими театральными условностями: если они производят на зрителей то моральное впечатление, которое должно быть главной целью их сочинителей, если они дают те удовольствия, чувства и поучения, которые зрители привыкли в них находить, то можем ли мы требовать от них чего-либо большего?»¹

Это — полупризнание национальных форм искусства, которые оправданы тем, что в данной национальной среде они выполняют свою общественную функцию. Такая точка зрения оказалась возможной после работ Бенжамена Констана, Бутервека, Сисмонди, Шлегеля и др. Но это — только полупризнание, так как для Ренуара высшей формой искусства является французская. Это искусство занимает среднее положение между греческим театром и театром новых народов. «Чисто исторический жанр греческих трагедий для нашей сцены был бы слишком простым; чисто исторический жанр, созданный новыми трагедийными поэтами, был бы слишком сложным: я попытался соединить и тот и другой и видоизменить их, подчинив их правилам, давно уже принятым нашим театром».²

Ренуар хочет быть как можно ближе к истории и отказывается от традиционных романических приемов, при помощи которых драматурги пытались захватить внимание зрителей. Он хочет создать не только национальную трагедию, но и трагедию характеров, что также свидетельствует о новом взгляде на возможности этого жанра, взгляде, заимствованном из современных дискуссий. Из тех же соображений Ренуар освобождает свою трагедию от любви: весь интерес пьесы должен заключаться, с одной стороны, в правдивости характеров, с другой — в точном изображении политических интриг Лиги и событий, происходивших во время Штатов в Блуа.³

В 1814 году классико-романтическая полемика была в полном разгаре. Малейшее несогласие с установившимися традициями казалось ниспровержением основ. Мысли, изложенные Ренуаром в предисловии к трагедии, весьма приближались к тому, что утверждали мадам де Сталь и ее единомышленники. Поэтому Ренуар, так же, впрочем, как и Бенжамен Констан, должен был резко подчеркнуть свою приверженность старой школе: «Я не вводил ничего нового; я пытался вернуть трагедию к ее первоначальному положению, не пользуясь теми вольностями, которые позволяли себе трагические поэты нового времени, когда они создавали чисто исторические трагедии».⁴

¹ «Les États», стр. 188.

² Там же, стр. 189.

³ Там же, стр. 190—192.

⁴ Там же, стр. 195.

В чем же заключается польза этого «сурового, но полезного жанра»?

Герцог Гюиз хочет овладеть престолом. Он почти достиг цели. Народ предан ему, Штаты в его руках, и обстоятельства благоприятствуют. Король Генрих III бездарен и безволен. Гюиз во всем блеске своей славы и своего таланта вызывает симпатии читателя. Он знает, что королева готовит ему гибель, и это, как ему кажется, дает ему право на месть. Он ссылается на исторические примеры: когда государства терпели великие бедствия под управлением неспособных королей, происходила смена династий, властью овладевали более энергичные короли и «омолаживали народ и трон».

Гюиз утверждает, что нужно спасти Государство, и это слово Ренуар лишет с большой буквы: «Etat»: «Бедствия французов требуют быстрого лечения».

Но герцог Майеннский, брат Гюиза, придерживается другого мнения. Эта «смена династий», происходящая насильственным путем, ничем не может быть оправдана — ни государственным интересом, ни желанием народа, ни папским благословением. Если даже народ изъявит свое согласие всеобщим голосованием, то весь народ будет лишь соучастником преступления. Если святой первосвященник призовет его (нового избранника) в первый ряд, то преступление окажется еще большим, так как это только унизит престол.¹

Во времена Империи эти слова должны были показаться явным намеком: «смена династий» и узурпация престола Наполеоном I, узаконенная всеобщим голосованием и благословением папы, все же остались преступлением, как бы ни была велика и «симпатична» личность самого узурпатора. «Можно ли быть одновременно столь великим и столь виновным?» — восклицает Генрих Наваррский.² Этих намеков было достаточно для того, чтобы Наполеон запретил постановку пьесы на сцене.

Трагическая сущность пьесы, идейный конфликт, ее конструирующий, — это теория государственного интереса, которая толкает великого человека на преступление и вместе с тем влечет его к гибели.

Гюиз благороден. Когда ему предлагают убить короля, он отказывается от этого низкого средства, а его участие в Варфоломеевской ночи можно объяснить только его молодостью и неопытностью.³ Тем более отчетливо воспринимается его

¹ Guise. Si le peuple m'accorde un suffrage unanime...

Mayenne. Le peuple entier sera complice de ton crime.

Guise. Si le pontife saint m'appelle au premier rang...

Mayenne. C'est avilir le trône, et ton crime est plus grand.

(«Les États», действие III, явление 3, стр. 251—253.)

² «Les États», действие IV, явление 8, стр. 277.

³ Там же, явление 7, стр. 272—273.

нравственная ошибка, эта теория средств, оправдываемых целью, теория зла, служащего добру. Смерть Гюиза является неизбежным результатом этой ошибки и естественной, хотя и отвратительной по самому своему характеру, карой за нее.

«Таковы результаты гражданских распрей! — заключает трагедию Генрих Наваррский. — Пусть же французы, уверенные в своей безопасности и спокойные, сохраняя в своей памяти спасительный ужас, внушаемый этой эпохой, примирятся друг с другом вокруг престола и закона!»

Нам неизвестно, были ли эти слова в тексте 1804 или 1810 года, но в 1814 году они должны были прозвучать как дань верноподданнических чувств по отношению к Бурбонам.

Идейная и сюжетная структура «Штатов в Блуа» поражает своим сходством с «Валленштейном» Бенжамена Констана. Благородный изменник, не желающий пользоваться низкими средствами для достижения своих целей, рвущийся к престолу, оправдывающий себя соображениями государственного интереса и гибнущий жертвой своих врагов и своей собственной вины, очевидно, и в той и в другой трагедии несет одинаковую нравственно-политическую мысль, столь характерную для эпохи.¹

Поучения, которые заключала в себе трагедия, требовали именно этого «сурового и полезного жанра», иначе ассоциации и аллюзии были бы не столь разительны, и самый «урок истории» не был бы воспринят с той остротой, которую требует театр — «достойная школа великих мужей».²

Наполеон был раздражен трагедией. Ходил слух, будто ему не понравилась сцена, в которой Крийон отказывается убить герцога Гюиза.³ Но это, конечно, один из многочисленных анекдотов, придуманных для того, чтобы предать наполеона в виде весьма примитивного людоеда. Наполеону не понравилась политическая тенденция Ренуара.

При чтении он не заметил «пороков», которые трагедия в себе заключала, и обратил на них внимание только на представлении. В «Мемориале Св. Елены» приведены его слова, общий смысл которых вполне соответствует его обычным взглядам на литературу и политику: Ренуар «искажает истину истории; его герои фальшивы, его политика опасна и, может быть, даже вредна». Конечно, речь идет о теории государственного

¹ Несмотря на это глубокое внутреннее сходство, трагедия Ренуара Констану не понравилась. «Плохая пьеса», — записал он в своем дневнике тотчас же после того, как посмотрел премьеру, 31 мая 1814 г. — Benjamin Constant. *Journal intime précédé du Cahier rouge et de Adolphe. Établissement du texte, introduction et notes par Jean Mistler, 1945, стр. 30.*

² Слова Наполеона, сказанные в 1805 г. См.: N a p o l é o n. *Oeuvres littéraires, т. IV, 1888, стр. 445.*

³ Об этом рассказывает Бурьен, мемуарист, весьма нерасположенный к Наполеону. Затем то же повторил Ш. Лабит. (Ch. Labitte. *M. Raynouard.*, стр. 341).

интереса, без которой Наполеон не мыслил политической деятельности.

Однако он сочувствовал не королю, который убил Гюиза, а Гюизу, который едва не стал основателем четвертой династии. Очевидно, император видел в талантливом и энергичном герцоге, за которым стоял народ, своего предшественника: «Автор сделал из Генриха IV настоящего Филента, а из герцога Гюиза — Фигаро, что слишком оскорбительно для истории. Герцог Гюиз был одним из самых великих деятелей своего времени, он обладал выдающимися достоинствами и талантами; ему не хватило только дерзновения, чтобы тогда же начать четвертую династию».¹

Из тех же побуждений он одобрял ораторию «Саул», в которой «великий человек наследует выродившемуся королю».²

Нужно признаться, что в своем несогласии с Ренуаром Наполеон лучше понял его замысел, чем критики последующей эпохи, видевшие в трагедии только несовершенства формы и популярный в то время исторический сюжет.

9

Непомюсен Лемерсье (1771—1840), «неудачник», как его называли современники, с необыкновенным хладнокровием относившийся к провалу своих трагедий,³ был, однако, одним из видных представителей классической драматургии эпохи. Его «Агамемнон», представленный 5 флореаля V года (24 апреля 1797 года), выдержанный «в благородном и чистом вкусе античности», казался современникам произведением гениальным, лучшей трагедией за последние тридцать лет, как писали Этьен и Мартенвиль в 1802 году.⁴ Мадам де Сталь, скептически относившаяся к античным сюжетам, утверждала, что Лемерсье был единственным из современных драматургов, который сумел взволновать зрителя судьбой рода Атридов.⁵

¹ Las Cases. Mémorial de Sainte-Hélène, т. II, 1823, стр. 307. Наполеон, несомненно, придерживался культа великих людей, включая и себя в их число. В разговоре с Гёте он считал недостатком «Магомета» Вольтера то, что герой, завоеватель мира, характеризует себя в столь непривлекательном виде (Goethes sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe, т. 30, стр. 413).

² Письмо к Фуше из Милана от 1 июня 1805 г. — Correspondance... т. X, стр. 467.

³ См. E. Legouvé. Népomucène Lemercier. — В кн.: «Soixante ans de souvenirs», ч. I.

⁴ C. G. Étienne et B. Martainville. Histoire du Théâtre français... т. IV, 1802, стр. 61.

⁵ Madame de Staël. De l'Allemagne, nouv. éd. publiée... par la Comtesse Jean de Pange... т. II, 1958, стр. 255—256. — Впрочем, вопреки всеобщему мнению, Жоффруа в статьях от 25 и 27 брюмера XII г. (17 и 19 ноября 1803 г.) уничтожает эту трагедию как плод «анархических конвульсий» французской революции, и даже успех первых постановок свидетельствует, по его мнению, о недоброкачественности пьесы. См. «Cours de littérature... de Geoffroy», т. IV, стр. 42—56.

Друг генерала Бонапарта, Лемерсье впал в немилость у императора по причине своих республиканских взглядов.¹ Во время Империи он тщетно пытался поставить на сцене несколько исторических трагедий. Только после Реставрации Бурбонов, 27 июня 1816 года, ему удалось увидеть на сцене Французского театра свою трагедию «Карл Великий», в которой вновь возникают столь опасные и для Империи и для Реставрации темы.

Карл Великий, император западной Римской Империи, должен был напомнить зрителю Наполеона, которого постоянно с ним сравнивали. Поэтому цензура вычеркнула много стихов, где это сходство слишком бросалось в глаза. Карл выведен в пьесе в весьма положительном виде.

Злодей Астрад, граф Тюрингенский, составляет заговор против Карла, чтобы завладеть его сокровищами и посадить на престол своего племянника. Астрад убеждает свою сестру Регину в том, что он стремится к пользе народа. Это не личная месть: «Я мщу за раны истерзанного государства».² Астрад перечисляет все злодеяния Карла и утверждает, что с крушением Империи этого «узурпатора» покоренные королевства освободятся и будут отданы их прежним королям, установится мир между народами, войдут в силу законы, и на Западе воцарится благоденствие. Но Регина понимает, что все это лишь маска, за которой скрываются личные расчеты: «Я изумляюсь тому искусству, с каким ваша ненависть приукрашивает замысел, ею порожденный и вас бесчестящий! Интерес государства всегда служил основанием для изменников, чтобы убить короля: ярость партий, честолюбие затевают заговоры под лживым предлогом заботы о государстве».³

Действие трагедии подтверждает эти слова, и Астрад разоблачен в своих преступных замыслах и расчетах.

Другая трагедия Лемерсье, «Безумие Карла VI», была запрещена при Реставрации так же, как и при Империи, и была напечатана до постановки в 1820 году. В негодующем предисловии автор утверждал, что Карл VI и Карл VII в его пьесе — самые положительные персонажи и что он «на потомство отца и сына возлагал все надежды монархии, возрожденной законами». Противопоставляя законы произволу, Лемерсье принимал либеральную точку зрения, а тем самым протестовал против государственных переворотов, совершаемых во имя государственной необходимости. Самый отрицательный персонаж романа Изабелла Баварская, это «чудовище», как ее называет Лемерсье, высказывает теорию государственного интереса, т. е. прикрывается ею для достижения своих личных целей. Она сове-

¹ О его отношении к императору см., в частности, Maurice Sougier. Népotisme Lemercier et ses contemporains, 1908.

² «Charlemagne», действие III, явление 3—«Suite du Répertoire du Théâtre français», т. 10, 1822, стр. 149.

³ «Charlemagne», действие III, явление 3.—«Suite...», т. 10, стр. 151.

тует дофину прибегнуть к политическому убийству: «Мстя за те удары, которые он <герцог Бургундский> нанес вашим родственникам, спасите в Монтеро себя, народ и вельмож».¹

Другой злодей, Варвик, умоляет Изабеллу обвинить дофина в убийстве, совершенном ею самою, и тем «спасти государство и трон».² Дюшатель, убивший герцога Бургундского из личной ненависти к нему, утверждает, что эта смерть была необходима для того, чтобы спасти дофина и восстановить мир во Франции. Дюшатель ради блага государства, «ради сохранения закона поднялся превыше закона».³

По словам дофина, все эти убийства, совершаемые ради блага Франции, губят ее и отдают в руки любой иностранной державы. «Только мир может смыть пролитую кровь, злодеяния прошлого».⁴ И в заключение Карл VI формулирует основную мысль пьесы: «Своим падением я покажу правителям городов, что скипетры человеческие — ненадежная опора... и что твердым основанием государств является только неразрушимая сила справедливых законов».⁵

Исторические трагедии Лемерсье вполне классичны. Отклонения от классических норм, которые часто поражали современников, были преимущественно поисками новых жанров. Знаменитая историческая драма «Пинто», впоследствии считавшаяся первым опытом романтической драмы, рассматривалась как жанр, который до сих пор не имел образца на французской сцене, «хотя „День молодого Нерона“ как будто являлся для нее опасным примером».⁶ Небрежный стиль, перемена декораций в каждом акте, лишние персонажи, их неожиданное появление, когда на сцене нет главных героев, — таковы особенности пьесы, которую «Moniteur», однако, не хотел слишком осуждать.⁷

Некоторые новости, которые Лемерсье вводил в свои драматические и эпические произведения во время Консульства, Империи и Реставрации, не нарушали его общей классической ориентации, получившей свое выражение и в отношении его к новой школе и в его «Аналитическом курсе общей литературы», который он читал в Атенее в 1810—1811 году и затем повторил в 1815 году. В этих тщательно обработанных лекциях нет ничего, что можно было бы считать за новые веяния, за уступку времени или за какие-либо сомнения в правильности классиче-

¹ «La démente de Charles VI», действие I, явление 5.—«Suite...», т. 10, стр. 217.

² Там же, действие III, явление 2, стр. 242.

³ Там же, действие IV, явление 1, стр. 256.

⁴ Там же, действие III, явление 4, стр. 247.

⁵ Там же, действие V, явление 5, стр. 281.

⁶ «Moniteur Universel», 10 жерминаля, VIII г. (31 мая 1800 г.), стр. 769.

⁷ Там же. Историю постановки «Пинто» и роль цензуры см. в книге: L. G. Rousseau. Le «Pinto» de Népomucène Lemercier et la censure, contribution à l'histoire de la censure dramatique en France de 1798 à 1836, 1958.

ской ортодоксии. Понимание поэзии, ее задач, ее жанров и форм совершенно классично.¹

Габриэль-Жан-Батист Легуве (1764—1712), в свое время знаменитый драматург, один из самых популярных и ортодоксальных классиков в период революции и Империи, был автором неудачной исторической трагедии «Смерть Генриха IV» (1805), которая впоследствии неоднократно цитировалась как пример неадекватности исторического сюжета и классического стиля. В его трагедии «Поликсена» с той же отчетливостью возникает проблема государственной необходимости. Жрец Калхас придумывает оракулы и повеления богов, чтобы унижить власть царя и укрепить власть алтаря: «Трон восторжествует и алтарь потеряет свои права, если жрец не будет пугать царей».²

Улисс хотел бы спасти Гекубу, но «государство этого не позволяет».³ «Если бы я спас ее,— говорит он,— я предал бы Грецию».⁴ В споре с Пирром Улисс восклицает: «Значит, родина в ваших глазах — ничто?» Пирр отвечает ему то, что сам автор считает правильным: «Она всегда значит много, но гораздо меньше, чем честь. Честь настоящему герою должна говорить громче, чем родина».⁵

Само собой разумеется, что в борьбу с теорией государственного интереса, т. е. с монархическим или олигархическим произволом, вступали лишь представители более или менее ясно выраженной или организованной оппозиции, преимущественно либеральной. Сторонники Наполеона, напротив, рекомендовали королям действовать решительно — как, например, Этьен Эньян (1773—1824), наполеоновский чиновник, помощник церемониймейстера и член Института, автор «Брунгильды» («*Brunehaut, ou les successeurs de Clovis*»), представленной на сцене 24 февраля 1810 года.

10

Приведенных примеров достаточно для того, чтобы представить себе развитие исторической трагедии во Франции во время революции и Империи, функции, которые она выполняла в эту эпоху, и политическое значение теории государственного интереса, с особой остротой дебатировавшейся именно в исторической трагедии.

¹ Эти лекции, посвященные трагедии и комедии, напечатаны в I и II томах курса. В 1815 и 1816 гг. Лемерсье читал ее об эпосе совершенно в том же плане и по тому же методу. Они занимают третий и четвертый тома. Все издание вышло в свет в 1817 г. под названием: «*Cours analytique de littérature générale, tel qu'il a été prononcé à l'Athénée de Paris; par N. L. Lemercier, membre de l'Institut de France (de l'Académie Française)*».

² «*Polixène*», действие IV, явление 6.— G. Legouvé. *Oeuvres inédites*, 1827, стр. 159

³ Действие I, явление 6.— Там же, стр. 116.

⁴ Действие III, явление 3.— Там же, стр. 139.

⁵ Действие I, явление 3.— Там же, стр. 115.

Строго говоря, эту трагедию нельзя считать особым жанром, если под жанром понимать точно регламентированный род драмы, резко противопоставленный всем другим видам классической трагедии. Под «исторической трагедией» можно разумеать лишь некоторые тенденции, которые во время революции и Империи могли появляться и в других жанрах, но наиболее четко сосредоточивались в этом одном.

Историзм этих трагедий имеет мало общего с тем историзмом, который разрабатывался романтиками историками и философами в годы Реставрации. История должна представлять примеры добра и зла, судить, карать и восхвалять и тем самым поучать государственных мужей и всех тех, кому дано стоять у кормила.

Чтобы этот спасительный урок был лучше усвоен, зритель должен как можно отчетливее узнать в историческом спектакле сегодняшнюю злобу дня. Средством для этого являются намеки. Эти мгновенные ассоциации облегчают работу зрителю и позволяют ему мгновенно реагировать на действие. Короли Карл VI или Карл IX, или Филипп Красивый должны быть как можно более похожи на короля костюмами, поведением, речами, но на того короля, который в настоящий момент сидит на троне. Он одет в некий исторический костюм, он стреляет не из ружья, а из аркебузы, рыцари ходят в латах и плащах приблизительно исторического характера, но смысл всего этого — перенести действие поближе к текущему дню и вложить в уста этим приблизительно историческим персонажам слова, которые как можно полнее могли бы выразить сегодняшнюю ситуацию. В этом, несомненно, есть некоторый историзм, но есть также и отрицание историзма. Трагедия вводит нас в историю, чтобы тем полнее вернуть к современности. Во время революции это возвращение к современности легче было произвести при помощи национально-исторического сюжета, чем при помощи сюжета античного. В той мере, в какой историческая трагедия была пьесой с намеками, она продолжала классическую традицию, хотя намеки были явлением сравнительно недавним и мало характерным для героического периода французского классицизма. То, что было в исторической трагедии исторического, послужило опорой для тех, кто в этот период пытался создать новый театр — театр свободных людей, театр будущего.

«Суровая польза», которую ждали от исторической трагедии ее апологеты, заключалась в борьбе с деспотическим произволом, а во времена революции и Империи осмыслением и оправданием деспотизма часто являлась теория государственного интереса. Поэтому основным мотивом исторических трагедий оказалась борьба с теорией государственного интереса, которая проявляется и в других жанрах, будь то античная трагедия, историческая драма, бытовая комедия или публицистический трактат.

Теория государственного интереса имела одновременно

и политический и философско-нравственный характер, так как она являлась отрицанием нравственности в политике. Естественно поэтому, что в исторических трагедиях, боровшихся с теорией государственного интереса, возникала идея нравственной ответственности, и с этой позиции разрешалась политическая проблема. Теория государственного интереса объявлялась не только безнравственной, но и вредной для государства, а бескорыстное и безусловное соблюдение нравственности — необходимым условием государственного процветания.

Такая точка зрения, связавшаяся с самой идеей исторической трагедии и для нее особенно показательная, сделала этот жанр весьма популярным во время Империи и привлекла к нему внимание тех, кто считал своей задачей средствами драматического представления бороться со всякого рода политическим произволом и деспотизмом. Пропагандистами и теоретиками исторической трагедии были мадам де Сталь, самый упорный и самый ярый враг Наполеона, и представители ее кружка, которые и создали новую литературную теорию, возникавшую во время Империи.





ГЛАВА ВТОРАЯ

МАДАМ ДЕ СТАЛЬ. ФРАНЦИЯ И ГЕРМАНИЯ

1

«Кто может жить, кто может писать в наше время — и не думать о французской революции?» — писала мадам де Сталь в 1797 году.¹ Через три года она повторила то же самое: «Всякий раз как ход рассуждений приводит нас к мыслям о человеческой судьбе, перед нами возникает французская революция. Тщетно пытаемся мы унести себя воображением к далеким берегам прошлого, тщетно пытаемся представить себе прошедшие события и непреходящие произведения в их связи с вечными законами. Если в этой отвлеченной области хоть одно слово возбудит какие-нибудь воспоминания, — волнения души со всей своей силой вновь овладевают нами. Тогда уж мысль не может нас поддержать: приходится опять возвращаться к действительности».²

Это было время, когда Франция из республиканской превращалась в монархическую, — через шесть лет после 9 термидора и накануне 18 брюмера.

Поколение, пережившее французскую революцию, никогда не могло о ней позабыть. И не только потому, что она оставила неизгладимый след в личной биографии каждого современника. близко или далеко стоявшего от центра событий. Революция создала новое общество и вместе с тем новые представления с мире и жизни. Отшумевшая в Париже и в провинции, как будто отодвинутая в прошлое реакционными переворотами конца века, она почти на целое столетие осталась для Франции, как и для всей Европы, неразрешенной и требующей своего разрешения проблемой.

¹ Madame de Staël. De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations.—Oeuvres complètes de Madame la baronne de Staël-Holstein. Paris. Firmin Didot frères et Treuttel et Würtz, т. I, 1844, стр. 113. (В дальнейшем это издание цитируется: О. С.)

² Madame de Staël. De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales. Edition critique par Paul von Tiegheim, 1959, т. I, стр. 156—157. (В дальнейшем цитируется по этому изданию).

Дискуссии по основным вопросам общественного бытия, наполнявшие весь XVIII век, теперь приобрели острый жизненный интерес; они продолжались ежедневно в национальных ассамблеях, в клубах, в семьях, в тюрьмах и на площадях. С окончанием якобинского режима они разгорелись с еще большей силой. При всех сменявших одна другую конституциях происходила ожесточенная борьба партий, сопровождавшаяся государственными переворотами, казнями и ссылками. Якобинцы, монархисты, конституционалисты заявляли о своем существовании не только устным и печатным словом, но и демонстрациями, заговорами и восстаниями. Внутри страны вспыхивала гражданская война, по всем рубежам наступали армии коалиции. Веселые оргии эпохи Директории сопровождались обнищанием народа, на общественных бедствиях наживались ловкие спекулянты, и во время всеобщего голода вырастали колоссальные богатства. При таких условиях надеяться на мирный порядок было невозможно, и потому никакие абстракции не могли избавить мыслящих людей от тревог текущего дня и от воспоминаний о революции.

Философско-исторические созерцания, в которых мадам де Сталь пыталась найти успокоение, продолжали все ту же возбужденную революцией борьбу. Это был ответ на самые жгучие вопросы современности, отказаться от которых она не могла и не хотела.

В салоне своей матери, еще почти ребенком, Жермена Неккер встречалась с французскими просветителями, писателями и философами. Культура Просвещения характеризовалась острым интересом к общественным и политическим проблемам. Литература, философия, искусство, особенно с 70-х годов, должны были служить пропаганде общественных идеалов и преследовать предвзятые суждения. Вне прямой практической цели научная и художественная деятельность были непонятны и по существу почти невозможны.

Мадам де Сталь в юности усвоила понимание творчества, как деятельности общественной и нравственной. Дочь знаменитого министра и одного из самых богатых людей Франции, жена шведского посла, представленная ко двору за несколько лет до революции и уже в то время известная писательница, корреспондентка шведского короля, осведомлявшая его о крупных и мелких парижских событиях, она находилась в центре политической жизни Франции. Ее восторженное отношение к отцу, сыгравшему такую роль в революционной истории страны, заставляло ее с особым интересом следить и за общественными процессами эпохи, и за административной и государственной жизнью, и за интригами двора. С первых же дней революции она находится в самой гуще событий, остается в Париже до сентября 1792 года, играет довольно значительную политическую роль после термидорианского переворота и во время Директории, а затем неожиданно для себя вступает в борьбу с Наполеоном. Естественно,

что все ее произведения, будь то романы или философские трактаты, посвящены политическим проблемам, тесно связанным с французской революцией.

Политическая программа просветителей, при всей смелости их теоретической мысли, обычно не шла дальше просвещенного абсолютизма. Благонамеренный монарх, поручающий министру-«философу» управлять страной и производить нужные реформы, — таков был идеал всех этих «разрушителей порядка» и «подрывателей основ», подготовивших почву для одной из самых глубоких революций Европы. Этот идеал остался непоколебленным и после первого неудачного опыта его осуществления, министерства Тюрго: отставка Тюрго рассматривалась как несчастная случайность, а его правление свидетельствовало о силе идей и о грядущем торжестве разума. Первое министерство Неккера закончилось столь же плачевно, но в эти предреволюционные годы время шло быстро: вторая отставка Неккера (11 июля 1789 года) вызвала взрыв негодования, и через три дня последовало взятие Бастилии.

К концу 1780-х годов теория просвещенного абсолютизма стала явным анахронизмом. На смену ей пришла идея конституции. Задача заключалась в том, чтобы ограничить монархический произвол и административный хаос системой законов, которые могли бы хоть сколько-нибудь организовать государственную жизнь. Должно было произойти много событий, много раз король должен был доказывать свою преданность старому режиму, чтобы республика из неосуществимой мечты превратилась в настоятельную политическую необходимость. Это случилось через три года после начала революции: республиканская партия возникла только в 1792 году.¹

Неккер был и в значительной мере остался человеком XVIII столетия. Он был убежден в необходимости монархии и мечтал лишь о том, чтобы королевский произвол был ограничен конституцией, в выработке которой должно было принимать участие некое народное представительство вроде Генеральных штатов.² События 1790 года были для него непонятны. В сентябре этого года, потеряв свою былую популярность, он подал в отставку и уехал в Швейцарию, в свой замок Коппе.

Все дальнейшее развитие революции должно было вызвать его недоумение. Правда, после установления республики и он понял, что возвращение монархии вызовет новые катастрофы, но все же в общем сохранял свои старые взгляды монархиста-

¹ См. A. Aulard. Histoire politique de la Révolution française. Origines et développement de la Démocratie et de la République (1789—1804), 2-е изд., 1903.

² См. Madame de Staël. Considérations sur les principaux événements de la Révolution française.—Oeuvres posthumes de Madame la baronne de Staël-Holstein. Paris, Firmin Didot et Treuttel et Würtz, стр. 218. (В дальнейшем это издание цитируется: О. Р.)

конституционалиста. Мадам де Сталь, остававшаяся в Париже вплоть до сентября 1792 года, вместе с большинством политических деятелей приходила к мысли о необходимости и неизбежности республики.

Два с лишним года она наблюдала течение событий и оставалась в Париже как жена иностранного посла. Акты революционного террора, начавшиеся в первые же дни революции, смущали ее. Они не соответствовали ее представлениям о свободе, справедливости и гуманности. Сентябрьские избиения привели ее в ужас. День 2 сентября она провела в Ратуше и видела зрелища, которые не могла забыть в течение всей жизни. Она спасала от ареста, вызволяла из тюрем и переправляла через границу друзей и знакомых, взгляды которых она не разделяла. Из своего швейцарского замка она пыталась организовать побег королевской семьи, хотя, несомненно, никогда не сочувствовала ни поведению короля, ни реакционным интригам двора. Якобинская диктатура казалась ей гибелью революционных идеалов, справедливости и свободы. Она не могла принять ни программы якобинцев, ни демократических тенденций широких народных масс. Вот почему термидорианский переворот показался ей спасением Франции, а Директория — воплощением, хотя и весьма несовершенным, той «республики имущих», которую она считала лучшей формой общественного устройства.

Однако ни термидорианский переворот, ни конституция III года не создали «царства справедливости», и назвать правление Директоров республикой можно было бы только в насмешку. Мадам де Сталь приняла участие в перевороте 18 фрюктидора, направленном против роялистов. Целью ее было «сохранение республики и уничтожение систем террора».¹ Но именно это оказалось невозможным. «Система террора» проявила себя в полной мере на следующий же день после переворота, и «республика» превратилась в диктатуру нескольких лиц, меньше всего думавших о свободе и справедливости. После нескольких лет этого режима ясно обозначился исход, к которому неудержимо вели события: военная диктатура самого решительного и самого искусного генерала. Всеобщие восторги перед этим «спасителем отечества» и «спасителем свободы» разделяла и Сталь, пока первый консул не потребовал от «идеологов» отказа от собственных суждений и безоговорочного одобрения любых своих актов. В первые же месяцы консульства Сталь оказалась в опале, так как Бонапарт был раздражен довольно невинной речью в Трибунате ее старинного друга Бенжамена Констана. Книга Неккера по поводу новой конституции² еще больше разгневала первого консула, и Сталь казалось, что возвращаются «самые худшие времена тер-

¹ Письмо к Тибодо. Цит. по кн.: Lady Blennerhasset, Madame de Staël et son temps, т. II, 1890, стр. 366.

² M. Necker. Dernières vues de politique et de finances, 1802.

рора».¹ Уже в 1801 году для Сталь все было ясно: она видит, что Наполеон отнял у Франции свободу и что свободы теперь больше в Англии.² Именно это принципиальное несогласие с «системой произвола», а не личное честолюбие или женские обиды, вызвало долгую, упорную и последовательную борьбу между императором, в распоряжении которого находились все армии Европы, и писательницей, не желавшей отказаться от своего права на мысль.

Литературные и драматические теории мадам де Сталь являются выражением ее общественно-политических взглядов и средством борьбы за ту республику, которая, по ее мнению, должна была осчастливить человечество.

2

Республика, о которой мечтала мадам де Сталь, это республика собственников. Только правительство собственников может спасти государство от мятежей и революций. «Власть несмущих — правительство ужасов и преступников. Владычество Робеспьера — ее непосредственное следствие, а единственное средство, которое находится в распоряжении демагогической власти, — это смерть»³

Такова позиция умеренной республиканской партии, желания которой получили свое выражение в конституции III года. «Я искренно хочу, — писала мадам де Сталь в торжественной декларации 3 июня 1795 года, — утверждения французской республики на священном основании справедливости и гуманности, так как считаю доказанным, что в современных условиях только республиканское правительство может обеспечить Францию покой и свободу».⁴ В 1795 году эти заявления были направлены против

¹ См. ее письмо к Редеру от 9 января 1800 г. — Цит. по: *Blenneghasset. Madame de Staël et son temps*, т. II, стр. 445.

² Письмо от 23 октября 1801 г. — *Lettres inédites de Madame de Staël à H. Meister*, par P. Usteri et E. Ritter, 1903, стр. 173.

³ «*Réflexions sur la paix intérieure*». — О. С., т. I, стр. 52. — Статья написана в июне — июле 1795 г. См.: В. Милеано. *Les idées politiques de Madame de Staël et la constitution de l'an III*, 1931, стр. 13. Ср. также: *Baronne de Staël. Des circonstances actuelles qui peuvent terminer la Révolution et des principes qui doivent fonder la République en France*. Ouvrage inédit publié pour la première fois avec une introduction et des notes par John Viénot, 1906 стр. 127—128, 159 и сл. Это произведение было написано в 1799 г. Комментированное изложение дано Э. Эррио в 1904 г. См.: E. Herriot. *Un ouvrage inédit de madame de Staël. Les fragments d'écrits politiques (1799)*, 1904.

⁴ Декларация была опубликована в «*Nouvelles politiques, nationales et étrangères de Paris*». Цит. по: P. Gautier. *Le premier exil de Madame de Staël*. — «*Revue des Deux Mondes*», 15 июня 1906 г., стр. 902. — Однако, присоединившись к Директории, мадам де Сталь не разделяла точек зрения правительства на многие вопросы внутренней политики. «Несмотря на весь мой республиканизм, — писала она Генриху Мейстеру, — я не могу сказать согласно моим убеждениям ни одного слова, которое вполне понравилось бы Республике». Письмо от 18 марта 1796 г. — «*Lettres inédites... à Henri Meis-*

роялистов, утверждавших, что никакая республика во Франции невозможна и что только монархия может сохранить покой и целостность государства с огромной территорией и многомиллионным населением.

Выступая против наследственной аристократии, мадам де Сталь рекомендует «естественную» аристократию, которая избирается народом и потому действительно представляет «лучших людей страны, самых просвещенных и добродетельных».¹ По существу это идея пэрии, верхней палаты, заимствованная из Англии и осуществленная во время Реставрации.

Сталь оправдывает уничтожение феодализма и монархии, которая связала себя со «старым режимом» неразрывными узами. Уже в 1790-е годы она считает революцию исторически неизбежной и справедливой. Но террор, якобинскую диктатуру, как и всякую диктатуру вообще, она считает торжеством «демагогии» и искажением республиканской идеи. «Во французской революции заложены основы жизни и гибели, созидательные мысли и разрушительные теории. Одни оправдывают преступления, от которых содрогается человечество, другие не признают идей, справедливость которых очевидна. Достойны славы те, кто убедит нашу эпоху в необходимости порядка и добродетели и спасет нас от крайностей, порождающих одна другую».² Спасение от всех бедствий феодализма и террора можно найти только в принципе подлинной демократии и в его честных защитниках.³

Вплоть до конца 1790-х годов мадам де Сталь, так же как и все ее современники, придает исключительное значение конституции. Люди могли бы быть счастливы только при хорошо организованной системе правления — при равновесии и правильном взаимоотношении властей и т. д.⁴ Если до сих пор Франция не может достигнуть республики, если до сих пор происходят государственные перевороты и насилия, то причина заключается в недостатках конституции.⁵ Это точка зрения Неккера, которую повторяет и мадам де Сталь. Идеальная конституция должна гарантировать свободу, так как только при этом условии общество может правильно функционировать. Таков «подлинно-демократический принцип», который может спасти современную Францию. Всякое насилие, всякая несправедливость уничтожают сво-

тер», стр. 136. Сталь была изгнана из Парижа 21 декабря 1795 г., обвиненная в симпатиях к роялистам. Ср. характеристику Директории в «Des circonstances actuelles...», стр. 138 и сл.

¹ «Des Circonstances actuelles...», стр. 11, 127 et passim.

² «Réflexions sur la paix adressées à M. Pitt et aux Français», 1794.— О. С., т. I, стр. 40.— Эта работа была напечатана в типографии эмигранта Франсуа де Панжа и написана не без его влияния. См.: La Comtesse Jean de Panje. Madame de Staël et François de Pange, s. a., стр. 103 и сл.

³ «Des circonstances actuelles...», стр. 41; ср. стр. 5, 43—44 и др.— Демократию мадам де Сталь понимает как власть имущих классов, противоположенную феодализму.

⁴ «De l'influence des passions».— О. С., т. I, стр. 110.

⁵ «Des circonstances actuelles...», стр. 118, 133 и др.

боду и являются бедствием не только для того, кто подвергся насилию, но и для всего народа. «Изучая конституции, нужно видеть свою цель в счастье, а средство — в свободе».¹

Требование свободы имело в то время действительно демократический смысл. Оно предполагает доверие к тому классу, который мадам де Сталь называла демократией. Демократия, — пишет она, — явление нового времени, создание современной цивилизации. После изобретения книгопечатания и особенно теперь, при свободе прессы, образование и таланты перестали быть уделом немногих избранных. Самое понятие гения сильно изменилось. Гений не очень отличается от массы, он не кажется непостижимым божьим даром, чем-то вроде чуда. Поэтому деспотизм одного или нескольких немногих людей в настоящее время не имеет под собой психологических оснований. Наступает эпоха равенства, и каждый имеет достаточно знаний и разума, чтобы сознательно участвовать в общественной жизни. Непрерывное совершенствование человеческого рода сделало невозможным единовластие, лишив короля мистического ореола и уравнив гения со всеми остальными людьми.²

Партия республиканцев, умеренная, или «третья», партия, как называет ее Сталь,³ противопоставляла себя партии революции, или якобинцам, так же решительно, как и партии роялистов. Вместе с тем она мыслила себя как посредника между обоими крайними направлениями и считала своей задачей примирение противоречий в некоем демократическом равенстве и единстве.⁴ Обе крайние партии, по мнению Сталь, одинаково уничтожают свободу, обе строят свою политику на насилии. Ограниченная монархия в настоящее время невозможна, утверждает Сталь и доказывает это доводами, которые могли бы показаться пророческими. Ведь конституционная монархия имела бы против себя якобинцев, республиканцев и крайних роялистов. Чтобы устоять против этих партий, конституционный монарх должен будет применить насилие, а тем самым попортить конституцию и стать неограниченным монархом.⁵ Превращение директории в консульство, а консульства в империю явилось как бы историческим подтверждением этого.

В борьбе с якобинской диктатурой, защищая ту «законность», которая ограждала республику богатых от покушений

¹ «De l'influence des passions».—О. С., т. I, стр. 113.

² «De l'influence des passions». О. С., т. I, стр. 117—118.

³ «Réflexions sur la paix intérieure».—О. С., т. I, стр. 48.

⁴ Это имел в виду автор цинической эпиграммы, напечатанной в «Messager du soir» от 11 вандемьера IV г. (2 октября 1795 г.). См.: А. Олар. Очерки и лекции по истории французской революции, 1908, стр. 344.

⁵ Эти мысли подробно изложены в «Des circonstances actuelles...», гл. I: «Des royalistes». Характеристика республиканской партии, о которой в то время мечтала мадам де Сталь, дана во второй главе той же книги («Des républicains»).



«черни», мадам де Сталь проповедует нравственность. Ведь самые законы должны быть справедливыми. Следовательно, нравственность является основой государственной жизни. «Нравственность — наука наук, если даже рассматривать ее с точки зрения практической выгоды, и те, кто не замечал гармонии между законами внешнего мира (*de la nature des choses*) и обязанностями человека, обладали ограниченным умом».¹

Таким «ограниченным умом» был и Мирабо, — мадам де Сталь повторяет то, что когда-то Неккер говорил Мирабо: «Вы слишком умны, а потому рано или поздно признаёте, что нравственность заключена в самой природе вещей» (*que la morale est dans la nature des choses*).²

Действительно, Мирабо, оправдывая свое политическое поведение, утверждал, что «мелкая нравственность убивает большую». Это роковая ошибка, говорит Сталь. Нет ни мелкой, ни крупной нравственности. Нравственность — одна для всех. И государственные деятели и частные лица должны подчиняться одним и тем же нравственным законам, основания которых заложены в самой «природе вещей». Мирабо полагал, что цель оправдывает средства, и его «большая нравственность» требовала нарушения нравственных правил ради достижения некоей большой цели. По его мнению, чтобы быть нравственным, нужно нарушить нравственность. Нужно совершить насилие, несправедливость, преступление, чтобы осчастливить человечество. У Мирабо, по мнению Сталь, за этим рассуждением скрывался обман либо самообман, и Сталь характеризует его как ловкого софиста, повлекшего революцию на ложный путь.

Сталь почти отвлекается от реальных общественных задач, разрешавшихся тем или иным правительством, и от условий, в которых ему приходилось действовать. Для нее существуют лишь две политики: нравственная и безнравственная, и две государственные системы: «законная» и «насильственная». Республика или конституционная монархия — безразлично, лишь бы данная форма была в настоящий момент возможна и лишь бы она дала свободу. «Если сила нравственности не является, так сказать, организующей силой республики, то и самой республики не существует».³

Сталь решительно отвергает принцип «государственной необходимости», которым оправдывали якобинский террор, а вместе с тем и все акты произвола, совершавшиеся Директорией и Бонапартом. Эти мысли она высказывала уже в 90-е годы.

¹ «*Considérations sur... la Révolution française*». — О. Р., стр. 113.

² «*Considérations sur... la Révolution française*». — О. Р., стр. 145. — По словам мадам Неккер де Соссюр, этот афоризм Неккер и мадам де Сталь взаимно приписывали друг другу. *Madame Necker de Saussure. Notice sur le caractère et les écrits de Madame de Staël*. — О. Р., стр. 4.

³ «*Des circonstances actuelles...*», стр. 38.

хотя еще совсем недавно сама способствовала перевороту 18 фрюктидора, направленному против роялистов.¹

«Можно ли принять принцип, который не разрешает совершить одну несправедливость ради спасения тридцати миллионов человек?»² Так в цифровых отношениях поставлен вопрос, который станет основным во всех политических размышлениях Сталь. Одна несправедливость, одна жизнь взамен тридцати миллионов. Это калькуляции утилитарной школы, в частности Бентама, считавшего, что арифметический подсчет удовольствия и страдания, материальной пользы и материального вреда должен определять деятельность правителей. «Если представить себе на одной чашке весов счастье многих миллионов, а на другой — жизнь одного невинного, можно ли колебаться, скажут нам, и не пожертвовать одним ради миллионов?»³ Но Сталь не увлекается эта арифметика: «Нет ничего более развращающего в нравственном отношении, чем воображать обстоятельства, которых не существует в действительности, чтобы взять под сомнение ежедневно применяемое правило... Никогда несправедливость не приносила пользы государству (à une nation)... Никогда несправедливость не считалась обязанностью граждан».⁴

В начале своего сочинения «О современных обстоятельствах, которые могут закончить революцию, и о принципах, на которых должна быть основана республика во Франции» она записывает слова Руссо: «Свобода целого народа не стоит жизни одного невинного». «Отправляясь в Эрменонвиль, — пишет Сталь, — я выбрала эту строчку из сочинений Руссо, чтобы написать ее на его могиле».⁵ Те же слова, прекрасно формулирующие ее мысль, она повторила и в «Германии».⁶

Такова точка зрения европейского либерализма, получившего свое начало в эпоху французской революции.

Сталь отвергает знаменитую древнеримскую формулу: «Спасение народа да будет высшим законом». Поправление законов недопустимо ни в каком случае. «Что можно сказать министру...

¹ В «*Considerations sur... la Révolution française*» она несколько приуменьшает свою роль в перевороте. Еще в 1796 г. Неккер в письме к Г. Мейстеру утверждал, что мадам де Сталь и Констан «слишком легко прощают правителям средства ради цели». — *Lettres inédites de Madame de Staël à H. Meister*, 1903, стр. 134 (письмо Неккера к Мейстеру от 2 января 1796 г.).

² «*Des circonstances actuelles...*», стр. 232. «30 000 000» — население Франции.

³ В рукописи написано «mille», очевидно вместо «million». — «*Des circonstances actuelles...*», 232—233 и E. Herriot. *Un ouvrage inédit...*, стр. 45.

⁴ «*Des circonstances actuelles...*», стр. 233.

⁵ Там же, стр. 1.

⁶ «Руссо сказал, что нация не имеет права купить даже самую желанную революцию кровью одного невинного. Эти слова заключают в себе все, что есть истинного, священного, божественного в судьбе человека». — «*De l'Allemagne*», т. IV, стр. 301—302.

который, когда вы ссылаетесь на такую-то статью закона, отвечает: „Я не обращаю внимания на закон: я спасаю Республику”. Горе! Горе стране, которую спасают ежедневно!»¹

В той или иной форме эта проблема ставится едва ли не в каждом произведении Сталь, начиная уже с 1796 года. Государственный интерес, по ее мнению, является лишь средством оправдать несправедливости, совершаемые правительством.² «Одно единственное исключение из правила справедливости подрывает силу государства, которое, не опираясь на суеверия и предрассудки, подвергается всеобщему обсуждению и может существовать именно благодаря такому обсуждению».³ Поэтому «государственный интерес» не только не полезен государству, но и губелен для него. «Считают математической истиной, что нужно жертвовать меньшинством ради большинства: это величайшая ошибка, даже с точки зрения политических комбинаций. Несправедливость необходимо и неизбежно разрушает государство».⁴

Когда Сталь писала эти строки, Наполеон уже готовил себе трон. Уничтожая республику, высылая и расстреливая, он ссылался на государственную необходимость. Вскоре в воображении Сталь император стал как бы воплощением этой теории, символом насилия, оправдываемого благом народа. «То, что он называет необходимостью, — не что иное, как его честолюбие, и когда этому честолюбию угрожала какая-нибудь опасность, он ни разу не усомнился в том, что имеет право принести себе в жертву всех остальных».⁵

В «Размышлениях о французской революции» Сталь вспоминает анекдоты, которые ходили в оппозиционных кругах и характеризовали императора именно в этом свете: «Вскоре после смерти герцога Энгиенского, когда Бонапарт был еще, может быть, смущен в глубине своей души негодованием, которое было вызвано этим убийством, он сказал в разговоре о литературе художнику, который отлично в ней разбирался: „Видите ли, государственная необходимость у новых народов заняла место судьбы древних. Корнель — единственный из французских драматургов, который понял эту истину. Если бы он жил в мое время, я сделал бы его первым министром”».⁶ «Как-то одному из его государственных советников пришлось в голову указать ему на то, что наполеоновский кодекс не допускает решения, которое он хотел принять. „Ну что ж, — сказал он, — наполеоновский кодекс был создан ради спасения народа; если спасение

¹ Des circonstances actuelles...», стр. 250.

² «Réflexions sur la paix adressées à M. Pitt et aux Français».— О. С., т. I, стр. 44—45.

³ «Réflexions sur la paix intérieure».— О. С., т. I, стр. 60.

⁴ «De la littérature», стр. 382.

⁵ «Considérations sur... la Révolution française».— О. П., стр. 203.

⁶ Там же, стр. 233.

народа требует других мер, то нужно их принять". Какой прекрасный повод для неограниченной власти это спасение народа! Робеспьер был прав, дав такое название своему правлению».¹

Как бы ни было противоестественно сравнение Робеспьера с Наполеоном, оно часто встречается в литературе эпохи и отлично выражает точку зрения Сталь: всякое насилие может только погубить государство, спасти его может только свобода, справедливость, мораль. «Подлинная мораль находится в полном согласии с всеобщим интересом, и мне всегда казалось, что идея долга была создана для того, чтобы кратко определить правила поведения, которые можно было бы посоветовать человеку с точки зрения его собственной выгоды».² Древние были правы, придавая большее значение законодательству нравов, чем организации государственного аппарата.³

И отсюда другой, весьма важный вывод практической политики: «Если не позволяешь себе ничего безнравственного, никогда не вступаешь в насильственное противоречие с естественным развитием общества».⁴

Слова эти были написаны в момент глубокого упадка общественной нравственности, после репрессий фрюктидора, во время насилий, произвола и бесстыдных спекуляций. Сталь казалось, что «существование — это борьба между отвращением к жизни и страхом смерти».⁵ И из той бездны, в которую обрушилась Франция, она видела один только выход — в нравственность. «При революции, когда дозволено все, когда остаются только те запреты, которые полагает себе совесть, когда общество строится заново, когда человек чувствует всю силу человека, когда он видит, что его ближний утратил жалость, отнимает землю у тех, кто на ней живет, отдается жизни, не думая ни о конце ее, ни о ее цели, опьянен личным интересом как чувством, разрушающим все вокруг, — тогда как будто сталкиваются все обстоятельства, которые делают столь необходимыми законы нравственности».⁶

Но что считать нравственностью? Все то, что вызывало восхищение и уважение людей в течение всей истории человечества. Если правительство поможет этому пришествию нравственности, возродится общественное сознание, и «рядом с вами, вокруг вас будет свободная, живая нация».⁷

¹ «*Considérations sur... la Révolution française*», стр. 233. — Этот анекдот Сталь вспоминает и в «*Dix années d'exil*» (*Madame de Staël. Dix années d'exil. Edition nouvelle... par Paul Gautier, 1904, стр. 124—125*).

² «*De l'influence des passions...*» — О. С., т. I, стр. 175.

³ «*Des circonstances actuelles...*», стр. 348—349.

⁴ «*Considérations sur... la Révolution française*» — О. П., стр. 162.

⁵ «*Des circonstances actuelles...*», стр. 305.

⁶ Там же, стр. 298.

⁷ Там же, стр. 305.

Мораль эта, конечно, — не мораль личного интереса. С утилитаризмом Гельвеция и Бентама Сталь связывает теорию государственной необходимости и в этом учении видит философское основание всякого деспотизма. Единственная мораль, которая может возродить общество и народ, это мораль симпатии, мораль чувства.

В 1796 году, после якобинской диктатуры и термидорианского переворота, Сталь особенно настаивает на необходимости симпатии, «жалости», которая, как ей кажется, является основой морали. «В острый момент революций постоянно повторяют, что жалость — чувство ребяческое, мешающее всякой деятельности, необходимой ради всеобщего блага, что от нее следует отказаться, так же как от всяких слишком деликатных чувств, недостойных государственных мужей или вождей партий. Напротив, именно во времена революций жалость, чувство, произвольное при всех других обстоятельствах, должна стать правилом поведения».¹ Жалость — это единственное средство спасения от «внутренних войн» и политических ошибок, которые совершают борющиеся партии в погоне за «всеобщим интересом».²

Здесь Сталь следовала философии, в то время получившей во Франции широкое распространение и тогда же вступившей в противоречие с французским рационалистическим утилитаризмом. В 1795 году мадам де Кондорсе, вдова известного политического деятеля, напечатала свой перевод «Теории нравственных чувств» Адама Смита вместе со своими «Письмами о симпатии». Несомненно, эта книга выражала программу «средней» партии в термидорианский период, а проповедь симпатии имела прямой политический смысл в борьбе умеренных на два фронта — против якобинского и роялистского террора.³ Сталь с восторгом приняла основное положение Смита, на которого она и ссылается.⁴

В это время симпатия для Сталь является единственной основой нравственности. Теория Адама Смита была явлением того же просветительского «натурализма», выводившего нравственность из личного интереса. Сталь надолго сохранила эту «мораль чувства». Она излагает ее и в книге «О литературе»,⁵ и в «Дельфине» (1803), в которой добродетель понимается как «сохранение великодушных чувств».⁶ В скором времени, сохраняя свой сентиментальный оттенок, этическое учение Сталь приблизится к морали-долга.

¹ «De l'influence des passions». — О. С., т. I, стр. 174.

² Там же, стр. 174—175 и др.

³ Ср. также задуманную в этот же период поэму Делиллы «Жалость» («La Pitié», 1802), возбуждавшую в момент своего появления оживленную полемику.

⁴ «De l'influence des passions». — О. С., т. I, стр. 173.

⁵ «De la littérature», стр. 384 и сл.

⁶ Ср., например, письмо XXVII. — О. С., т. I, стр. 429 и др.

Если борьба Сталь с теорией «государственного интереса» в 1790-е годы была направлена против всех режимов, пытавшихся истреблять своих противников при помощи казней и ссылок, то после 18 брюмера, с первых же годов консульства, предметом ее полемики оказывается новый тиран, быстро двигавшийся к диктатуре сквозь республиканские формы правления. «Наполеон — не человек, а система»,¹ и Сталь боролась не с человеком, а с воплотившейся в нем системой.

Это все тот же деспотизм, который, казалось Сталь, был словно роком французской истории. На ее глазах Франция, едва освободившаяся от феодальной монархии, от якобинской диктатуры, которую Сталь с ее либеральной точки зрения считала тоже деспотизмом, превращалась в тиранию еще более страшную, чем монархия Бурбонов. Были уничтожены остатки представительного правления, организована цензура, подавлена свобода прессы. Действия полиции, организованной Фуше, приобрили невиданный размах. Военные суды выносили приговоры по указанию «тирана». Почти все журналы были офицозами. Академии, Сенат, чиновники пели хвалу одному человеку. Коронование Наполеона, его победы, его бракосочетание, рождение короля Римского в невыносимо подобострастных выражениях воспевали тысячи поэтов. Любой акт деспота, начиная от казни герцога Энгиенского и кончая каждой новой кровопролитной войной, оправдывался государственным интересом. Ненавистную для Сталь теорию государственного интереса Наполеон находил и в трагедиях Корнеля. Неслыханный сервизизм производил гнетущее впечатление на всех, кто сохранил хоть какие-то общественные идеалы и веру в совершенствование рода человеческого. Вокруг маленького корсиканца сплотилась вся страна — бесправная, скованная культом одного человека, испускающая во всех случаях жизни один только возглас: «Да здравствует император!» — не то клич национального торжества, не то вопль общественного бедствия. В этом всеобщем подчинении страна напоминала увенчанную орлом казарму.

Новый порядок и рабское подчинение ему со стороны всех французов приводили Сталь в изумление. Чем объяснить это раболепие, этот восторг перед человеком, превратившим Францию в тюрьму? Почему люди, совершившие величайшую революцию, с такой радостью отказались от свободы, от личных мнений, от собственного достоинства и пошли в кабалу к «узурпатору»? Очевидно, французы никогда не были внутренне свободны.

И Сталь создает теорию «французского характера», уже наметившуюся в ее произведениях 1790-х годов.

¹ Письмо к князю де Линю от 5 мая 1813 г. — *Lettres de Madame de Staël conservées en Bohême, publiées par Maria Ullrichová, 1959, стр. 76.*

В течение многих веков Франция была страной монархической, и нация обладала «всеми недостатками и всеми пороками, которые необходимо порождаются абсолютными монархиями».¹ Эти люди привыкли к подчинению: с одной стороны, они деспотичны, с другой — раболепны. Они не привыкли к свободе, они не знают, что с ней делать. «Как мы могли быть столь слепы, чтобы предполагать, что французский характер, каким мы его знали, способен к свободе!» — писал после сентябрьских событий 1792 года английский либерал Семюэль Ромильи, впоследствии прославленный Бенжаменом Констаном.

Французы тщеславны. Тщеславие, «мало известное иностранцам», вызвало, по мнению Сталь, многие явления террора.² Французы слишком чувствительны к мнению среды и прежде всего хотят заслужить одобрение окружающих. Оно для них необходимо, как воздух. Быть непохожим на других для француза является величайшим бедствием. Если человек в своих взглядах, манерах или поведении отходит от общепринятого образца, он тотчас вызывает насмешку, а это для него самое страшное. Поэтому французы могут без страха идти на смерть, но не могут противостоять общепринятому мнению. Между тем, нравственность заключается именно в том, чтобы следовать голосу своей совести, а не инстинктам толпы. Французы ведут себя, как герои, на поле битвы, но не могут быть внутренне свободными и потому не годятся для жизни в свободной республике.

В 1800 году Сталь связывает нравственность с идеей развития, играющей такую роль в общей системе ее взглядов. Философские истины обладают такой же властью над просвещенными умами, какой обладает религия над верующими. Эти истины увлекают людей независимо от обстоятельств, это цель, которая утешает в неудачах и дает счастье независимо от успехов. Если бы мысль не совершенствовалась, то человек был бы подчинен обстоятельствам, он должен был бы постоянно рассчитывать на выгоды своих поступков и огорчаться, если эти поступки не приносят тотчас же пользы. Стремление к добродетели, к славе и т. д. — это чистая мораль, не зависящая от расчетов выгоды. Бескорыстный энтузиазм является необходимым условием духовного развития человечества, залогом общественного прогресса. «Какую ценность представляет собой человек, если он заставляет себя следовать за страстями других людей, если он не стремится к истине ради нее самой?»³

Таким образом, и здесь внутреннее убеждение, преданность идее противопоставлены практическому расчету, выгоде каждого данного поступка, калькуляции пользы — словом, морали утилитаризма.

¹ «Considérations sur... la Révolution française». — О. Р., стр. 162.

² «De l'influence des passions». — О. С., т. I, стр. 131.

³ «De la littérature», стр. 424.

В первые годы Империи Сталь постоянно возвращается к этой особенности французского характера, представляя ее в разных формах и аспектах и объясняя ею многие плачевные факты современной истории.

«Что сказать мне о Франции? — пишет Сталь герцогине Веймарской. — Все события мира заключены в голове одного единственного человека, и никто без него не может ни сделать, ни пожелать чего-нибудь. Мне кажется, что не только свобода, но и свобода воли изгнаны с земли».¹

Самое страшное, по мнению Сталь, это то, что люди не могут свободно мыслить. Они утратили свой «liberum arbitrium», самое ценное, что есть у человека. Они не слышат голоса своей совести. Они перестали быть людьми и стали послушными орудиями в руке одного человека. Потеряв свою личность, они превратились в стадо покорных и восторженных рабов.

Роман «Дельфина», начатый еще в 1800 году, почти целиком посвящен этой сложной и чрезвычайно важной общественной проблеме. Он полон воспоминаний о виденном и пережитом, и многие страницы словно все еще кровоточат правдой жизни и чувств, совсем недавно волновавших автора. Однако эти волнения не узко биографического характера, и видеть в них результат одних только любовных страстей и интимных встреч значит не понимать исторического и психологического смысла романа.²

«Я продолжаю свой роман, — писала Сталь Мейстеру, — он будет закончен, по всей вероятности, через год. В нем не будет ни одного слова о политике, хотя действие происходит в последние годы революции. Что скажут о такой воздержности? Об этих вопросах говорить больше нечего. Каждая партия убила свой вопрос. Не осталось ничего благородного и чистого, нужно молчать, раз не чувствуешь к себе никакого восторга, а мой восторг относительно всех этих идей закончился».³

Очевидно, на весьма краткое время Сталь отчаялась в возможности республики, свободы и мирного сотрудничества партий, однако в романе она решительно и патетически выразила свою точку зрения на Францию, на французский характер, на различные силы и тенденции, мешающие прогрессу ума и общества, на роль религий в благополучии людей и наций, заключив

¹ Coppel et Weimar. Madame de Staël et la grande duchesse Louise. Par l'auteur des Souvenirs de M-me Récamier, 1862, стр. 73—74. — Ту же мысль она развивает и в «Рассуждениях о французской революции»: «Метафизический вопрос о свободе воли человеческой в царствование Бонапарта был совершенно бесполезен, так как никто не имел возможности следовать своей собственной воле в чем бы то ни было, в самых важных, так же как и в самых мелких делах» (О. Р., стр. 221).

² К таким заблуждениям «биографического метода» приходит, например, Давид Глас Ларг в кн.: David Glas L a r g. Madame de Staël. La Seconde vie (1800—1807), 1928, стр. 41—86.

³ «Lettres inédites... à H. Meister». 1903, стр. 22 (письмо от 1 октября 1800 г.).

все это в вымышленной судьбе великодушной и несчастной героини.

Холодок, с которым Сталь уже в 1800 году стала относиться к политическим проблемам, характерен для всех ее современников. Едва ли можно говорить о политической усталости поколения, за десяток лет пережившего собрание Генеральных штатов, взятие Бастилии, установление республики, войны с Европой и войны гражданские, голод и всяческие терроры. Однако борьба-партий, вызывавшая непрерывные государственные перевороты и не приводившая ни к каким положительным результатам, заставила мечтать о так называемой «сильной власти», за которой можно было бы укрыться и от вечной угрозы роялизма, и от требований крайних левых, угрожавших самому существованию буржуазного общества. Отсюда и то, весьма, впрочем, относительное, единство, с которым интеллигенция да и все почти население Франции отказалось от «политики» и бросилось в лоно гигантской деспотии Наполеона.

В «Дельфине» действительно нет никаких политических партий, никаких «идей», дискредитированных, по словам Сталь, «крайностями» и «фанатизмом» проповедовавших их партий. Но зато в центре внимания стоит проблема общественного поведения частного лица, социальное значение и роль различных нравственных типов. Теперь Сталь лучше, чем когда-либо, почувствовала то, о чем давно уже писал Семюэль Ромильи: характер современных французов не годится для свободы. Это народ монархический по самому существу своему. То, что роялистам казалось величайшей похвалой, которую они редко решались обратить к революционному французскому народу, для Сталь было величайшим его осуждением.

В 1803 году, через полгода после появления в свет «Дельфины», мадам де Сталь, более чем когда-либо разочарованная и раздраженная поразительной покорностью французов, писала своему корреспонденту Оше: «Во Франции господствует какой-то дух подражания, который поработает всех французов; они боятся не опасности, а того, что останутся одни; они не могут ничего ни сделать, ни сказать иначе, как целой толпой. Это вполне согласуется с потребностью производить впечатление; но когда Монтескье говорил о Вольтере: „Больше, чем кто-либо, он обладает умом, который есть у каждого“, то он изобразил настоящего француза. Они хотят перегнать один другого, но только с тем, чтобы бежать по одной дороге. Англичане не смотрят вокруг себя, и они похожи друг на друга только в нравственном отношении, а не в том, что касается моды».¹

¹ Письмо от 10 мая 1803 г.— Benjamin Constant et Madame de Staël. Lettres à un ami. Cent onze lettres inédites à Claude Hochet, publiées... par Jean Mistler (1949), стр. 52. Слова Монтескье в другом контексте см. также в письме к де Линю от 8 июля 1808 г.— Lettres de Madame de Staël conservées en Bohême..., стр. 30.

Все персонажи «Дельфины» характеризованы по отношению к этой центральной идее книги. Героиня всегда повинуетя голосу своего сердца, жалости, симпатии к людям, нравственному чувству, которое для Сталь является прежде всего чувством сострадания. Это единственный абсолютно повелительный мотив, которому она не может противостоять, это своеобразный «категорический императив», все еще утверждаемый не на «практическом разуме», а на чувстве. Дельфина воспитана г-ном д'Альбемаром, своим мужем. Д'Альбемар долгое время жил в Америке, в молодой буржуазной республике с трезвыми, практическими и вместе с тем «естественными» представлениями о человеке и нравственности. Там он усвоил несколько основных идей, нравственную независимость от предрассудков света, строгое представление о нравственном долге, определенном голосом совести.

«Для человека с возвышенной душой, наслаждающегося наедине с собой сознанием своей добродетели, какое значение имеют речи людей?.. Нужно научиться презирать всякое переходящее недоброжелательство и осуждение, которое клевета, глупость и зависть возбуждают против достойных людей»,¹ — поучал Дельфину д'Альбемар. Он противопоставлен обществу, в котором вращается Дельфина, столь же нравственно «свободная», но, как женщина, более зависящая от мнений и суждений света.

Леонс боится общественного мнения, он не может жить своим умом, своим собственным нравственным чувством, поэтому он жесток, несправедлив и не способен к счастью: ведь он зависит от внешнего мира, от неразумных внешних обстоятельств, — а в трактате «О влиянии страстей на счастье индивидуумов и наций» Сталь уже за шесть лет до «Дельфины» доказывала, что счастье заключено в человеческом сердце, а не во внешних обстоятельствах. Это, пожалуй, единственный недостаток Леонса. «Его поведение доказало, что он готов был на любые жертвы, когда нужно было смыть малейшее пятно с репутации человека, носившего имя его рода... Тем не менее верно, что Леонс чрезмерно уважает мнение общества, и ради его собственного счастья можно было бы пожелать, чтобы он сумел освободиться от этого чувства».²

«Я много размышлял, — пишет Леонс Дельфине, — о том, что вы мне постоянно говорили, — о необходимости подчинять свое поведение единственно только свидетельству своей совести и своего разума... У меня на лбу проступает испарина, когда я на мгновение представляю себе, что где-нибудь за сто лье какой-нибудь человек может позволить себе произнести мое имя или имя моих близких с недостаточным уважением».³

¹ «Delphine». — О. С., т. I, стр. 363.

² Там же, стр. 352, 353.

³ Там же, стр. 361.

Это ошибка нравственная и общественная. Она прежде всего мешает быть счастливым самому Леонсу, затем его возлюбленной, Дельфине. «Его боязнь осуждения столь глубока, что ему недостаточно своего собственного мнения для того, чтобы быть счастливым и спокойным».¹ Так и говорит г-н Бартон, который благодаря своему независимому отношению к мнениям света больше похож на англичанина или на американца, чем на француза.²

Эта черта характера или нравственное заблуждение Леонса мешает и его общественному поведению. Он вступает в политическую борьбу на стороне партии, к которой принадлежит «свет». Он не может быть объективным. Мнение света значит для него больше, чем его собственное мнение, — в общественных делах так же, как в отношении к Дельфине. «Почему, — говорит Леонс Дельфине, — вы поддерживаете взгляды, которые вызывают такую страстную ненависть со стороны людей вашего общества и, быть может не без основания, столь решительное осуждение?»³

Сам Леонс, при всем благородстве своей души и совершенной физической храбрости, подчиняет свое поведение мнению «людей своего общества». Лебензей, ставший выше своего круга, увещевает Леонса пренебречь «честью», которая заставляет его вступить в армию эмигрантов: «Вы хотите и в политике, как в других важных жизненных делах, строго следовать тому, чего требует от вас ваша честь, и вы признаёте высшим судом в вопросах чести осуждение или порицание людей. Я убежден в том, что даже в самые спокойные времена нужно жертвовать мнением текущего момента ради мнения будущего. . . Если что-нибудь может убедить в необходимости обратиться к своему собственному мнению, так это гражданские раздоры, во время которых люди разных лагерей защищают противоположные взгляды и противопоставляют друг другу и нравственность, и честь».⁴

Леонс, как и следовало ожидать, принял участие в войне на стороне эмигрантов, отказавшись от высокой нравственной справедливости ради мнения людей своего круга. Подчинение чужим взглядам, условиям света привело к гибели его и его возлюбленную и заставило его совершить общественно вредный акт. «Добрые чувства, — пишет Дельфина, — исходят из глубин нашего сердца; дурные чувства, как будто, возникают благодаря какому-нибудь чужому влиянию, нарушающему порядок и единство наших размышлений и нашей натуры».⁵

¹ О. С., т. I, стр. 354.

² Там же, стр. 354.

³ Там же, стр. 371.

⁴ Там же, стр. 578 и сл.

⁵ Там же, стр. 356.— Правдивость образа Леонса отказывались признать даже такие благожелательные критики, как Сюар, утверждавший в

Другие персонажи выступают в свете той же проблемы: г-н де Лебензей, пренебрегший предрассудками света и женившийся на разведенной женщине, осчастливил свою жену и «в этом отношении представляет собою полную противоположность Леонсу».¹ У г-на де Сербеллана «нет верных суждений относительно чего бы то ни было, и его ум занят только защитой его самолюбия».² Граф Мендоса — просто подхалим, готовый с восторгом повторять все, что прикажет начальство, и осуждать всех, кто начальству не нравится.³

Этот огромный психологический роман, изобилующий великолепными характеристиками и драматическими положениями, является одновременно романом философским и политическим. Этим и объясняется его необычайный успех, который, несомненно, должен был привлечь внимание правительства.⁴ Он вызвал гнев Наполеона не потому только, что прославлял протестантство через два года после подписания конкордата, но главным образом потому, что выступал против стадности, против подчинения личности мнению, подсказанному начальством или большинством, и ратовал за нравственное самоопределение, за нравственную свободу, которая особенно раздражала деспота, так как представляла для его политики наибольшую идеологическую опасность.

При всем том, утверждает Сталь, французы в своей общественной жизни не лишены величия. Военная мощь, государственная организованность, храбрость и энергия, способность к непрерывным и величайшим политическим акциям, к неутомимой деятельности, не знающей пределов, принесшей Франции мировое господство, — таковы изумительные свойства французского характера, тесно связанные с его темными сторонами. Как объяснить это сочетание драгоценных и отвратительных свойств, отваги и робости, блестящей государственной деятельности и неспособности к общественной жизни? Как помочь французам в их торжестве и в их духовном убожестве? Ответить на эти вопросы должна была книга «О Германии».

4

Сталь давно уже была на подозрении у полиции. Ей не разрешалось жить в Париже, за ее швейцарским замком был установлен надзор, а письма тщательно перлюстрировались. Появление

своем «Publiciste», что столь абсолютное подчинение общественному мнению свидетельствует о низменности души и не может сочетаться с благородством, которым наделила своего героя Сталь.

¹ О. С., т. I, стр. 402.

² Там же, т. I, стр. 366.

³ Там же, т. I, стр. 351.

⁴ Ср. впечатления Рейхардта, бывшего в то время в Париже. — *Un hiver à Paris sous le consulat, 1802—1803, d'après les lettres de J.-F. Reichardt, par A. Laquante, 1896, стр. 206 и сл.*

ние «Дельфины» было последней каплей, переполнившей чашу терпения Бонапарта. Неосторожное возвращение Сталь во Францию повлекло за собою изгнание. Все попытки умиловить первого консула остались тщетными, и 19 октября 1803 года, обливаясь слезами, в сопровождении своего верного друга Бенжамена Констан мадам де Сталь выехала в свое первое путешествие в Германию. Это путешествие оказалось крупным событием в ее творческой жизни и вместе с тем в литературной жизни Европы.

Она давно хотела побывать в Германии. Еще в июле 1803 года она сообщала о своем желании Шарлю де Виллеру,¹ хотя едва ли решилась бы на это путешествие, если бы не подтолкнули ее обстоятельства. В Германии имя ее было хорошо известно. В 1795 году она переписывалась с Гёте, который в это время переводил на немецкий язык ее «Опыт о художественной литературе».² Она поддерживала интенсивную переписку со своими друзьями-немцами, с которыми познакомилась в Париже еще до революции, в частности с Генрихом Мейстером. В 1796 году она еще не знала немецкого языка и не могла прочесть «Вильгельма Мейстера», которого она получила в подарок от автора. Изучать немецкий язык она начала, судя по ее письму к Гёте, в феврале 1799 года.³ Она занималась им под руководством Вильгельма Гумбольдта и по-настоящему увлеклась этими занятиями.

В декабре 1800 года Гумбольдт встретил Сталь в Париже и удивился ее знакомству с немецкой литературой. «Мадам де Сталь, — пишет он, — находится здесь уже несколько дней; теперь она знает немецкий язык довольно сносно и благодаря этому интересуется меня еще больше. Весьма поучительно наблюдать, как воспринимает она немецкие произведения. Конечно, даже и теперь она не может еще проникнуть в сущность немецкого духа, ей еще нужно освободиться от многих предрассудков, но все же она уже в состоянии понять, что так называемые специфические особенности немецкой литературы объясняются особым миром, создавшим эту литературу, совсем не похожим на тот мир, в котором воспитываются французы».⁴

Немецкой литературе Сталь посвятила отдельную главу в своей книге «О литературе в ее отношениях к общественным учреждениям».

Здесь вновь возникают проблемы свободы и справедливости, республики и деспотизма. Сталь приходит к заключению, что,

¹ L. Wittmer. Charles de Villers, 1765—1815, un intermédiaire entre la France et l'Allemagne et un précurseur de Madame de Staël, 1908, стр. 170.

² «Essais sur les fictions» (1795) появился в переводе Гёте в 1796 г. в журнале Шиллера «Нореп».

³ Письмо от 28 апреля 1799 г. — Goethe Jahrbuch», т. V, 1884, стр. 112.

⁴ Письмо от 25 декабря 1800 г. Цит. по: L. Wittmer. Charles de Villers, стр. 157—158.

несмотря на подавляющий Германию феодализм, «немецкая литература имеет особенности литературы свободного народа; причина этого очевидна. Немецкие писатели образуют между собою республику. Чем больше отвратительных злоупотреблений в сословном деспотизме, тем больше просвещенные люди уходят от общества и от общественных дел. Они рассматривают все понятия в их естественных отношениях; порядки в их стране слишком противоречат простейшим понятиям философии, чтобы они хотя бы в самой малой степени могли подчинить этим порядкам свой разум».¹

В немецких трагедиях изображены чувства, которые во Франции подавляются приличиями, боязнь показаться смешным. Выражение чувств в немецких трагедиях таково, что они вас «оживляют, восхищают, вам кажется; что вы сейчас подниметесь над всеми условными приличиями, над всеми принудительными формами жизни и что первый друг, которого вы встретите после длительного принуждения, будет — ваш собственный характер, вы сами».²

Но те же пороки общественного устройства, которые обусловили достоинства немецкой литературы, определили и ее недостатки: напыщенность, нескритичность автора по отношению к самому себе, отсутствие вкуса, оттачиваемого только в больших культурных центрах, в непрерывном светском общении.

Сталь противопоставляет немецкую философию французской. Во Франции разрушили догмы, но этим и ограничились, не поставив на место разрушенного никаких новых чувств и новых добродетелей, чтобы подкрепить старые добродетели. Немцы создали некие философские конструкции, они «заменили религиозные суеверия суровой нравственностью». Это свидетельствует о том, что немцы больше подготовлены к свободе, чем французы, так как во Франции свобода находится накануне катастрофы: «Они яснее, чем мы, понимают, как можно улучшить судьбу людей; они распространяют просвещение, они подготавливают убеждения. А мы все начали, все предприняли — и все погубили насилием. Мы создали одну только ненависть, и друзья свободы идут среди нации с опущенной головой, стыдясь преступлений одних, оклеветанные предрассудками других. Вы, просвещенная нация, вы, жители Германии, может быть, так же как мы, страстно увлекаетесь республиканскими идеями; так будьте же неизменно верны одному единственному закону, который предохранит вас от непоправимых ошибок. Не позволяйте себе ни одного поступка, который может быть осужден с нравственной точки зрения. Не слушайте жалких резонеров, которые будут толковать вам о разнице между нравственностью частных лиц и государственных деятелей. Эта раз-

¹ «De la littérature», стр. 244—245.

² Там же, стр. 251.

ница придумана человеком с фальшивым умом и убогим сердцем; если мы погибнем, то только потому, что приняли эту теорию».¹

О нравственности немецкой литературы говорили во Франции еще в XVII веке, когда восхищались идиллиями «добродетельного» Гесснера. Но здесь Сталь имеет в виду нечто другое. Несомненно, речь идет о нравственной философии Канта, которая стала известна французам в 1790-е годы, в частности благодаря статьям Шарля де Виллера в гамбургском журнале «Spectateur du Nord» (1799). В марте 1800 года, когда заканчивалась книга «О литературе», Сталь читала статьи Виллера о Канте и о немецкой литературе.² Страстный пропагандист немецкой литературы и философии, германофил, восхищавшийся всем немецким, включая прусское законодательство, Виллер обнаружил в книге Сталь близкие ему идеи и отправил ей через посредство немецкого философа Якоби восторженное письмо, положившее начало длительной переписке.

Сталь не сразу перешла на точку зрения Виллера. Еще в 1800 году она придерживается традиционного французского сенсуализма. «После Локка, — пишет она, — уже не говорят о врожденных идеях, все согласны с тем, что наши понятия своим источником имеют ощущения».³

Через два года после выхода в свет «Литературы» появилась книга Виллера о философии Канта, противопоставлявшая его нравственное учение французской этике и рассматривавшая философский «эмпиризм» (т. е. сенсуализм) как отрицание нравственности вообще.⁴ Сталь внимательно прочла книгу Виллера и заинтересовалась нравственной философией Канта.⁵ Очевидно, именно этика Канта заставила ее пересмотреть свой прежний сенсуализм. Уже в августе 1802 года произошел некоторый сдвиг

¹ «De la littérature», стр. 260.

Сталь получила номер «Spectateur du Nord» со статьей о Канте от Пужанса (Pougepce), который, несомненно, передал ей и две другие статьи Виллера в этом журнале: «Notice littéraire sur M. Kant et sur l'état de la métaphysique en Allemagne» и «Considérations sur l'état de la littérature allemande» («Spectateur du Nord», май и октябрь 1799 г.). Этот журнал, вероятно, был известен Сталь и раньше, так как в марте 1797 г. в нем была напечатана рецензия — довольно неблагоприятная — на ее книгу «О влиянии страстей». О том, как использовала Сталь эти статьи Виллера в «Литературе» см.: I. Wittmer. Charles de Villers, стр. 150 и сл.

² «De la littérature», стр. 377.

³ Charles de Villers. La Philosophie de Kant, ou les principes fondamentaux de la philosophie transcendente, 1801. См., в частности, стр. 15 и др. (Книга вышла в августе 1801 г.).

⁴ См. письмо Сталь к Виллеру от 1 августа 1800 г. о кантовском учении, изложенном в «Критике чистого разума». — M. Isler. Briefe von Benjamin Constant, Guizot, Madame de Staël... an Charles de Villers, 1879, стр. 266—272. — Впрочем, она могла познакомиться с принципами кантовской этики из бесед с Б. Констаном, знавшим о Канте уже в 1793 г. Ср. письмо Констан к мадам де Шарьер от декабря 1793 г. («Journal intime de Benjamin Constant et lettres à sa famille et à ses amis, précédés d'une introduction par D. Mélégaris, 1895, стр. 424—425»).

в ее философских взглядах. «Я совершенно согласна с вами, — пишет она Виллеру, — относительно следствий, которые вы выводите из системы, все объясняющей ощущениями, — правда, она определяет себя как чисто метафизическую, но следствия ее принижают душу вместо того, чтобы ее возвышать, и, как вы остроумно и справедливо выразились, из нее возникла мораль, основанная на выгоде».¹ И далее Сталь говорит о вопросах гносеологии, которые рассматривает под другим углом зрения. Она считает возможным сочетать Локка с Кантом: «Я полагаю, что метафизику Локка можно отлично согласовать с метафизикой Канта: Локк превосходно понял, каков источник наших понятий, Кант хочет открыть, какова наша восприимчивая способность. Мне кажется, нельзя не почувствовать, что мы обладаем силой, видоизменяющей то, что передают нам ощущения».²

Переписка о Канте продолжалась и в дальнейшем. «Виллер пишет мне письма, — сообщала Сталь, — в которых проявляются любовь к Канту и ко мне, но предпочтение отдается Канту».³

Между тем, положение во Франции изменилось. Первый консул быстро вырастал в императора, и Франция из республики превращалась в империю. Сталь казалась, что подлинно философский дух покинул Францию, «страну разума и свободного исследования», только что совершившую свою великую революцию. Гром барабанов и топот армий, марширующих от победы к победе, заглушили тонкую работу ума. Бескорыстный энтузиазм сменился расчетливым раболепием. Уже в августе 1802 года Сталь пишет Виллеру многозначительные слова: «Я полагаю вместе с вами, что человеческий разум, словно странствуя из страны в страну, в настоящее время находится в Германии. Я старательно изучаю немецкий язык, так как уверена в том, что только в этой стране я найду новые мысли и глубокие чувства. . . Теперь там выдающихся деятелей философии и литературы больше, чем в любой другой стране».⁴ Впрочем, тут же Сталь защищает классический французский вкус, который Виллер считал предрассудком.

Наконец, в предисловии к «Дельфине», послужившей поводом к ее изгнанию, Сталь утверждала, что для возрождения французского театра, ~~погибающего от холодности и однообразия, необходимо читать произведения народа, образ мыслей и строй чувств которого сильно отличается от французских;~~

¹ Письмо к Виллеру от 1 августа 1802 г. — M. Isler. Briefe... an Charles de Villers, стр. 269.

² Там же, стр. 269.

³ Письмо к К. Жордану от 23 октября 1802 г. Цит. по: Ch.-A. Sainte-Beuve. Camille Jordan et Madame de Staël. — «Nouveaux Lundis», т. XII, стр. 295.

⁴ Письмо от 1 августа 1802 г. — M. Isler. Briefe... an Charles de Villers, стр. 271.

тогда «ум возбуждается новыми сочетаниями (par des combinaisons nouvelles), воображение вдохновляется не только теми вольностями, которые оно одобряет, но и теми, которые оно осуждает. Так можно было бы обогатить французский вкус, может быть, самый чистый из всех, новой прелестью, которая могла бы придать литературе XIX века приличествующий ей характер».¹ Сталь имела в виду, несомненно, немецкую литературу.

После смерти Герлаха, молодого немца, учителя ее детей, Сталь начала искать нового учителя, и непременно немца, чтобы и самой у него учиться.² Переписка, которую она приняла для этой цели, не увенчалась успехом. Только через два года Сталь выехала из Берлина такого учителя, — знающего несколько языков, философию, литературу и музыку. Это был поэт, филолог и вождь немецкого романтизма Август Вильгельм Шлегель.³

Все интересы Сталь влекли ее в таинственную зарейнскую страну. Понятно, почему, получив предписание полиции оставить Францию, Сталь решила ехать именно в Германию, и прежде всего в Веймар, в то время крупнейший центр немецкой культуры.

С первых же этапов ее путешествие превратилось в культурно-историческое изучение новой для нее страны. Вскоре после прибытия в Веймар, в феврале 1804 года, Сталь решает написать книгу о Германии и тотчас начинает систематически собирать материалы. «Произведения немецкой литературы обладают неведомыми красотами, — пишет Сталь из Веймара Жозефу Бонапарту, — я намерена перевести некоторые из них и как можно лучше описать эту страну».⁴

Каковы бы ни были недостатки книги «О Германии», однако несомненно, что из современных ей французских писателей Сталь была одним из наиболее подготовленных для предпринятого ею труда. Она приняла все меры для того, чтобы получить наиболее полную информацию относительно немецкой духовной культуры. Уже в Метце она встретилась с Виллером, с которым беседовала и спорила. Констан владел немецким языком и помогал ей в меру своих сил, в Веймаре Генри Кребб Робинзон предоставил в ее распоряжение записи слушаемых им курсов немецкой философии и разъяснял трудные вопросы, в которых сам не очень разбирался. На Веймарской сцене специально для нее ставили немецкие пьесы, которые она не смогла бы увидеть во Франции.⁵ Сталь беседовала и переписывалась с Гёте,

¹ О. С., т. I, стр. 336.

² См. L. Wittmer. Charles de Villers, стр. 166.

³ Об отношении Сталь и Шлегеля см. капитальный труд Madame Jean de Pange. Auguste-Guillaume Schlegel et Madame de Staël, 1938.

⁴ 17 апреля 1804 г. Цит. по: Ch. Joret. Madame de Staël et Berlin. — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1902, стр. 11.

⁵ Ср. письмо к Ш. де Виллеру от 15 декабря 1803 г. — M. Isler. Briefe... an Charles de Villers, 296.

Шиллером, Фихте, Якоби, Виландом, Николаи. В Берлине она познакомилась с А. В. Шлегелем, с которым провела в тесном литературном общении несколько лет — с 1804 года почти до момента появления книги в свет. Это был неисчерпаемый источник информации, хотя оценки и суждения Шлегеля далеко не всегда совпадали с мнениями и взглядами Сталь.

Самое путешествие, впрочем, длилось недолго. В Веймар Сталь прибыла 13 декабря 1803 года, провела здесь около трех месяцев и отправилась в Берлин, откуда выехала через полтора месяца, — известие о болезни отца заставило ее спешно вернуться в Швейцарию.

Поселившись в своем замке Коппе, поблизости от Женевы, Сталь стала обрабатывать свои записи и собирать новый материал. Между тем, Коппе превратился в литературный салон европейского значения. Здесь встречались представители литературной мысли Франции, Германии, Швейцарии и Италии — философы, ученые, поэты, политические деятели, — хотя полиция внимательно следила за Коппе и его посетителями. В 1805 году Сталь совершила с целой свитой литераторов и друзей путешествие по Италии и запаслась впечатлениями для своего романа «Коринна», который и вышел в свет в 1807 году.¹ Здесь французской культуре противопоставлены итальянская и английская, между тем как немецкая тема почти исключена, словно оставлена для более подробной специальной работы. Действительно, после опубликования «Коринны» Сталь возобновила свое изучение Германии и преимущественно ее философии и литературы. Она читает множество книг и обсуждает интересующие ее вопросы с Шлегелем, Констаном, со всеми посетителями Коппе. Не имея возможности вернуться в Париж, она отправляется во второе путешествие в Германию, но теперь уже по другому маршруту: почти полгода Сталь живет в Вене, принимая активное участие в международных интригах, затем на обратном пути посещает Веймар, разоренный войной и контрибуцией, и, наконец, в июле 1808 года возвращается в Коппе. «Я уже далашить тетрадь для моих писем о Германии и написала десять строк, которые перечитываю с каким-то страхом, так как не уверена, возвратится ли ко мне мой талант».²

Книга заканчивается в течение нескольких месяцев. Цензура, сделав некоторые поправки, разрешает ее печатание, и в 1810 году Сталь правит корректуры. Однако император, просмотрев уже напечатанную книгу, запретил ее, тираж был уничтожен, издатель разорен, и автору с трудом удалось утаить

¹ История этого путешествия и личные впечатления, получившие свое отражение в «Коринне», изучены в кн.: Geneviève Gennari. Le premier voyage de Madame de Staël en Italie et la genèse de «Corinne», 1947.

² Письмо к князю де Линю от 8 июля 1808 г. — *Lettres de Madame de Staël conservées en Bohême...*, стр. 31.

единственный экземпляр, по которому и было отпечатано второе издание книги. Это второе издание появилось в Лондоне в октябре 1813 года, в то время, когда французские армии таяли под ударами европейской коалиции. В следующем, 1814 году, во время первой Реставрации, книга была перепечатана в Париже, наводненном оккупационными войсками.

Книга, возбудившая такие преследования, действительно была направлена против Наполеона, а вместе с тем и против наполеоновской Франции. В международной обстановке 1805—1813 годов она могла сыграть немалую политическую роль, так как противопоставляла немецкую культуру французской, говорила о личной и общественной свободе, о рабелении французов, о деспотизме и о борьбе с ним, о необходимости политической активности. За рубежами Франции и особенно в Германии, где национальная ненависть к французам, несмотря на старания полиции, проявлялась весьма отчетливо, она была бы воспринята как призыв к национальному восстанию.

Однако в то время, когда Сталь писала свою книгу, цель ее была совсем иная. «Германия» была адресована к Франции, а не к Германии. Она должна была не столько немцам, сколько французам помочь в борьбе с деспотизмом, и не только Наполеона, но и всякого «насильственного» правительства, будь то якобинцы или роялисты. Она должна была облегчить эту борьбу, привив французам новые идеи, познакомив их с культурой, основным содержанием которой была духовная свобода. Вот почему Сталь была удивлена не столько преследованиями, которым подверглась ее книга, сколько той всеобщей ненавистью к французам, которая сопровождала войну европейской коалиции с Наполеоном.¹

Сталь высказывала в книге о Германии мысли, усвоенные в первые годы революции и подтвержденные в ее создании двадцатилетним политическим опытом. Она провозглашала их в Париже, в Коппе, в Берлине, в Вене и в Петербурге. Это были идеи либерализма, которые во время якобинской диктатуры приобретали явно реакционный смысл, а во время Империи казались чистым якобинизмом. В Германии они должны были предстать в совсем другом свете. Идея революционной свободы в массах немецкого народа сочеталась с идеей национального освобождения, а в реакционных кругах отзывалась борьбой за укрепление старой монархии. Министры, короли и императоры воспользовались кампанией Сталь против деспотизма для борьбы с революцией, так же как они воспользовались национально-освободи-

¹ Впрочем, некоторые страницы книги говорят о том, что Сталь считала необходимым общеевропейское сопротивление Наполеону. Ср., например, знаменитую главу об энтузиазме. Ее письмо из Англии от 25 июля 1813 г. свидетельствует, что она мечтала о свержении Наполеона при помощи германского народа. См. «Revue d'histoire littéraire de la France», 1937, стр. 297.

тельным движением ради феодальной реакции. Эта двойная функция развивавшихся Сталь идей была определена тем, что Наполеон в политической жизни Европы, в зависимости от обстоятельств и идеологий различных общественных кругов, был и представителем монархического принципа и представителем французской революции.

Изучая немецкую культуру, Сталь рассматривала ее со своей, французской и либеральной точки зрения, далеко не всегда понимая ее подлинный национальный и общественно-исторический смысл. Для Сталь важно было в немецкой литературе и философии найти материалы для построения идеальной республиканской, «свободной» культуры, культуры будущего, поэтому она так легко отвлекалась от политической идеологии немецких писателей и философов. Впрочем, она и не замечала ее, тем более, что обнаружить эту идеологию за философскими абстракциями и художественными построениями для иностранца было не так легко.

Немецкая литература давно, уже со времен Лессинга, боролась с французской классической традицией. Казалось, что только преодолев эту традицию, можно было создать подлинно национальную, немецкую литературу. Конечно, далеко не все писатели включались в эту борьбу, да и самое понятие «французская традиция» было слишком сложно, чтобы вызвать к себе одинаковую ненависть среди столь различных представителей немецкой литературы XVIII века. Виланд, Николаи, Гёте, Шиллер, Георг Форстер были связаны с французской литературой классицизма и с французским просвещением самым различным образом и искали во французской культуре поучений и поддержки для своих весьма различных интересов. С другой стороны, Лессинг, вежливо уничтожавший Корнелия и Вольтера, находился под несомненным влиянием Дидро, которого переводил вдохновлявшийся Расином Гёте. Что касается совсем еще молодой романтической школы, то уже в первые годы XIX века она вступила в прямую борьбу с идеями французской революции и была проводником наиболее реакционных в политическом отношении взглядов.

Понять, характеризовать и объединить в некоем синтезе все чрезвычайно противоречивые политические позиции, философские системы, эстетические теории и художественные тенденции Германии за несколько месяцев было, конечно, задачей невыполнимой. И все же Сталь создала некий единый «образ» немецкой духовной культуры, несовершенства которого были очевидны каждому осведомленному немцу. Этот в значительной мере «воображаемый» портрет был создан в сравнении с французской культурой и в противопоставлении ей. Этим были определены его содержание и его целеустремленность, а вместе с тем и самый смысл книги «О Германии».

Поросшие вереском степи, пески, серое небо, свинцовые воды Рейна в эти октябрьские дни 1803 года произвели на Сталь удручающее впечатление. Но вскоре она обнаружила в нравах обитателей и в их культуре черты, составлявшие, казалось, прямую противоположность французскому характеру. Изгнанная из Франции, скуцавшая по своему парижскому салону, среди этих грустных пейзажей, у этих «северных варваров», в маленьких, утопающих в зелени университетских городах и в больших, казарменного типа столицах, она обнаружила духовные ценности, незнакомые французам, но необходимые, как она полагала, каждому свободному народу.

Открытия следовали одно за другим. Каждая встреча и каждая беседа, семейный ужин в небогатой семье и прием в салонах герцога Веймарского возвращали мысль к основному, волновавшему ее вопросу — о бедствиях французского народа, о его героизме и ничтожестве и о том, какие свойства нужно ему привить, чтобы сделать его свободным и подлинно великим. «Мне кажется, что все мы нужны друг другу, — писала Сталь. — Литература каждой страны открывает тому, кто умеет ее понять, новые области мысли».¹ «Народы должны помогать один другому в пути, и ни один из них не должен отказываться от сведений, которые он может получить от другого народа».²

Очевидно, французы слишком пренебрегали своими соседями, они были упоены собой и не обращали внимания на то, что делалось за пределами Франции. Сталь имеет в виду политику Империи, не благопритествовавшую каким бы то ни было иностранным влияниям, и французский классицизм, в то время особенно нетерпимый ко всяким новшествам и приверженный к своим правилам. «Надеюсь, мы не собираемся воздвигать вокруг литературной Франции великую китайскую стену, чтобы не допустить в нее каких-либо чужих идей».³

Между тем, говорит Сталь, разница между народами очень велика; она объясняется климатом, пейзажем, языком, государственным строем и, главным образом, «историческими событиями», иначе говоря, биографией народа. Национальное своеобразие является важнейшим фактором мировой культуры, и общение народов содействует ее развитию: «Даже самый выдающийся человек не может угадать то, что естественно возникает в уме живущего на другой земле и вдыхающего другой воздух; поэтому для каждой страны будет полезно знакомство с чуже-

¹ «Corinne, ou l'Italie». — О. С., т. I, стр. 710

«De l'Allemagne», т. III, 1959, стр. 352.

³ Там же, т. I, стр. 23. — Эти слова, явно имевшие в виду императорскую политику, были вычеркнуты цензурой и восстановлены во втором издании.

земным образом мысли. В этом отношении гостеприимство обогащает того, кто принимает гостя».¹

Разделяя, согласно старой традиции, народы Европы на латинские и германские, или на южные и северные, Сталь утверждает, что французы и немцы находятся на противоположных концах «нравственной цепи», которую составляют европейские народы. Характерным выражением противоположных нравственных свойств двух наций является используемая ими философия. Франция создала сенсуализм, который в ней господствует, Германия — идеализм, по своим философским основаниям прямо ему противоположный: «Одни утверждают, что наши идеи обусловлены внешними предметами, другие считают, что впечатления обусловлены нашими идеями».²

Сталь подходит к этой основной философской проблеме практически, с точки зрения общественной пользы. В этом она ближе к французской точке зрения, чем к немецкой. «Метафизика, общественные учреждения, искусства, науки — все нужно оценивать в соответствии с нравственным совершенствованием человека; это пробный камень, доступный профану так же, как и ученому».³ Вот почему привлекла ее философия Фихте, которая во всех ее глубинах оказалась для Сталь непостижимой. Вообще немецкая философия лучше и правдивее французской, так как она дает твердые основания для морали.

Понятие полезности здесь отождествлено с понятием нравственности, а нравственность есть чувство, которое каждый человек носит в себе. Полезность в таком смысле слова не является понятием гетерономным по отношению к нравственности, а философское исследование оказывается анализом чувств в большей степени, нежели анализом внешнего мира.

Французская и немецкая школы для Сталь не только две философские системы, но и две различные нравственные и общественные культуры. Сенсуализм и идеализм приобретают здесь почти символический смысл.

Если наши идеи являются продуктом среды, то, следовательно, человек покорствуется внешним обстоятельствам, он является их рабом, а не господином. Более того, поскольку нравственность определена внешними обстоятельствами, то и цель ее заключается в том, чтобы им соответствовать. Следовательно, человек должен вести себя так, как требует среда — правительство, начальство, «свет», — отказавшись от совести, от нравственного самоопределения, от свободы воли. Так сенсуализм создает беспринципных карьеристов, прислужников и лизоблюдов.⁴ Французы разучились отличать выгоду от нравственности. «Заметьте, — пишет Сталь де Линю, — теперь, осуждая какое-

¹ «De l'Allemagne», т. III, стр. 352—353.

² Там же, т. I, стр. 19.

³ Там же, т. IV, стр. 12—13.

⁴ Там же, стр. 44—45, 66—67 и др.

нибудь действие, нужно сказать, что оно бесполезно, поступки рассматриваются уже не в их истоках, а в их следствиях».¹

Немецкая философия выводит содержание сознания изнутри, из глубин мыслящей и творящей личности. Сталь особенно подчеркивает волюнтаризм немецкой идеалистической школы, которую она противопоставляет французскому сенсуализму: «Умственный идеализм рассматривает волю, которая и есть душа, как всеобщий центр. . . Воля, которая есть жизнь, и жизнь, которая есть также воля, заключают в себе всю тайну мироздания и нашей личности».²

С такой точки зрения этическая проблема предстает в совсем другом виде. Если мы воспринимаем внешний мир сквозь наши идеи, если объект определен нашим сознанием, то человек имеет право и должен повелевать среде и обстоятельствам, создавать мир согласно своей нравственной идее, своим идеалам. Если нравственность — явление вторичное, то ее не существует, так как человек должен подчиняться обстоятельствам. Если же это явление первичное, то она должна определять поведение человека и противостоять обстоятельствам, пока они не придут в соответствие с нею.

Сталь характеризует идеалистическую немецкую этику весьма суммарно, и едва ли ее определение могло бы удовлетворить кого-нибудь из философов, систему которых она излагала. И выводы, которые она делает из своего определения, не обладают ни логической необходимостью, ни исторической убедительностью. Сама Сталь должна была прийти к заключению, что высоко-нравственная немецкая философия долга ничуть не проявилась в общественной жизни немцев и в их повседневной практической деятельности.³

¹ Письмо от 8 июля 1808 г. — *Lettres de Madame de Staël, conservée en Bohême*. . . , стр. 30—31.

² «De l'Allemagne», т. IV, стр. 252. — Вначале Сталь была вполне удовлетворена этикой Канта, которая, казалось ей, принимает «реализм и идеализм и утверждает внутреннюю свободу и отношения к другим людям» (письмо к Г. И. Якоби от 31 марта 1804 г. Цит. по: Ch. Joret. *Madame de Staël et Berlin*. — *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1906, стр. 16). Затем ее испугала «сухость» Канта, его формальное понимание долга, и в «Германии» она предпочла Якоби, этика которого основана на религии и чувстве (см. «De l'Allemagne», ч. III, гл. XIV—XVI).

³ К этому заключению она пришла, очевидно, еще в конце 1802 г.; Шарль де Виллер должен был убеждать ее в том, что немецкие идеи не настолько метафизичны и имеют своим следствием чувство подлинной свободы, — ссылаясь на республиканский подъем в Пруссии и немецкие свободные города. См. письмо Ш. де Виллера от 1 октября 1802 г. M. Isler. *Briefe*. . . an Charles de Villers, стр. 274. Примером теоретической принципиальности и практической беспринципности немцев был известный историк Иоганнес фон Мюллер, о трудах которого Сталь восторженно отзывалась в книге «О Германии» (ему посвящена гл. XXIX второй части). В 1806 г. Мюллер после разговора с Наполеоном перешел на службу к французам, изменив своим политическим убеждениям. На это сеговали и Сисмонди и Гизо (см.: Charles H. Pouthas. *La Jeunesse de Guizot*, 1936, стр. 237—238).

Но задача Сталь была в другом. Она хотела построить нравственность для свободных людей; на фоне современной действительности немецкий идеализм, казалось ей, был гораздо ближе к идеалу, чем французский сенсуализм и связанный с ним утилитаризм. Сталь видит в этических учениях немецких идеалистов средство борьбы с политической беспринципностью и общественным равнодушием, которые характеризовали французов в эпоху Империи. Укрывшись за спиной императора, ссылаясь на обстоятельства, на невозможность бороться с властью сабли, люди устраивали свои дела, наживали титулы и состояния, позабыв то, что они делали и говорили в недавнем прошлом: ведь нравственность — вещь относительная, она создается обстоятельствами.

Чтобы оживить это полумертвое общество, оглушенное громом побед, прячущее свое ничтожество за орденами и расшитыми мундирами, нужно говорить о нравственной свободе, нужно противопоставить нравственный долг обстоятельствам, внешнему насилию, властям. Это основная мысль книги, посвященной пейзажам, людям, искусству и философии Германии.

Релятивизм французов, отрицающих единую нравственную догму и ссылающихся на обстоятельства, делает их рабами обстоятельств; политический утилитаризм приводит к государственным бедствиям. Вот почему необходимо бороться с сенсуализмом, который, по мнению Сталь, убивает нравственное сознание и нравственную личность. В этом смысле Германия представляет собою полную противоположность: там более развита личность, между тем как во Франции преобладает стадность.

Будучи убежденным социологом, Сталь и этот нравственный индивидуализм Германии объясняет историческими условиями ее жизни. Страна в течение долгого времени была аристократической федерацией; в ней не было одного центра просвещения, не было общественного мнения и какого бы то ни было единства: «Это расчленение Германии, губительное для ее политической мощи, вместе с тем весьма благоприятствовало той деятельности, которая могла привлечь гений и воображение. В вопросах литературы и метафизики господствовала мягкая и мирная анархия, позволявшая каждому развивать до конца свои личные точки зрения».¹

Большинство немецких писателей работают в одиночестве или окруженные небольшой группой своих почитателей. Они целиком отдаются своему воображению, и если можно в Германии заметить какое-нибудь влияние моды, то оно заключается в желании, свойственном каждому, — быть совершенно непохожим на других.

Эта нравственная самостоятельность, эта свобода взглядов делают немцев неспособными к лжи, лукавству и предатель-

¹ «De l'Allemagne», т. I, стр. 38. . .

ству. Только совесть позволяет видеть правильный путь. Когда ее нет, все погружается во мрак и отдается на волю случая. «Между тем, латинские народы в политике часто отличались искусством освобождать себя от всякого чувства долга; к чести немецкого народа нужно сказать, что он почти совершенно неспособен к этой дерзкой ловкости, заставляющей любую истину служить любой выгоде и приносящей любое обязательство в жертву расчету. Недостатки этого народа, так же как его достоинства, подчиняют его почетной необходимости быть справедливым».¹

Смысл этих рассуждений совершенно ясен. Сталь говорит о макьявеллизме, ведущем свое происхождение из Италии и перенесенном во Францию Екатериной Медичи. Макьявеллизмом, по мнению Сталь, заражено все современное общество Франции, которое и в этом отношении следует примеру Наполеона. Она имеет в виду всю придворную аристократию, государственных деятелей, каждый из которых уже успел несколько раз продаться и изменить своим убеждениям, возникший во время Империи «высший свет», в котором вновь воцарились черты, характеризовавшие старое монархическое общество времен последних Людовиков.

Это та салонная культура, которой так гордились французы и завидовали иностранцы. Здесь царствует стадное чувство. Никто не должен слишком отличаться от массы: это покажется смешным, а смех убивает, так как является следствием осуждения. Оригинальность ума, которая только и может создать культурные ценности, среди этой светской толпы недопустима. «Один остроумный человек рассказывал мне, как однажды на бале-маскараде он проходил перед зеркалом и, не зная, как узнать себя среди многих масок, одетых в такое же домино, он кивнул головой, чтобы отличить себя от других. То же можно сказать об одежде, в которую ум облачается в свете, — человек едва узнает себя среди других людей, так ничтожно мало проявляется его действительный характер!»²

Всеобщее единообразие, мания подражательности имеют своей причиной государственный строй Франции. «В традициях, нравах и законах Франции всегда царил произвол, поэтому-то французы, если можно так выразиться, столь педантичны в своем легкомыслии. Поскольку основания не были твердыми, необходимо было придать устойчивость малейшим деталям быта. . . Во Франции дух подражания является как бы связью

¹ «De l'Ailemagne», т. I, стр. 42.

² Там же, стр. 155—156.— Та же особенность поражала иностранцев, наблюдавших французские нравы второй половины XVIII века. Почти такими же словами выразил свои первые впечатления от Парижа Карло Гольдони. «E una certa uniformità di vivere e di costumi, che toglie la fatica o il piacere di far delle osservazioni particolari»,— писал он вскоре после приезда во Францию. Цит. по: M. D a z z i. Le Lettere di Carlo Goldoni.— Estratto della Rivista «Società», Anno XI, № 2, Giugno, 1955, стр. 481.

между людьми; если бы эта связь была недостаточно крепка, чтобы заменить неустойчивость учреждений, то общество распалось бы».¹

Дух подражания, унификация индивидуумов является средством общественного спасения в стране, где царствует монархический произвол,— эта характеристика современной Франции является жестоким выпадом против императорского режима, унаследовавшего от старого абсолютизма и традиции, и человеческий материал.

В главе «О страсти к разговору» («De l'esprit de la conversation») мадам де Сталь в массе наблюдений, афоризмов и парадоксов развивает эту тему с поразительным блеском и убедительностью. Она говорит о власти общепринятого мнения, которому никто не смеет сопротивляться, о торжестве моды, подчиняющей себе всех, о страхе перед насмешкой, которой подвергается все оригинальное, самобытное, все, что хоть сколько-нибудь отклоняется от принятых в данную минуту взглядов, манер или костюма. Этой потребностью думать, как все, Сталь объясняет то, что французы, проявляющие необычайную храбрость на войне, отличаются столь же необычайной трусостью в гражданском состоянии. «Относительно военной храбрости можно придерживаться только одного взгляда, но относительно того, как вести себя в политических событиях, общественное мнение может заблуждаться. Порицание окружающих, одиночество, забвение угрожают вам, если вы не идете за господствующей партией, между тем как на войне вас ожидает или смерть, или успех — положение, восхитительное для французов, которые не боятся смерти и страстно любят успех. Сделайте модной, т. е. всеми одобряемой, опасность; и французы пойдут на любой риск и подвергнутся любой опасности; общительность характеризует во Франции все классы и сословия. Нам необходимо, чтобы нас хвалили окружающие; никто и ни в коем случае не захочет навлечь на себя осуждение или насмешку, так как в стране, в которой разговор имеет столь важное значение, шум слов часто заглушает голос совести».²

Ничего этого нет у немцев. Они не умеют разговаривать, в салоне они производят унылое впечатление. Их превосходство заключается в любви к уединению и в независимости духа. Если бы немцы попытались усвоить быстроту мысли и пикантность французского разговора, они ничего не приобрели бы, но потеряли бы то, что имеют. Между тем, французы выиграли бы, если бы заимствовали у немцев глубину, вдумчивость и независимость взглядов, которые находятся в полном противоречии со свойственной французам маньерой подражательности.

¹ «De l'Allemagne», т. I, стр. 170.

² Там же, стр. 172—173.

Высшая степень немецкого индивидуализма, т. е. духовного самоопределения личности, ее независимости от внешнего принуждения и посторонних расчетов, получает свое выражение в религиозном чувстве, т. е. в ощущении высшего нравственного принуждения (очевидно, это «категорический императив» Канта и его варианты вроде «внутреннего сознания» Шеллинга или «интеллигенции» Фихте), в энтузиазме, т. е. преданности идее, в преклонении перед подвигом и в восторженном отношении к добродетели.¹

Однако эти достоинства германской нации имеют свою оборотную сторону. Французская «социабельность», при всех своих дурных качествах, все же спаивает страну в мощное государственное и политическое единство. Французская самовлюбленность и презрение ко всему иностранному укрепляет патриотизм. В Германии происходит нечто прямо противоположное: «В литературе, так же как в политике, у немцев слишком много уважения к иностранцам и слишком мало национальных предрассудков. Самоотречение и уважение к другим является добродетелью у каждого отдельного человека, но патриотизм целого народа должен быть эгоистичен».²

С другой стороны, при всей их искренности, нравственной неподкупности и верности убеждениям немцы плохо разбираются в людях и обстоятельствах. Ведь они живут в одиночестве, они мало бывают в обществе, и воображение у них развито больше, чем элементарная наблюдательность и здравый смысл. И Сталь приводит известный афоризм Жан-Поля Рихтера: «Англичане владеют морем, французы — сушей, а немцы — воздухом». «Действительно, нужно было бы дать центр и границы этой замечательной способности немцев мыслить — способности, которая взлетает и теряется в тумане, проникает в глубины и исчезает в них, уничтожается в силу своего беспристрастия, запутывается в бесконечном анализе — словом, нуждается в некоторых недостатках, которые могли бы послужить ограничением для ее достоинств».³

Эти достоинства помешали Германии стать мощным государством. «Та часть Европы, языки которой происходят от латинского, издавна научилась римской политике и сохранила характер древней цивилизации, в начале своем языческой. У них меньше тяготения к абстрактным идеям, чем у германских народов; они больше склонны к наслаждениям и земным интересам; одни только эти народы, как их учителя римляне, обладают искусством владычествовать».⁴ Немцы активны умом, но пассивны телом. Французы — наоборот. Немцы, сво-

¹ См. «De l'Allemagne», т. I, стр. 18.

² Там же, стр. 39.

³ Там же, стр. 43.

Там же, стр. 16.

бодные духом, оказываются в политическом подчинении, так как слишком пренебрегают внешними обстоятельствами. Они покоряются тому, кто действует. Мысль у них не переходит в дело. Они не умеют ни действовать, ни воевать. В своем отношении к другим народам французы следуют тем же правилам «личного интереса», оправдывая любой поступок успехом. И это плохо: всякий народ, совершающий несправедливость по отношению к другому народу, должен когда-нибудь понести за это кару.¹

Сталь ненавидит завоевательную политику и завоевательные войны, так как вместе с завоеванием уменьшается свобода внутри государства: «Привычка подчиняться не подготовит души для республики».² Но ее пугает также и неспособность народа к самозащите. Об этом Сталь говорит еще в 1799 году; она охотно повторила бы то же самое по отношению к Германии в 1810 году, если бы это было возможно в тогдашних политических условиях: «Философия должна найти нечто среднее между войной и загниванием покоя».³

Двойная оценка двух этических систем усваивается французами уже в первом десятилетии века. Французские критики высказывают ее особенно часто при обсуждении немецких философских сочинений с удивительной легкостью, словно не ощущая трагичности этого противопоставления. Так, в статье о книге Ф. Ансильона рецензент говорил о том, что утилитарная теория морали хотя и неверна, но практически более полезна, между тем как мораль немецкая, более правильная в теоретическом отношении, не может играть никакой роли в практической жизни.⁴

Высокие нравственные понятия, по мнению Сталь, остаются у немцев в пределах теоретической мысли. Они выключены из практической деятельности. «Казалось бы, философская система, которая видит в том, что зависит от нас самих, в нашей воле, всемогущую силу, должна укреплять характер и освобождать его от власти внешних обстоятельств; однако есть основания предполагать, что только политические и религиозные учреждения могут формировать дух общества и никакая отвлеченная теория не привьет народу энергию. Нужно признать, что теперешние немцы не имеют того, что называется характером. Они добродетельны, неподкупны, как частные лица, как отцы семейства, как чиновники, но их поспешная и искренняя угодливость по отношению к власти производит тягостное впечатление, особенно когда чувствуешь к ним симпатию и считаешь

¹ «De l'Allemagne», т. IV, стр. 197—298.

² «Des circonstances actuelles...», стр. 6—7.

³ Там же, стр. 312—313.

⁴ F. Ancillon. Mélanges de littérature et de philosophie, 1809—«Publiciste», 14 февраля 1809 г., за подписью «G.».

их самыми просвещенными духовными защитниками человеческого достоинства».¹

У немцев нет характера, — это определение целого народа, несмотря на явную ошибочность, продержалось во Франции едва ли не целое столетие.

И французы и немцы одинаково угодливы по отношению к властям и потому в общественной жизни неполноценны. В земных делах необходимы и опыт и наблюдение, «но только в глубинах человеческого сознания можно обрести идеальный закон поведения, которое во внешнем мире должно руководствоваться строгим расчетом. Божественные чувства в этом мире находятся во власти земных страстей — таково условие нашего существования. Красота заключена в нашей душе, борьба — вне ее. Нужно бороться за дело вечности, но оружием времени; никто не может достичь человеческого достоинства ни путем одной только умозрительной философии, ни одним только практическим знакомством с делами. Только свободные учреждения могут привить народам общественную мораль, которая позволяет возвышенным чувствам развиваться в действительной жизни».²

Сталь не предлагает французам в качестве идеала немцев. Эти две нации должны дополнить друг друга, чтобы создать «республиканцев» и «свободных людей». «Уверяю вас, — пишет она князю де Линю, — что я по меньшей мере так же хвалила то, что отличает французов, как и то, что характеризует немцев».³

Сталь умозрительно строит некую идеальную нацию, которая должна сочетать достоинства обоих полярно противоположных исторически данных народов. И французы, и немцы — несвободны. Им мешают их недостатки. Идеальный народ, о котором мечтает мадам де Сталь, будет свободным не только в нравственном, но и в политическом смысле, так как та и другая свобода все же несомненно и тесно связаны. В заключении своей книги она четко формулирует свою мечту: «Мысль — ничто без энтузиазма, а действие — без характера. Для литературных народов энтузиазм — основа всего, для деятельных народов основа всего — характер. Свободные народы нуждаются и в том и в другом».⁴ Духовное общение народов — необходимое условие их совершенствования. Познакомиться с культурой другого народа — значит сделать великий шаг в развитии цивилизации и в завоевании свободы. Замкнуться в границах собственной культуры, отгородиться от всего иностранного китайской стеной традиций и полицейских запре-

¹ «De l'Allemagne», т. IV, стр. 173—274.

² Там же, стр. 281—282.

³ Письмо от 21 октября 1810 г. — *Lettres de Madame de Staël conservées en Bohême* . . . , стр. 66.

⁴ «De l'Allemagne», т. V, стр. 196.

тов, презирать все инациональное — значит нанести вред и национальной и общечеловеческой культуре. Этой мыслью начинается и заканчивается книга «О Германии».

Обмен духовными ценностями, культурное сотрудничество, взаимопомощь народов в их движении к справедливости и свободе, очевидно, могут быть осуществлены и средствами литературы. Да, общественная мораль будет создана лишь свободными учреждениями, но и нравственная проповедь, и художественное творчество должны содействовать этому счастливому будущему. Таков долг писателей, и, предпринимая свою книгу, Сталь была уверена, что выполняет благородную историческую миссию посредника между народами и глашатая новых времен.





ГЛАВА ТРЕТЬЯ

МАДАМ ДЕ СТАЛЬ. ТЕОРИЯ ДРАМЫ

1

Что литература является выражением общества, Сталь знала отлично — эту мысль она высказала еще в 1800 году. Нетрудно было применить такой метод исторической интерпретации к немецкой художественной литературе, тем более, что именно литература послужила Сталь основным средством исследования немецкого общества. Конечно, немецкая литература должна была заключать в себе достоинства и недостатки, прямо противоположные достоинствам и недостаткам французской. Но по той же причине Сталь не могла рассматривать немецкую литературу как идеал художественного творчества и как образец для подражания. Она хотела литературы свободного народа, проникнутой республиканским вкусом.

Эту новую литературу Сталь пыталась охарактеризовать еще в 1800 году, когда республика находилась в предсмертной агонии. Литература республики, по мнению Сталь, должна распространять философские взгляды и поддерживать свободу. Она должна избегать «фальшивых идей», культивируемых в монархии, и «грубости, которой характеризовались поступки и речи некоторых людей во время революции». В республике литература, так же как речи и манеры, должна быть простой и благородной.¹ Республиканский дух «позволяет внести в литературу больше энергии и изображать более философские и более потрясающие зрелища. Монтескье, Руссо, Кондильяк были полны республиканского духа еще до установления республики и начали желанную литературную революцию. Нужно эту революцию закончить. Республика неизбежно способствует развитию сильных страстей; по мере того как развивается изображаемая искусством действительность, должно развиваться и искусство».²

¹ «De la littérature», стр. 297.

² Там же, стр. 304.

Французская литература откажется от пересмешничества, от легкой грации, которой блистали, например, стихотворения Вольтера: такая грация недоступна для поэта нового общества. ничуть не похожего на старый монархический двор. «То, что в нашей судьбе было ужасного, заставляет нас размышлять; и если народные бедствия способствуют духовному развитию людей, то только избавляя их от легкомыслия и сосредоточивая их рассеянные способности жестокой силой страдания».¹

Республиканское искусство вернется к природе. Трагедия будет нас волновать не блеском аристократических судеб, а положениями, в которых может оказаться каждый человек: «Если ум движется от одной математической истины к другой, то сердце испытывает потребность в простых чувствах... „Новая Элоиза“ победит старую, Оссиан — „Генриаду“, „Поль и Виргиния“ — „Телемаха“. Литература будет более правдива; она будет подражать природе, как то делают немцы и англичане».² Она не будет воспроизводить грубость действительной жизни ни в сюжете, ни в выражениях. Она должна избегать жестоких и отвратительных идей и внушать идеальные, в нравственном отношении тонкие понятия. За этим изяществом мысли и переживаний должен следовать вкус, который в республике будет простым и естественным, способствуя выражению глубоких и сильных чувств.³

В 1800 году Сталь протестовала против «чрезмерного расширения законов вкуса»: строгость республиканской добродетели требовала и строгого вкуса, который оказывался категорией не только эстетической, но и нравственной. Эти взгляды характерны для неоклассицизма революционной эпохи с его требованиями простоты, героических и добродетельных сюжетов, эмоциональности, которая должна умеряться пристойностью. Однако Сталь уже и теперь ориентируется не на античную литературу, а на новых драматургов и рекомендует не мифологические и римские сюжеты, а сюжеты из новой истории.

С неоклассической эстетикой связано и представление об идеальном искусстве, пренебрегающем «грубой действительностью» ради выражения умпостигаемого, но почти не данного в жизни, совершенного, возвышенного и вместе с тем практически полезного идеала красоты. В сущности вся книга «О Германии» является попыткой теоретически конструировать, в соответствии с общественными идеалами, некую идеальную литературу, как то делалось в эпоху революционного классицизма.

И в 1804 и в 1814 году художественные идеалы Сталь остались почти такими же, какими они были в 1800 году. Она надеялась, что, сочетав французскую и немецкую школы в том, что было в них лучшего, можно создать литературу независимую, про-

¹ «De la littérature», стр. 308.

² «Des circonstances actuelles...», стр. 201—202.

³ «De la littérature», стр. 308 и сл.

никающую в самые сокровенные тайны души, поучительную в нравственном отношении, дисциплинированную по идее и форме и интересную для мыслителей так же, как и для широкого круга читателей. Знакомство с немецкой литературой должно было создать во Франции необходимую образовательную базу и особую творческую психологию, предполагающую широкую, но отнюдь не беспредельную свободу творчества.

Так ориентирована картина немецкой литературы и в общих ее тенденциях и в отдельных, весьма выразительных деталях.

Учитывая нрав и вкусы императора, Сталь начала свою главу о немецкой драматургии с комплимента по адресу французов: «Характеризуя театр, основанный на законах, прямо противоположных нашим, я, разумеется, не стану утверждать, что эти законы — самые лучшие и что их нужно принять во Франции. Однако иностранные произведения могут вызвать новые мысли, а поэтому, видя, какой упадок угрожает нашей литературе, трудно, мне кажется, не пожелать, чтобы наши писатели немного расширили пределы своего поприща; хорошо было бы, если бы они стали завоевателями также и в области воображения. Французам ничего не стоит последовать такому совету».¹

В немецкой литературе Сталь интересовало прежде всего то, что было не похоже на французскую литературу. Во время путешествия она даже раздражалась, обнаруживая в манерах и модах подражание французам.² Ей хотелось бы более яркого местного колорита, а вместе с тем и более четкого национального самосознания. Она утверждает, что и политическое устройство должно соответствовать национальным нравам, а следовательно, введение наполеоновского кодекса в других европейских странах нецелесообразно, поскольку он не соответствует местному укладу.³

Во второй половине XVIII века эстетика в Германии получила необычайное развитие и должна была поразить внимательного иностранца богатством и разнообразием своих идей. «Гер-

¹ «De l'Allemagne», т. II, стр. 259.

² Ср. письмо Сталь к герцогине Саксен-Веймарской от 13 марта 1804 г. (цит. по кн.: Corpet et Weimar. Madame de Staël et la Grande duchesse Louise, par l'auteur des souvenirs de M-me Récamier, 1862, стр. 55) и от 31 марта того же года (цит. по: Ch. Joret. Madame de Staël et Berlin.—«Revue d'histoire littéraire de la France», 1902, стр. 8). См. также замечания о театре в письме к де Линю от 28 мая 1808 г.—Lettres de Madame de Staël conservées en Bohême..., стр. 26.

³ См., например, «Dix années d'exil», publié par P. Gautier, стр. 279.— Эти идеи во время империи были широко распространены именно в Германии и особенно в реакционных кругах. Так, Виллер считал, что каждая литература должна быть национальной (см. его статью о немецкой литературе в «Spectateur du Nord», октябрь 1799; изложение см.: L. Wittmer. Charles de Villers, стр. 50), а Ансильон утверждал, что и политическая конституция должна соответствовать нравам каждого данного народа (Ancillon. De la souveraineté et des formes du gouvernement, 1816, стр. 64).

мания, — пишет Сталь, — обладает целыми сокровищами идей и знаний, и другие народы Европы не исчерпают их в течение многих лет».¹

«Литературная теория немцев отличается от всякой другой тем, что она не подчиняет писателей тираническим обычаям и ограничениям. Это чисто творческая теория, философия искусства, которая, нисколько не стесняя писателей, пытается, подобно Прометею, похитить небесный огонь, чтобы одарить им поэтов. . . Для литературы лучше, чтобы поэтика была основана на философских понятиях, хотя бы даже несколько абстрактных, чем на внешних правилах, так как эти правила подобны загородкам для детей, не позволяющим им падать».²

Немецкая поэзия гораздо более философична, она тесно связана с современной мыслью, а вместе с тем и со всеми науками. синтез которых дан в философии. Причина заключается в том, что немецкая идеалистическая философия пытается объяснить мир данными всех наук, а также в том, что эта философия полагает своей основой не механику внешнего мира, а чувство. «Универсум больше похож на поэму, чем на машину»,³ а потому эта философия ближе к поэзии, чем философия французского сенсуализма.

Во Франции теперь интересуются преимущественно мемуарами и романами, пишет Сталь, потому что революция заставила интересоваться практическими вещами, «ценить только знание событий и людей». В Германии, столь как будто не практичной, печатают книги на самые отвлеченные темы, но достоинство всех этих книг — в знании сердца человеческого: «Отличительная особенность немецкой литературы заключается в том, что она все связывает с внутренней жизнью, а так как эта жизнь является тайной из тайн, то она возбуждает беспредельный интерес».⁴

Эта тайная жизнь сердца, по мнению Сталь, недоступна рационалистическому методу исследования, той логической поэзии, которая утвердилась во французских салонах и на французской сцене и предпочитала оперировать ясными понятиями и простейшими, во всяком случае отчетливыми чувствами. Поэтому совершенной новостью для французского классического сознания должны были показаться «Голоса народов» Гердера, с их наивными словами, с их местными красками, со множеством сюжетов, которые не могли уложиться в логические категории «французского стиля». Фольклор, как бы он ни был причесан и обработан в поэзии Гердера, размывал поэтику классицизма

¹ «De l'Allemagne», т. III, стр. 321—322.

² Там же, т. IV, стр. 230.— В книге «О литературе» Сталь, защищая «серверные» литературы, все же относилась к правилам с несколько большим уважением (см. предисловие ко второму изданию, стр. 8—9).

³ Там же, т. IV, стр. 269.

⁴ Там же, т. III, стр. 324—325.

и казался совершенным выражением естественной, подлинной поэзии. Сам французский язык слишком как будто рационалистичен для такой поэзии. «Только, может быть, гибкость немецкого языка позволяет перевести с языков других народов эти наивные выражения, без которых народная поэзия не производит никакого впечатления. В этих произведениях сами слова обладают каким-то изяществом, которое волнует нас, как цветок, как мотив, которые мы видели и слышали в детстве; эти своеобразные впечатления заключают не только тайны искусства, но также и тайны души, в которой искусство их почерпнуло. Немцы в литературе исследуют чувства до самых последних глубин, до тончайших оттенков, которые нельзя выразить словом. Их можно было бы упрекнуть только в том, что во всех жанрах они тратят слишком много труда на то, чтобы объяснить невыразимое».¹

Так определяется принципиальная разница между немецкой и французской литературой, между немецким и французским национальным характером. Сталь развивает мысль, которая была распространена в немецкой литературе и эстетике и отчетливо высказана В. Гумбольдтом в 1799 году в статье «О современной трагической сцене французов». Несомненно, Сталь могла усвоить ее во время своих встреч с Гумбольдтом в Париже.²

Немецкие писатели думают лишь о том, чтобы проникнуть в природу вещей, завоевать для искусства новую, до того еще неизвестную правду. Выразить невыразимое значит познать непознанное. Они уверены, что в этом и заключается их долг. Развлекать своего читателя тем, что всем доступно, облекать изящным стилем общеизвестные истины и всем знакомые чувства недостойно подлинного поэта и мыслителя. Между тем, французские писатели как будто нарочно избегают того, что не всем известно, что «темно» или «непонятно». Французское стремление к ясности прямо противоположно немецкому стремлению к невыразимому.

Полная свобода мысли и творчества делает произведения немецких писателей трудными для понимания. Французская ясность не очень их привлекает, — они знают, что полная ясность невозможна, когда исследуешь душу и разрешаешь мировые вопросы. Французские произведения ясны потому, что в них нет ни трудных вопросов, ни глубины мысли. Сталь сравнивает стихотворение Вольтера, оплакивающее прошедшую молодость, со стихотворением Шиллера, написанным на ту же тему. Вольтер переносит в свои стихи изящество светского разговора и даже изящество манер — особенность, доступная только французам. Его стихи «выражают приятное сожаление по поводу утраченной способности наслаждаться любовью и радостями жизни. Немец-

¹ «De l'Allemagne», т. III, стр. 315.

² Статья, написанная в форме письма к Гёте, была напечатана Гёте в его «Прописях» и переведена Виллером в «Spectateur du Nord» (март 1800 г.).

кий поэт оплакивает потерю юной восторженности и невинности юношеских взглядов, но он надеется усладить свою старость при помощи мысли и поэзии. В строфах Шиллера нет общедоступной и блестящей ясности, понятной любому среднему человеку, но в его стихах можно почерпнуть утешение, внутренне воздействующее на душу».¹

Внимание к сложнейшим психическим переживаниям, к «тайникам души», взволнованной раскаянием, угрызениями совести, нравственными размышлениями, является результатом христианства и свойством новых, воспитанных христианством народов. Эти психологические интересы чужды античному искусству. Поэты классицизма холодны и абстрактны, так как они замкнулись в подражании древним и не хотят жить волнениями современности.²

Искусство проникать в глубины человеческого сердца и воспроизводить переживания давно прошедших эпох сочетается у немцев с чувством природы. В сущности это та же способность перевоплощения, благодаря которой человек, позабыв о своей карьере, о соседях, начальниках и подчиненных, проникает в самую сущность изображаемого, будь то чужая или собственная душа, явление природы или исторические судьбы нации.

Это художественное познание мира, эту работу мысли, пробивающейся в темные области неисследованного, Сталь понимает пантеистически, улавливая общее направление современной ей немецкой философии и литературы: «Шиллер глубочайшие размышления одевает благородными образами; он говорит с человеком так же, как говорит с ним природа, потому что природа одновременно и мыслитель, и поэт. . . Поэзия должна быть земным зеркалом божества и отражать при помощи красок, звуков и ритмов все красoty вселенной».³

Тот же пантеистический характер немецкой поэзии Сталь усматривает и в балладе Гёте «Рыбак».

«Содержание этого романа малозначительно, но очаровательно искусство, с каким автор показывает таинственную власть над человеком явлений природы. Говорят, есть люди, которые находят скрытые под землей источники благодати благодаря нервному волнению, которое они у них вызывают, — в немецкой поэзии

¹ «De l'Allemagne», т. II, стр. 177.— Приблизительно то же писал В. Гумбольдт в вышецитированной статье, напечатанной в «Прописях». Сталь могла познакомиться с этими мыслями по переводу Виллера или в личных беседах с Гумбольдтом.

² Там же, стр. 133.

³ Там же, стр. 177—178.— Пантеистическое понимание искусства, несомненно заимствованное из немецкой эстетики, выражает и Коринна, которая говорит об «искусствах, изображающих внешний мир, всеобщую гармонию природы» («Corinne». — О. С., т. I, стр. 728).

словно происходят такие же чудеса симпатии между человеком и стихиями. Немецкий поэт чувствует природу не только как поэт, но и как брат; можно было бы подумать, что он связан родственными узами с воздухом, водой, цветами, деревьями — словом, со всей первозданной красотой мира».¹

Это значит, что сила зрения, так же как и сила сочувствия, у немецкого поэта гораздо больше, чем у французского, что в сферу его художественного познания входит более широкий круг явлений и более глубокие пласты действительности, начинающая от жизни природы и кончая тончайшими движениями души. Иначе говоря, он ближе к подлинной жизни, к настоящей действительности. В своей отчужденности от светской суеты и практических расчетов он несравненно правдивее, чем изощенный в благородстве выражений, затянутый в правила, постоянно думающий о партере француз.

Так в рассуждения Сталь упорно и последовательно, вместе с частными наблюдениями над теми или иными произведениями искусства пробивается идея «правды».

Правду Сталь понимает не так, как понимали ее французы. «Немцы, — и Сталь как будто вполне с ними солидаризируется, — не считают, как то обычно делается, основной целью искусства подражание природе; главным достоинством всех лучших произведений искусства кажется им идеальная красота; их поэтическая теория в этом отношении вполне согласуется с их философией. Впечатление от изящных искусств не имеет никакого отношения к удовольствию, доставляемому каким бы то ни было подражанием; человек имеет в душе своей врожденные чувства, которые никогда не будут удовлетворены внешними предметами; этим-то чувствам воображение живописцев и поэтов дает форму и жизнь».²

Такая точка зрения вступает в резкое противоречие с описательной школой Делилля, широко распространявшейся в Империи. Сталь требует положительного идеала независимо от того, получит ли он свое выражение в критике действительности, в идеальных образах или в лирических описаниях томящейся души. В этом она видит ту нравственную и общественную активность литературы, которая должна возродить французов к новой политической жизни.

По мнению Сталь, правда заключается в выражении того, что думаешь и чувствуешь, не размышляя о каком-либо практическом результате и не стремясь ни к какой цели, кроме одной только передачи своего внутреннего содержания, аффектированного внешним миром.

Но как же такое искусство может быть нравственным и поучительным? Сталь ссылается на Канта:

¹ «De l'Allemagne», т. II, стр. 189—190.

² Там же, т. IV, стр. 225—226.

«Отделив прекрасное от полезного, Кант с очевидностью доказывает, что искусство по самому существу своему не может поучать. Конечно, все прекрасное должно вызывать великодушные чувства, а эти чувства побуждают к добродетели; но как только художник захочет подчеркнуть какое-нибудь нравственное правило, тотчас же разрушается свободное впечатление, которое должны вызывать искусства, так как цель, какова бы она ни была, всегда ограничивает воображение и мешает его работе».¹

Следовательно, не нужно приспособлять действительность к моральным намерениям. Не нужно показывать добродетель награжденной, а порок наказанным. Это практический, «деловой» взгляд на искусство, который только вредит его моральному действию. Правда более нравственна, чем морализующая ложь. «Сама жизнь создана как поэтическое произведение, потому что не наказанием виновного и не наградой добродетельного она производит на нас нравственное действие, а тем, что вызывает в нас негодование против человека виновного и восхищение человеком добродетельным».²

Вот почему Сталь протестует против абстрактных героев французской трагедии, придуманных ради нравственных и пропагандистских целей, и рекомендует объективное изображение правды жизни для вящего нравственного воздействия на зрителей. Вот почему правду она видит не в копировании, не в «подражании» действительности, а в изображении тех нравственных идеалов или, вернее, оценок, которые накладываются нашим восприятием на факты действительности, не искажая их. Это определение литературы, основанное на теории «незаинтересованного наслаждения» Канта, имеет у Сталь действительный общественно-нравственный характер.

Такой критерий правды предполагает эстетическое приятие всех форм искусства, независимо от каких-либо внешних правил, и способность широких художественных сочувствий, не ограниченных одной единственной формой культуры. Действительно, немцы рассматривают каждую историческую форму искусства с особой точки зрения и применяют для оценки этих исторических форм различные критерии. «Подражание древним у немцев приняло совсем иное направление, чем в других странах Европы. Добросовестность, которая им всегда свойственна, не позволяет им смешивать современный дух с духом античным. В некоторых отношениях они рассматривают художественный вымысел как действительность, так как они и вымысел изучают с той же добросовестной тщательностью».³

Слова эти имеют необычайно важное значение. Они определяют новую, научную точку зрения на произведения искусства

¹ «De l'Allemagne», т. IV, стр. 222—223.

² Там же, стр. 225.

³ Там же, стр. 231.

и свидетельствуют о возникновении истории литературы, противопоставленной модернизирующим оценкам старой классической критики. Античная литература понимается и интерпретируется как часть древней культуры: «В Германии изучение античности, как изучение наук и философии, объединяет различные отрасли деятельности человеческого духа».¹

И как пример такого изучения античности Сталь называет двух крупнейших филологов эпохи: Гейне, «с изумительной проницательностью изучающего литературу, историю и искусство древности», и Вольфа, который, «невзирая на авторитеты», самостоятельно исследует подлинность и ценность греческих произведений.²

Однако Сталь не сочувствует неоклассицизму, который возникает в немецкой литературе во второй половине XVIII века. Винкельман, возродивший в искусстве антикизирующий стиль, и Гёте, который хочет возродить энтузиазм к мифологии, стараются напрасно: «Очевидно, в искусстве мы не можем стать ни христианами, ни язычниками, но если когда-нибудь среди людей возродится творческое воображение, то оно проявится, конечно, не в подражании древним».³

«Новая школа» утверждает, что источником современного творчества было христианство. «Писатели этой школы совсем по-новому рассматривают те стороны готической архитектуры, которые согласуются с христианским религиозным чувством. Но это не значит, что современные художники могут и должны строить готические церкви. Ни искусство, ни природа не повторяются. При теперешнем молчании талантов важно только снять то презрение, под которым пытались похоронить все предствления, свойственные средним векам. Конечно, нам не приходится принимать их как собственные убеждения. Однако считать варварским все самобытное значит препятствовать развитию гения».⁴

Слова эти являются скорее полемикой с немецкими романтиками, чем изложением их взглядов. Оправдание средневекового искусства сочетается у Сталь с теорией совершенствования, и потому «возвращение к средним векам», проповедуемое братьями Шлегелями, не могло вызвать ее сочувствия. Это «возвращение» она может принять лишь как освобождение от мертвых канонов классицизма и, следовательно, как стимул к развитию нового, современного и либерального искусства.

¹ «De l'Allemagne», т. IV, стр. 231.

² Там же, стр. 232.—Сталь имеет в виду книгу «Prolegomena ad Homerum», в которой Вольф отрицает существование Гомера как личного автора гомеровских поэм, причем одним из аргументов является для него неодинаковая художественная ценность отдельных песен «Илиады».

³ Там же, т. III, стр. 362.

⁴ Там же, стр. 363.

Таковы драгоценные особенности немецкой литературы, которые выгодно отличают ее от французской. Однако эти же самые достоинства немецкой литературы оказываются и ее недостатками. С другой стороны, недостатки французской литературы, так остро сформулированные на протяжении всей книги, оказываются важными достоинствами, без которых немислимо искусство будущих свободных людей.

Сталь не любит классических правил и даже рекомендует французам как можно скорее от них освободиться. Но при отсутствии правил нет возможности установить сколько-нибудь твердые критерии художественности, поэтического совершенства. Оценка того или иного произведения искусства должна быть все же аргументирована, и даже при торжестве классического вкуса критики всегда ссылались на кодексы правил, авторитеты и образцы. Установить, что данное произведение нарушает правила, довольно просто, а если совершенство заключается в согласии с правилами, то, следовательно, столь же просто обнаружить сравнительную и абсолютную ценность данного произведения. Поэтому для французской поэтики XVIII века не составляло труда назвать самую лучшую в мире трагедию и расставить на единой шкале совершенств лучшие произведения всех народов.

Когда исчезают правила, а вместе с ними авторитеты и образцы, то оценка оказывается весьма затруднительной. Да немцы и не стремятся к этим классическим сравнениям и не измеряют единой мерой все ценности мировой литературы. Поэтому «в Германии нет классической поэзии, понимать ли под этим словом поэзию, подражающую древним, или высшую возможную степень совершенства. Плодовитое воображение немцев больше побуждает их творить, чем исправлять... Язык не определился; вкус меняется с каждым новым талантливым произведением; все находится в развитии, все движется, и неподвижная точка совершенства еще не достигнута».¹

Плохо это или хорошо? Как будто плохо, так как лишает писателей ориентации, вносит в творчество произвол, превращает литературный процесс в хаос. Но, констатировав это, Сталь и тут находит хорошую сторону: ведь произведения совершенные или признанные таковыми вызывают подражания, а вместе с подражаниями наступает упадок творчества, и прекращается развитие литературы.

Другая замечательная черта немецкой литературы — глубокое понимание различных национальных культур и форм искусства — мешает немцам выработать «хороший вкус». Сталь постоянно говорит о том, что и в произведениях литературы, и

¹ «De l'Allemagne», т. II, стр. 141—142.

в немецком быту прекрасное перемешано с вульгарным. Она характеризует германскую культуру одним из первых своих впечатлений после переправы через Рейн: чудесный концерт в дымной комнате.¹

Проблема вкуса, с таким жаром дебатировавшаяся в эстетике этой эпохи, затронута была еще в книге «О литературе». Возражая «северным писателям», говорившим, что вкус есть «законодательство совершенно произвольное», Сталь утверждала, что «законы вкуса» общеобязательны так же, как законы нравственности, хотя и существуют различные отклонения от этих законов, создаваемые «местными обстоятельствами».²

Через четыре года, находясь в Веймаре, она соглашается с тем, что «нужно изучить и их <немцев> литературу, и их эстетику или поэтику, чтобы усвоить новые представления о литературе, так как наши уже исчерпаны, но это изучение требует безошибочного вкуса, так как слабую голову оно может погубить».³

Очевидно, Сталь считала свой вкус безошибочным, так как безапелляционно определяла художественную ценность самых разнообразных немецких произведений. «Хороший вкус» для нее все же вкус французский. С точки зрения такого «чистого и строгого вкуса» она осуждает многое в «Коринфской невесте» Гёте, в драмах Коцебу, Захарии Вернера и др.

Французская ясность, которая, по мнению Сталь, является результатом поверхностного ума, вместе с тем оказывается преимуществом французской культуры. Если французы в жертву ясности приносят глубину, то немцы только ради того, чтобы не идти по избитой дорожке, вновь погружаются во тьму то, что до того было ясно, как день. Автора не контролируют ни критика, ни мнение салонов, он предоставлен самому себе и, предаваясь своим размышлениям, часто наводит скуку. Эта темнота стиля свидетельствует о том, что писатель не считается со своим читателем, что он слишком погружен в себя, ограничен своим индивидуализмом, который мешает общественному действию его произведения. Кроме того, он уверен, что его читатель приложит все усилия к тому, чтобы разобраться в его сочинениях. Немецкие философы приучили к трудному чтению и публику и поэтов, которые вместе с глубиной заимствовали у современной философии и ее темноту. В этом не только достоинство, но и недостаток немецкой поэзии.⁴

Немецкая литература более индивидуальна, она не зависит от мнения салонов, поэтому она более свободна и по отно-

¹ Письмо к Ш. Виллеру от 19 ноября 1803 г.— M. Isler. Briefe... an Charles de Villers, стр. 292.

² «De la littérature», стр. 288—289.

³ Письмо к Оше от 28 февраля 1804 г.— Benjamin Constant et Madame de Staël. Lettres à un ami..., стр. 74.

⁴ «De l'Allemagne», т. II, стр. 10, 15; т. IV, стр. 228—229.

101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000

шению к «среде», в которой вращается художник, и по отношению к началству. Она более глубокомысленна и нравственна по своему существу, но вместе с тем она менее доступна для широких кругов читателей и, следовательно, несмотря на ее глубоко общественное содержание, имеет ограниченное общественное действие. Французская литература, напротив, неглубока, менее индивидуальна, в ней меньше творческого начала, и ее писатели думают не столько о проблеме, которую они разрабатывают, сколько о публике, которой они хотят понравиться. Она менее общественно значима по своему содержанию, но вполне доступна для широкой публики. Ее легче понимать, потому что она более поверхностна и регламентирована. Словом, в художественных формах отражается все то же принципиальное противоречие между безнравственной стадностью французов и полным нравственным пафосом индивидуализмом немцев — противоречие, которое должно быть разрешено будущим обществом свободных людей.

В эстетическом плане это противоречие оказывается противоречием между правдой и искусством, и здесь вновь возникает вечная проблема всех эстетических систем и практических руководств.

В классической эстетике она разрешалась при помощи понятия правдоподобия. Правдоподобие требовало, чтобы событие, изображаемое в трагедии, не было случайным или невероятным, чтобы оно было облагорожено традицией или древностью и внушало доверие большинству зрителей. Правдоподобие значительно уже правды, потому что оно соответствует лишь той ее части, которая известна каждому зрителю. Все то, что лежит за пределами обыденного, всем известного, т. е. большая часть правды, может показаться неправдоподобным и потому лежит за пределами искусства. Огромная часть правды выключалась из сферы искусства, как случайное, хотя эмпирически возможное. Таким образом, при помощи правдоподобия, т. е. высшей правды, в классицизме правда отождествлялась с искусством.

В эпоху неоклассицизма ситуация значительно изменилась, и несоответствие правды и красоты констатировалось неоднократно и с особой настойчивостью. Теория идеально прекрасного заставляла отвергать почти все, что существовало в действительности. С другой стороны, под напором антифранцузской и антиклассической эстетики необходимо было доказывать превосходство французских авторов над древними. В таком положении оказался, в частности, Жоффруа. Древние более «естественны», более близки к природе, а новые более благородны и элегантны.¹ Французская трагедия полна героизма, который грекам показался бы чистым безумием, так как они были друзьями природы и истины и редко допускали в свои трагедии

¹ 11 сентября 1806 г. «Cours de littérature... de Geoffroy», т. II, стр. 111.

идеал прекрасного.¹ Иногда нужно благодарить Вольтера за то, что он отделился от природы и истины, так как его герои говорят лучше, чем они могли и должны были говорить в действительности.²

Иногда Жоффруа как будто колеблется в своих предпочтениях или даже становится на сторону «природы и истины». «Великие знатоки в области трагедии ставят в вину Расину то, что он изобразил Митридата слишком правдиво... Согласен, это не очень благородно, но это естественно и правдиво, это сценично».³ В данном случае такая позиция Жоффруа объясняется его полемикой со школой Вольтера, но иногда неоклассическая эстетика с ее стремлением к «суровой простоте» заставляла его предпочитать древних трагиков Расину. Трагедия Эврипида «Троянки» «в искусстве значительно уступает трагедии Расина („Андромаха“), но выше ее по естественности и правдивости характеров».⁴

Иногда Жоффруа понимает это противоречие как несходство нравов, изображаемых древними и новыми, или же как различие культур, получивших отражение в античном и французском театре.⁵ В таких случаях он пользуется теми же аргументами, что и сторонники «новых» в споре конца XVII—начала XVIII века.

Сталь постоянно встречается с этим затруднением, значение которого она не всегда понимает. В «Литературе» противоречие между правдой, т. е. философской мыслью современности, и искусством, т. е. художественным совершенством античных поэтов, должно было обнаружиться неизбежно. Так, ей пришлось констатировать, что пьесы Шекспира «выше греческих трагедий в том, что касается философии страстей и знания человека, но гораздо ниже в смысле совершенства искусства».⁶

В книге «О Германии» эти две тенденции — Лессинга с правдой его национальных драм и Винкельмана с его идеалом античного искусства — противопоставлены и отвергнуты, как правда без идеала и идеал без правды.⁷

Таким образом, художественные традиции и характер эстетического переживания сделали для Сталь это противопоставление неизбежным: в современной литературе правда и искусство существуют отдельно, подчиняясь различным эстетическим законам. Немецкому искусству не хватает искусства; французскому — правды. В большинстве случаев (французское) искусство мешает правде, а (немецкая) правда мешает искусству.

¹ 27 июля 1807 г.—«Cours de littérature... de Geoffroy», т. II, стр. 117.

² 7 нивоза 12 г. (29 декабря 1803 г.).— Там же, т. II, стр. 224.

³ 10 августа 1813 г.— Там же, т. II, стр. 88—89.

⁴ 29 января 1814 г.— Там же, т. II, стр. 26.

⁵ См. принципиально важные рассуждения в статьях о Расине.— Там же, т. II, стр. 3, 13—15 и др.

⁶ «De la littérature», т. I, стр. 202.

⁷ «De l'Allemagne», т. II, гл. VI.

Слияние двух систем — в пределах настоящего — оказывается невозможным, поскольку они прямо друг другу противоположны, и потому исследователь стоит перед неразрешимой проблемой выбора — между вкусом и гением, между правилом и наитием, между искусством и правдой.

Эта проблема с особенной остротой возникает в области драматургии. Она разрешается неожиданно и практически — не ствлеченными рассуждениями об идеале или правдоподобию, а обращением к особому материалу, который должен заключить в себе и правду, и идеал. Так вступает в свои права жанр исторической драмы.

3

«Достоинно внимания то обстоятельство, что в большинстве случаев национальные вкусы гораздо сильнее отличаются в драматическом искусстве, чем во всех других областях литературы», — пишет Сталь.¹

Разница между драматургией французской и немецкой определялась историческими причинами, сделавшими французскую драматургию самой классической и самой регламентированной во всей европейской литературе. Поэтому особенно интересно было сравнить эти две эстетики, в которых с наибольшей силой сказалось различие двух национальных культур.

Немецкую драму, так же как и немецкую литературу вообще, Сталь не могла принять целиком, со всеми ее специфическими особенностями. Все в этой драме казалось ей странным, но вместе с тем часто вызывало восхищение. В каждой пьесе было что-то раздражающее, мысль постоянно пыталась исправить эти великолепные, столь еще необработанные произведения и вообразить некую идеальную трагедию, которая сочетала бы лучшие стороны французского и немецкого театра. Но как ни робки были рассуждения и оценки мадам де Сталь, во Франции они должны были показаться разрушительными и почти что преступными. Они подрывали основы традиции, покушаться на которую казалось безумием или предательством.

В драматургии двух народов заключено то же противоречие искусства и правды. Французскому торжественному, величавому, полному достоинства театру противостоит драма более свободная и более вульгарная, не столь единообразная по тону и стилю, но зато гораздо более глубокая. Она сильнее волнует, проникая в самые недра души и затрагивая струны, о существовании которых не мог и догадываться обычный посетитель Французской комедии: «Замысел иностранных пьес иногда сильнее захватывает, он бывает более смелым, и часто в нем заключается какая-то сила, более непосредственно обращающаяся к нашему

¹ «De l'Allemagne», т. II, стр. 214—215.

сердцу и более близкая тем чувствам, которые когда-то волновали нас самих»;¹ «Драматическое искусство являет поразительный пример различных способностей двух народов. Все, что имеет отношение к действию, к интриге, к интересу событий, в тысячу раз лучше построено, в тысячу раз лучше задумано у французов; все, что касается развития сердечных чувств, тайных бурь могучих страстей, гораздо глубже разработано у немцев».²

Это различие Сталь видит в противоречии между античной или мифологической трагедией французов и современной или исторической трагедией, которая особенное развитие получила у немцев.

Сталь еще в юности отдала дань этому жанру. «Джен Грей»³ — довольно типичная для эпохи трагедия, написанная александрийским стихом со всем благородством стиля, которое от него требовалось. Интрига несколько более сложна и героев несколько больше, чем полагается, но обнаружить в трагедии какое-либо новаторство трудно. Исторического колорита, кроме исторических имен и упоминаний о религии Лютера, нет, борьба между любовью, долгом, мезтью и раскаянием вполне в духе классической традиции последних десятилетий, тронутых чувствительностью XVIII века.

В предисловии Сталь заявляла, что она предпочитает исторические сюжеты вымышленным, так как в них «правдоподобие определено правдой, а воображение, не смущая мысли, воспроизводит перед нашими глазами опыт прошлого и дает новому поколению почувствовать великие уроки прошедших веков».⁴

В 1791 году была написана другая историческая трагедия, о герцогине Монморанси, одной из «жертв» кардинала Ришелье. Судьба Монморанси напоминала Сталь судьбу ее отца, который боролся с «крайностями» монархистов и революционеров и потому принужден был оставить политическую деятельность. Большую роль в этой трагедии играла верная и отважная жена Монморанси. Трагедия осталась ненапечатанной.⁵

Наконец, в 1797 году Сталь написала историческую трагедию «Ян де Витт» в пяти действиях и в стихах, которая также осталась ненапечатанной. Это классическая трагедия с современной политической проблематикой. Голландия в критическую пору своей истории колеблется между двумя крайностями: анархией и диктатурой. Ян де Витт, вождь республиканской партии, бо-

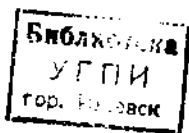
¹ «De l'Allemagne», т. II, стр. 232.

² Там же, т. II, стр. 16—17.

³ Трагедия была написана, как сообщает автор, в 1787 г. и распространилась среди знакомых в рукописи. Она была напечатана в 1790 г. Можно думать, что окончательную свою обработку пьеса получила при подготовке к печати.

⁴ О. С., т. II, стр. 306.

⁵ См. Comte d'Haussonville. Madame de Staël et M. Necker, 1925, стр. 53—54.



рется с диктатурой и погибает в борьбе с новым диктатором Вильгельмом Оранским. Здесь та же тема, те же отдаленные воспоминания о роли Неккера и та же традиция просветительской трагедии с ее прозрачными намеками и отчетливой политической программой.¹

В «Опыте о художественных произведениях», написанном в том же 1797 году, также торжествует классическая традиция. Говоря об исторических трагедиях, Сталь целиком оправдывает классические правила, несмотря на то, что ни одно историческое событие не происходило в одном месте и в один день; поэтические правила «не искажают исторических героев, а только освобождают их от всего, что было в них смертного, и тем самым освящают их апофеоз».²

В книге «О литературе» вопрос приобретает несколько иные формы. Теперь Сталь критически относится к французской трагедии, считая ее жанром несколько устаревшим. Человеческая душа не получает в ней своего достаточно полного выражения. Короли, действующие на классической сцене, внушают почтение, а это мешает поэтам пользоваться точными словами для передачи душевных движений. Политическое равенство и философские идеи должны дать новый характер нашим трагедиям. «Это не значит, что нужно отказаться от исторических сюжетов. Напротив. Нужно изображать великих людей с теми чувствами, которые вызовут к ним всеобщую симпатию; нужно облагораживать природу, а не совершенствовать общепринятые идеи (*les idées de convention*)».³

Следовательно, нужно изображать реальных исторических персонажей, а не отвлеченных, философски сконструированных героев, но с той долей «благородства», без которого, по мнению Сталь, драматический герой невозможен. Поэтому не следует подражать английским и немецким пьесам в том, что есть в них неправильного и непоследовательного, нужно создать новое для нас и для иностранцев искусство — «искусство придавать достоинство обыденным обстоятельствам и изображать с простотой великие события».⁴

В «Германии» Сталь развивает приблизительно ту же точку зрения. Но теперь противоречие между «отвлеченными героями, воплощающими общепринятые идеи», и «благородными великими людьми» понимается как разница между античными и историческими сюжетами и, вместе с тем, как разница между классической и романтической школой.

Проблема взаимоотношения исторической правды и художественного вымысла обсуждалась в переписке Сталь с Виллером,

¹ Краткое изложение см. Comte d'Haussouville. Madame de Staël et M. Necker, 1925, стр. 79—82.

² «Essai sur les fictions». — О. С., т. I, стр. 67.

³ «De la littérature», стр. 355—356.

⁴ Там же, стр. 356.

очевидно в связи с жанром исторического романа. В «Опыте о художественных произведениях» Сталь отвергала жанр исторического романа на том основании, что он по самому своему существу предполагает искажение истории.¹ Теперь она должна была признать, что, сочетая историческое с вымышленным, можно достигнуть высокого художественного единства.

Сталь даже задумывала большую историческую поэму, очевидно убедившись в том, что такой жанр принципиально возможен.²

Но речь шла только о повествовательной литературе — о романе и поэме. Трагедия имела свои особые трудности и задачи.

«Трагедии, сюжет которых заимствован из мифологии, — совсем иные, чем исторические трагедии». Сюжет или материал определяет все другие особенности пьесы — ее философию, ее поэтику и ее стиль.

События, изображавшиеся в древнегреческих трагедиях, древним грекам были заранее известны. Действие объяснялось судьбой и вмешательством богов, не нужно было ни разрабатывать психологию персонажей, ни придумывать мотивы, побуждавшие их к тому или иному поступку. Вот почему античные трагедии были необыкновенно просты: это были религиозные церемонии. Для французов мифологические сюжеты не имели никакого религиозного значения, поэтому, заимствовав их у древних греков, французские драматурги должны были наполнять их современным психологическим содержанием и наделять персонажей свойственными новому времени политическими страстями и галантностью. В результате получалось своеобразное сочетание древнего и нового, которое иностранцам кажется странным и смешным.³

Античные сюжеты, даже и заново интерпретированные, можно без большого ущерба подчинить единствам. «Но если бы мы, подобно англичанам, захотели насладиться исторической драмой, заинтересоваться нашими воспоминаниями и нашими верованиями, мы не смогли бы ни следовать правилу трех единств, ни придать пьесе ту величавую пышность, которая считается законом наших трагедий».⁴

Значит, дело не в том, чтобы изменить те или иные жанровые законы трагедии — единства, стиль, сюжет, драматическую кон-

¹ О. С., т. I, стр. 67.

² Письмо Виллера от 24 июня и Сталь от 20 июля 1803 г. См. M. Isler. Briefe... an Charles de Villers, стр. 287—288.— Сталь имела намерение по окончании «Рассуждений о французской революции» написать поэму о Ричарде Львиное Сердце (см. Предисловие к посмертным произведениям, стр. I). Весной 1817 г. современники ждали ее появления (Th. Jouffroy. Correspondance, publiée par Adolphe Lair, 1901, стр. 159). Об этом замысле см. F. Baldensperger. Au secours de Madame de Staël et de son Poème historique. «Mercure de France», сентябрь 1953 г.

³ «De l'Allemagne», т. II, стр. 237—240.

⁴ Там же, стр. 240.

струкцию, характер конфликта и т. д., а в том, чтобы ввести на сцену новый материал. Этот материал определит и эстетические принципы новой драмы, которую Сталь называет старым именем исторической трагедии.

Создать такую трагедию должна современная драматургия. Цель книги не в защите и прославлении немецкого театра, а в разработке эстетики и законов исторической трагедии, идеал которой Сталь пыталась найти при помощи сравнительного изучения французского и немецкого театра.

Необходимость исторической трагедии Сталь доказывает примером прошлого. «Из всех наших великих трагических поэтов Вольтер особенно часто разрабатывал современные сюжеты. Чтобы взволновать своих зрителей, он воспользовался христианством и рыцарством, и если мы будем искренни, то мы должны будем признать, что «Альзира», «Заира» и «Танкред» вызывают больше слез, чем все греческие и римские шедевры нашего театра».¹ Свидетельством того, как волнуют современного француза зрелища национальной истории, была трагедия Дюбеллуа (или де Беллуа) «Осада Кале», вызвавшая при первых постановках взрыв восторга и жестокие полемические бои. Эта трагедия сохранялась в репертуаре еще во время Империи, и мадам де Сталь охотно ссылается на нее, хотя ничуть не разделяет монархических тенденций ее автора: «Дюбеллуа со своим весьма скромным талантом тем не менее смог вызвать на французской сцене французские воспоминания, и хотя он не умел писать, его пьесы все же вызывают интерес, подобный тому, который, по-видимому, чувствовали греки, когда им показывали события их истории».²

Историческая трагедия противопоставлена не только трагедии с античным сюжетом, но и драме, как ее понимал Дидро, а вслед за ним Лессинг и молодой Шиллер. Драма, утверждает Сталь, возникла только потому, что регламентированная трагедия не давала никакой свободы творчеству. Завоевав свободу, драматическое искусство откажется от этого «смешанного» жанра. Преимущество драмы заключается только в том, что она представляет нашим взорам повседневную, хорошо знакомую нам жизнь. «Но слишком точное подражание действительности не составляет цели искусства. Драма относится к трагедии так же, как восковая фигура — к статуе: в ней слишком много правды и слишком мало идеала». Самое главное — это то, что драма, несмотря на всю свою близость к действительности, изображает незнакомых нам лиц. «Когда на сцене произносят только неизвестные имена, то зритель лишается одного из величайших наслаждений, какие может доставить трагедия, — исторических воспоминаний, которые она у нас вызывает».³

¹ «De l'Allemagne», т. II, стр. 242.

² Там же, стр. 242.

³ Там же, стр. 272—273.

«Исторические воспоминания» — это основная конститутивная особенность исторической трагедии. Сталь повторяет ту же мысль по поводу трагедии Клингера «Близнецы»: «Эта трагедия, полная душевного пыла и красноречия, производила бы, мне кажется, гораздо большее впечатление, если бы действующими лицами ее были знаменитые люди: трудно представить себе, чтобы столь бурные страсти разыгрались из-за наследования какого-то замка на берегу Тибра... Для трагедии нужны исторические сюжеты или религиозные предания, пробуждающие в душе зрителей великие воспоминания, потому что в литературе, так же как в жизни, воображение жаждет прошлого, как бы ни стремилось оно к будущему».¹

Сюжет, заимствованный из новой истории, нельзя разработать в скованной правилами классической трагедии. В новой истории почти нет событий, которые произошли в течение одного дня и в одном месте: «Разнообразие событий, обусловленное более сложным общественным порядком, утонченные чувства, вызванные более мягкой религией, наконец, правдивое изображение нравов, необходимое в трагедиях, живописующих более близкую к нам эпоху, требуют от драматического произведения большей широты».²

Исторический сюжет, втиснутый в рамки единств, утрачивает свое правдоподобие. Примером может служить трагедия Ренуара «Тамплиеры».³

Христианские сюжеты несравненно интереснее античных, так как древность не знала столь тонких и глубоких чувств. Гибель тамплиеров, до последнего вздоха певших гимны в огне костров, кажется мадам де Сталь особенно драматичной. Так же как немецкие романтики и все апологеты католицизма в начале XIX века, мадам де Сталь объявляет язычество религией плоти, а христианство — религией духа. Нравственное беспокойство, преданность долгу, терзания совести, торжество духовного начала над животным и плотским — все это результат христианства, поднявшего человечество на высшую ступень нравственного развития. В этом отношении она как будто смыкается с Шатобрианом, хотя и стоит на противоположных политических позициях.

Однако сходство это только внешнее. Говоря о превосходстве христианских сюжетов над античными, Шатобриан прославлял французский «великий век» с его католицизмом, монархизмом и строгими драматическими правилами, он превозносил Расина, утверждая, что «Федру» создало христианское вдохновение, и уничтожал Вольтера, «христианские» трагедии которого и тем более «Генриада» были полны неверия. Мадам де Сталь, рекомендуя христианские сюжеты, ориентировалась на современную

¹ «De l'Allemagne», т. III, стр. 176.

² Там же, т. II, стр. 242.

³ Там же, стр. 242—244.

«еретическую» Германию и требовала уничтожения важнейших канонов классического театра. Историческую роль христианства она понимала как протест против насилия и рабства, а современную религию — лишь как этическое учение.

Единства противоположены исторической трагедии, поэтому их нужно отвергнуть. Театральную иллюзию можно создать не правилами, а другими средствами, более непосредственно связанными с материалом изображения. Немцы создают ее точностью характеров, правдивостью речей и строгим соблюдением нравственных особенностей описываемой эпохи. И этих средств, по мнению Сталь, вполне достаточно.¹

Классические правила единств обсуждались и критиковались не раз в течение всего XVIII века, и, поднимая этот вопрос, Сталь сама назвала его «избитым».² Дебатировалось и другое правило — правило благородства. Оно было, пожалуй, еще более обременительно, так как касалось всего содержания пьесы, начиная от состава действующих лиц и кончая лексикой трагедии. Этот «трагический этикет», по мнению Сталь, больше всего препятствует проникновению на французскую сцену новой истории. Он не позволяет изобразить средневековье в его наивности, в его трогательности и разнообразии. Он искажает историческую правду еще больше, чем ее искажают единства.

Непреодолимым препятствием для исторической правды является александрийский стих. Он может назвать только те предметы и выразить те чувства, которые заранее предусмотрены и разрешены: «Множество чувств и впечатлений изгнано со сцены не правилами трагедии, а требованиями версификации».³ Это те самые чувства и впечатления, без которых показать средневековье невозможно.

Французская трагедия рассчитана на изображение страсти. Но психика нового человека, возникшего вместе с христианством, не состоит из одних только страстей. Она значительно сложнее, и перед исторической трагедией неизбежно возникает задача — изобразить не только страсть, но и характер. Характер представляет собою сочетание возвышенных и низменных черт, а последние французской трагической сцене не дозволены.

Историческая трагедия в понимании Сталь гораздо более свободна, чем французская классическая. Историческая трагедия отвергает всякое внешнее принуждение, все формальные правила, которые не только регламентировали самое произведение, но и предопределяли характер творческого процесса.

Однако Сталь не может принять той творческой свободы, которой гордятся немцы. Она признает гениальность «Фауста», но считает это произведение в эстетическом отношении чрезвы-

¹ «De l'Allemagne», т. II, стр. 245.

² См. D. Morlet. La Question des règles au XVIII siècle. — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1914.

³ «De l'Allemagne», т. II, стр. 248—249.

чайно опасным. Внутренняя свобода немецких поэтов и их независимость от критики и публики может привести к произволу, который разрушит все границы искусства, а вместе с тем и самое искусство как средство общения между людьми. Исторический сюжет и в этом смысле благоприятствует искусству. Он ограничивает произвол и налагает обязательства. Драматург должен подчиниться исторической истине не только в следовании событий, но и в характеристиках действующих лиц и в воспроизведении нравов. Обычно вымышленные сюжеты опасны для поэта тем, что они предоставляют ему свободу. «Исторические сюжеты как будто стесняют, но если найти точку опоры в тех пределах, которые ограничивают художника, в поприще, которое они ему предоставляют, и в полете мысли, который они ему разрешают, то эти пределы оказываются благоприятными для таланта. Верная изображаемому материалу, поэзия оживляет истину, как солнце оживляет краски, и возвращает событиям колорит, которого лишила их тьма времен».¹

Таким образом, историческая трагедия, освобождая художника от внешнего принуждения, подчиняет его более глубоким потребностям исторического познания и объективного изображения прошлого. В классической трагедии любой материал должен был подчиняться всегда одним и тем же неподвижным внешним правилам. В трагедии исторической он должен подчиняться законам изображаемого материала, всегда различным, возникающим вместе с сюжетом и меняющимся от пьесы к пьесе. Это одно из самых важных положений эстетики Сталь, которое сыграло большую роль в развитии французской романтической драмы.

Таким образом, историческая трагедия оказывается средством объединения французской и немецкой системы. Вместе с тем она разрешает противоречие искусства и правды. Исторический сюжет правдив, потому что он историчен, но правда эта — не бытовая, как в драме. Историческая трагедия повествует о больших политических событиях, имеющих общее значение и высокий нравственный смысл. К тому же исторический сюжет не может разрушать законы искусства, так как он сам их создает.

Но почему современный зритель жаждет именно этой «рыцарской» и «христианской» исторической трагедии? Сталь дает на это ответ, который на первый взгляд может показаться парадоксальным. Она утверждает, что причина этому революция. Но не потому, что революция пробудила в людях религиозное чувство, исчезнувшее в просвещенном XVIII веке. Нисколько. Зритель хочет видеть на сцене более трагические, более содер-

¹ «De l'Allemagne», т. II, стр. 286—287. В «Коринне» Сталь отмечает, что в трагедиях Альфьери, так же как в трагедиях французских драматургов, отсутствует колорит времени, а герои высказывают его собственные мнения (О. С., т. I, стр. 714).

жательные зрелища, чем безрассудную любовь и легкомысленную ревность древних царей и героев. За время революции человек стал серьезнее. Он обогатился новыми чувствами и идеями. Он даже, пожалуй, стал лучше,— идея совершенствования, которая проходит сквозь трактат о литературе, сохраняет все свое значение и в книге «О Германии». «Ничто в жизни не должно оставаться неподвижным, а искусство, если оно не изменяется, превращается в окаменелость. За двадцать лет революции воображение людей усвоило новые потребности, не похожие на те, которым когда-то удовлетворяли романы Кребильона, изображавшие современную любовь и современное общество». Вот почему греческие сюжеты в настоящее время исчерпаны, и «интересы века склоняются к исторической трагедии».¹ Только в этом жанре современный зритель может найти то, что ему особенно нужно,— зрелище больших политических событий, пронизывающую их нравственную проблематику, без которой не может жить ни искусство, ни общество, и поучения, полезные во все времена и особенно в эпоху Империи, во времена работорговли и насилия.

Под знаком этих «интересов века» и рассматривается современная драматургия. Сталь выносит суровый приговор мещанской драме Дидро и Лессинга, сюжет «Германа и Доротеи» кажется ей недостойным эпоса, драмы Захарии Вернера привлекают ее внимание главным образом своей историчностью. Центральным героем второй части книги является не Гёте, а Шиллер,— в этом смысле Сталь расходится с немецкими романтиками, которые, как известно, превозносили Гёте в ущерб Шиллеру.

Но Сталь мало интересуется ранние драмы периода «Бури и натиска» — «Разбойники», «Коварство и любовь», «Заговор Фьеско». Даже «Дон Карлос» далек от ее идеала: маркиз Поза кажется ей недостаточно историчным, а потому и вся драма стоит «на грани между историей и поэзией» и является «почти вымыслом».²

Вершиной немецкой драматургии Сталь считает драмы Шиллера «зрелого периода», потому что в них с полной силой проявляется его «исторический гений».³

¹ «De l'Allemagne», т. II, стр. 254—256.

² Там же, стр. 298.—«Дон Карлоса» Сталь читала, несомненно, еще в 1799 г. 28 декабря 1798 г. она просила Мейстера прислать ей «Гений» Гроссе и «Дон Карлоса», трагедию Шиллера, для Адриена де Лезе (Lezay-Marnésia), собиравшегося перевести ее. Лезе находился в дружеских отношениях со Сталь; изгнанный из Франции, он нашел себе приют в Швейцарии и пользовался гостеприимством и поддержкой Сталь. Его перевод «Дон Карлоса» вышел в Париже в VIII (1800) г. См.: Lettres inédites de Madame de Staël à H. Meister, 1903, стр. 154; E. Eggli. Schiller et le romantisme français, т. I, 1927, стр. 214—215; P. Kohler. Madame de Staël et la Suisse, 1916, стр. 251.

³ «De l'Allemagne», т. II, стр. 298.

«Валленштейна» Сталь изучила, вероятно, лучше всех других произведений Шиллера. Еще в сентябре 1800 года она просила Мейстера прислать ей последнюю пьесу Шиллера под названием «Wallstein».¹ Она, несомненно, следила за работой Б. Констана, перерабатывавшего пьесу для французской сцены, и вновь обратилась к ней, когда писала свою книгу.

„Валленштейн” — самая национальная трагедия из всех, которые когда-либо были представлены на немецкой сцене; красота стиха и величие сюжета привели в восхищение всех зрителей в Веймаре, где она впервые была представлена, и Германия стала гордиться тем, что у нее появился свой Шекспир».²

Эта лучшая немецкая трагедия обладает всеми свойствами и достоинствами подлинной исторической трагедии. В ней с необычайной глубиной и точностью изображено одно из важнейших событий немецкой истории. На подмостках театра возникает эпоха во всем разнообразии ее явлений, персонажи, представляющие различные вступившие в борьбу силы, — священники, солдаты, генералы, честолюбцы и идеалисты, обладающие не только страстью, но и характером, и не только индивидуальной психологией, но и типичными для эпохи нравами. Широкая историческая картина поражает своей объективностью. Валленштейн сражается на стороне Австрии против тех государств, которые хотели ввести в Германии реформацию. Но чтобы осуществить свою мечту и стать владетельным князем, он хочет захватить все нужные для этого средства, которые он должен был применять на пользу общества. Генералы, сопротивляющиеся его намерениям, борются с ним не из добродетели, а из зависти. В этой жестокой схватке можно найти все, что угодно, кроме людей, преданных своим убеждениям и сражающихся по велению своей совести. «Что же может нас заинтересовать? — спросят нас. Изображение действительности. Может быть, искусство требует, чтобы это изображение подчинялось требованиям театра, но все же история на сцене — вещь чудесная».³

Следовательно, историческое зрелище, раскрывающееся в трагедии Шиллера, достоверно и правдиво. Генералы, и думать забывшие о целях войны, интересуются только личной выгодой. Ими руководят лишь властолюбие и зависть. Тридцатилетняя война, характер наемных армий, одичание нравов и есте-

¹ Письмо от 10 сентября 1800 г. — *Lettres inédites de Madame de Staël à H. Meister*, стр. 170. — Этим искаженным, но обычным во французской исторической литературе именем пьесы называется и в переработке Констана и в «Германии».

² «*De l'Allemagne*», т. II, стр. 299.

³ Там же, стр. 303.

ственные интриги среди стоящих у власти — все это вполне объясняет написанную автором картину. Сочувствовать некому, кроме как одной горькой правде жизни. Но, выразив эту замечательно тонкую мысль, Сталь возвращается вспять, к эстетическим предрассудкам французской школы: как бы ни была прекрасна история на сцене, но ради театральных эффектов ее нужно обработать, изменить, исказить. Этого требует искусство.

Впрочем, почти вся характеристика «Валленштейна» полемична по отношению к классицизму. Вторая часть («Пикколомини») кончается несколько странно, словно неожиданно прерванный разговор, и, пожалуй, Сталь, так же как и французские критики, считает эти два пролога — один смешной, другой серьезный — ошибкой композиции.¹ Но она защищает «Валленштейна», обработанного Констаном в согласии с правилами классицизма. Все то, что французские критики осудили, она оправдывает во имя исторической и психологической правды. В пьесе не хватает поэзии? Но стиль рассказа Терамена («Федра») подходит лишь к античным сюжетам; в трагедиях исторических такая словесная пышность покажется крикливой аффектацией: «Мы, французы, хотим, чтобы не только каждая сцена, но и каждый стих производил эффект, а это несовместимо с правдой».² «Эффектные стихи», традиционное зло классической трагедии, особенно развившееся в XVIII веке, нарушает единство пьесы. Написать эффектные стихи совсем не трудно, у нас есть для них готовая форма. «Но гораздо труднее подчинить каждую деталь общему целому и обнаружить каждую отдельную часть во всем, так же как все — в каждой отдельной части. Французская живость придала движению драматических произведений весьма приятную быстроту. Но она вредит красоте искусства, когда требует успехов в каждой отдельной сцене, в ущерб общему целому».³

Немцы предпочитают общее впечатление мелким сценическим эффектам и «блестящим стихам» с острыми политическими или философскими афоризмами. В одах Клопштока, например, «трудно найти какой-нибудь стих, который можно было бы повторять как отдельную максиму. Красота этих стихотворений заключается в общем впечатлении, которое они производят».⁴

Однако, несмотря на всю свою «живость», французский зритель терпеливо выслушивает долгие традиционные разговоры. Бенжамен Констан в своей обработке «Валленштейна» уничтожил всю первую часть трагедии, а экспозицию при помощи самого действия, которой отличался подлинник, заменил повест-

¹ «De l'Allemagne», т. II, стр. 304.

² Там же, т. II, стр. 306—307.

³ Там же, т. II, стр. 307—308.

⁴ Там же, т. II, стр. 154—155.

вовательной экспозицией. «Но в немецкой неправильности есть какое-то движение, которое ничем нельзя заменить».¹

Затем Сталь говорит о «двойном интересе», который считался ошибкой в продолжение всего классического периода. «Двойной интерес», несомненно, присутствует в «Валленштейне», и Констан считал возможным сохранить его и в своей обработке. У Шиллера нет того единства действия, которое обязательно для французской трагедии. «Во Франции требуют, чтобы пьеса была целиком посвящена или любви, или политике, и не любят смешения сюжетов... Однако широкая картина заговора Валленштейна целостна только благодаря тому, что в ней показаны несчастья, которые заговор вызывает даже в семье самого Валленштейна; нам не мешало бы напомнить, какие страдания могут причинить общественные события людям в их личных отношениях. А изображать мир политики, как область совершенно изолированную, из которой изгнано чувство,— безнравственно, жестоко и в драматическом отношении бесполезно». В фразе, вычеркнутой из окончательного текста, она поясняла: «Потому что мы можем сочувствовать только волнениям души. Исторические события и их следствия по прошествии некоторого времени не трогают нас, не захватывают нашей мысли».²

Сталь, конечно, имеет в виду события французской революции и Империю с ее макьявеллизмом и «бездушием»; надеяться такой чувствительностью политических деятелей, никогда ею не грешивших, значило бы продолжать все ту же французскую классическую традицию, согласно которой никакая трагедия невозможна без любви. Сталь хочет сочетания политической интриги с интригой вымышленной и, если угодно, романтической. Только в таком случае будет показано подлинное значение войн, деспотий и насилий в жизни народа. Разрушенное счастье двух вымышленных идеальных героев, Макса Пикколони и Теклы, показывает частные катастрофы, вызываемые политическими кознями и честолюбивыми авантюрами власть имущих.

Сталь протестует и против той примитивной занимательности, которая считалась необходимой в полной достоинства, торжественной и величавой французской трагедии. Согласно классической традиции, зрителя ни на минуту нельзя выпускать из рук. Его нужно держать в постоянном напряжении, он должен все время думать о том, чем кончится пьеса и что произойдет в следующей сцене, иначе прервется интерес, и партер начнет скучать. Немецкая трагедия не считается с этим правилом. Она допускает длинные сцены, диалоги и монологи уже после того, как действие закончилось. Такова, например, сцена, в которой Текла выслушивает рассказ о смерти своего возлюбленного.

¹ «De l'Allemagne», т. II, стр. 309.

² Там же, т. II, стр. 310.

Сталь реабилитирует старую «патетическую» трагедию Ренессанса, вытесненную классической трагедией. «Немцы больше интересуются тем, что испытывают персонажи, нежели тем, что с ними происходит; они не боятся задерживаться на ситуации, которая закончилась как действие, но продолжается как страдание».¹

В «Марии Стюарт», например, целый акт проходит уже после того, как исход трагедии предрешен, и Сталь восхищается этими сценами, хотя они и кажутся ей не вполне допустимыми.

То же — с лирическими местами в «Иоанне д'Арк», которые Сталь напоминает монолог Поливекта у Корнеля или хоры в «Аталии» и в «Эсфири» Расина. И опять двойственное, неуверенное отношение к вопросу, который имеет такое большое эстетическое значение: «Конечно, нужно остерегаться, чтобы <из-за лирических мест> не пострадало последовательное движение интереса, но цель драматического искусства заключается не только в том, чтобы сообщить нам, будет ли герой убит или женится. Главная задача изображаемых на сцене событий — показать развитие чувств и характеров. Значит, поэт прав, задерживая иногда действие на сцене, чтобы мы могли послушать небесную музыку души».²

Сталь выступает против «цельных характеров», которые были обязательны для классицизма. Герои французских трагедий обладают двумя-тремя чертами характера и воспроизводят несколько традиционных типов. «В трагедии допускаются только очень хорошие или очень плохие чувства, а в душе человеческой все находится в смещении».³ Колеблющийся герой, человек, «который не знает, чего он хочет», кажется французам достойным презрения, между тем как именно в таких людях природа проявляется с подлинно трагической силой и свободой. Людей с четко очерченными характерами в жизни не бывает, а потому герои французской трагедии фальшивы и не могут послужить ни для удовольствия, ни для поучения зрителей.⁴

Так Сталь оправдывает героя колеблющегося, разрешающего трудную нравственную проблему, неуверенного в правильности избранного им пути. Это было оправданием не только Валленштейна, но и Гамлета и всей той массы героев, которые, начиная от Рене Шатобриана и Обермана Сенанкура, прошли по французской литературе эпохи со своими скорбями и сомнениями в ореоле мученичества или с клеймом сердечной пустоты и безрадостного эгоизма. В книге «О Германии» уже намечен этот основной герой, эволюционирующий в течение всего столетия, — не завоеватель, не повелитель народов и даже не страсто-

¹ «De l'Allemagne», т. II, стр. 312.

² Там же, т. II, стр. 350—351.

³ Там же, т. II, стр. 315.

⁴ Там же, т. II, стр. 316—317.

терпец, но человек, который ищет разрешения нравственной проблемы более общего характера, чем месть за убитого отца или кара изменившей возлюбленной.

5

Драматургия Гёте поставила перед Сталь новые проблемы и новые трудности, и прежде всего проблему жанра. «Гёц фон Берлихинген» не может быть поставлен на сцене, это «драма для чтения», и Сталь сожалеет о том, что немцы, не имея общенационального политического центра, а, следовательно, и хорошего театра, пишут драмы, не рассчитанные для представления на сцене.¹

Гёте, очевидно, умест проявить свои таланты только тогда, когда его не стесняют сценические правила. «Гёц фон Берлихинген» поразил Сталь и своим изображением рыцарства и характером главного героя, но все же как печально, что это только прозаический набросок, а не законченная историческая трагедия! Эпоха Максимилиана недостаточно характеризуется, а язык пьесы лишен воображения: «Гёте хотел, чтобы его драма была самою жизнью». Действительно, она слишком правдива, между тем как в драматическом произведении повсюду должна чувствоваться «прелесть идеала».

«Эгмонт», лучшая трагедия Гёте, могла бы быть переработана для французской сцены. Для этого нужно было бы уничтожить разговоры солдат и горожан об Эгмонте. Французы не потерпят таких вульгарных диалогов, а между тем как можно тронуть сердце зрителя, если не захватить его воображение правдивыми и простыми деталями, которые придают жизнь малейшим обстоятельствам? Французы не выносят на сцене той игры света и тени, которая совершенно необходима в живописи: «На картине мы одновременно видим свет и тень, и то и другое производит впечатление одновременно. На сцене такое впечатление невозможно. Здесь впечатления должны быть не одновременны, а последовательны, и контрасты должны состоять не из прекрасного и безобразного, а из различных типов красоты».²

Сталь не признает сочетания возвышенного и низменного, о котором, ссылаясь на Шекспира, с такой страстью толковали немецкие романтики. Она протестует против этого сочетания

¹ О том, что для развития национального театра необходима столица, которая выносит приговоры и определяет хороший вкус, писали в течение всего XVIII века, и к тому времени, как Сталь выехала в Германию, эта мысль была общераспространенной. Поэтому нет надобности, как то делает Витмер, объяснять ее появление в книге Сталь влиянием Виллера, излагавшего ту же мысль в статье о немецкой литературе («Spectateur du Nord», октябрь 1799 г. См. L. Wittmer, Charles Villers, стр. 49).

² «De l'Allemagne», т. III, стр. 44.

так же, как в книге «О литературе», где она критиковала Шекспира.¹

Окончание «Эгмонта» ее не удовлетворяет: видение, которое является Эгмонту, заснувшему в ожидании казни, кажется ей недопустимым в исторической трагедии. И тут она ставит проблему, которая будет обсуждаться не только в эпоху романтизма, но и в продолжение всего XIX века — проблему конечной катастрофы или драматического заключения.

«Немцы всегда находят в затруднении, когда им нужно заканчивать пьесу. Чтобы закончить что бы то ни было, необходимо известное уменье и мера, несоместимые с неопределенным и туманным воображением, которое немцы обнаруживают во всех своих произведениях. Прежде всего нужно искусство, и большое искусство, чтобы найти развязку, так как развязка редко встречается в жизни; события связываются одно с другим, и следствия их теряются в чередовании времен. Только знание театра может научить, как ограничить основное событие и направить к одной цели все второстепенные происшествия. Но немцам кажется почти лицемерием выдумывать театральные эффекты; по их мнению, расчет несоместим с вдохновением».²

Здесь все тот же конфликт театра и жизни, искусства и правды. «Неопределенное и туманное воображение» как будто должно увести немцев от жизненной правды, однако оно мешает им оторваться от действительности. Здравый смысл французов как будто должен заставить их строго следовать данному, но он побуждает их придумывать на потребу зрителя нечто, в действительности не существующее.

Сталь понимает воображение как отсутствие комбинаторской способности, как неумение оперировать материалами и улаживать зрителя. При помощи «неопределенного и туманного воображения» немцы умеют обнаружить глубокий эмоциональный смысл в неприглядных и бесформенных фактах действительности. Французы при помощи своего здравого смысла и «умения» создают вымысел, соответствующий разумению и желаниям зрителей. В скором времени задачей французской литературы будет поставить «искусство» на службу «правде» и поднять на подмостки ту фрагментарность жизни, которая, по мнению Сталь, лежит за пределами сцены.

Впрочем, Сталь тут же находит оправдание немецкой манере. Гёте довольствуется тем, что его ситуации сами по себе прекрасны, а веймарская публика охотно угадывает его намерения: «Столь же терпеливая и понятливая, как греческий хор, она не требует, чтобы ее только развлекали (этого обычно хотят власти — народы или короли), она сама заботится о своих удовольствиях, анализируя, объясняя себе то, что не производит на

¹ «De la littérature», т. I, стр. 191.

² «De l'Allemagne», т. III, стр. 45—46.

нее впечатления с первого же взгляда; такая публика в своих суждениях сама является художником».¹

Эти слова и публика и драматурги могли бы понять как совет усвоить трудное, столь далекое от французских традиций и столь близкое к жизненной правде искусство.

«Ифигения в Тавриде», необычайно глубокая по своей нравственной идее, вызывает, по мнению Сталь, скорее восхищение, чем патетическое волнение, и потому больше нравится в чтении, чем на сцене. Несмотря на ее античный колорит, на изумительное воспроизведение греческой культуры и образа мысли, несмотря на высокую поэзию, которая вполне заменяет драматическое движение и разнообразие, эта трагедия по своему художественному эффекту все-таки не может сравниться с настоящей исторической трагедией. Это вполне понятно: в ней нет широкого общественного фона и государственных катастроф, действие слишком ограничено пределами человеческого сердца, и нравственная проблематика несколько абстрактна.

Наконец, «Фауст». На изучение этой драмы Сталь потратила много сил и времени. Она перевела из нее несколько сцен, не вошедших в «Германию»,² и это была первая попытка перевести на французский язык столь непостижимое для классического сознания произведение. Оно оказалось чрезмерно трудным и для Сталь, которая одновременно и восхищалась им и осуждала его.

Сталь положила начало той интерпретации «Фауста», которая продержалась во Франции почти до начала 1840-х годов, когда была переведена вторая часть.³ По мнению Сталь, это драма неистовой иронии и универсального зла. Она не может и не должна никому служить образцом. «Является ли она созданием неистовства духа или пресыщенности разума, нужно пожелать, чтобы подобные произведения больше не повторялись, но когда гений, подобный гению Гёте, освобождается от всех пут, то огромная масса его мыслей переходит за все грани искусства и опрокидывает их».⁴

Из этих слов трудно сделать какой-нибудь практический вывод: очевидно, «Фауст» — произведение гениальное, но неправильное; если бы в том же жанре философской и книжной драмы стал работать какой-нибудь бездарный поэт, то результат оказался бы плачевным. Но нужно ли запретить гению писать в том же жанре и, следовательно, лишиться еще одного неправильного шедевра? Как во всех почти случаях непримиримого столкновения правил и гения, искусства и правды мадам де Сталь в сущности не может принять ту или иную сторону. Она словно

¹ «De l'Allemagne», т. III, стр. 47.

² См. Comtesse Jean de Pange. M-me de Staël traductrice de «Faust». — «Revue de littérature comparée», 1957.

³ См. F. Baldensperger. Goethe en France, 1904.

⁴ «De l'Allemagne», т. III, стр. 127.

предоставляет это своим французским читателям, которые решали проблему в зависимости от своих вкусов и точек зрения. Классики предпочитали отвергнуть вместе с жанром и «Фауста», романтики принимали и «Фауста» с его гением, и жанр с его хаотической и тоже «гениальной» свободой.

Захарию Вернера Сталь считает крупнейшим современным драматургом Германии, после того как Шиллер умер, а Гёте перестал писать для театра. Вернер приезжал в Коппе и, несомненно, помог Сталь разобраться в своем весьма своеобразном творчестве.¹ В драмах «Лютер» и «Аттила», которые Сталь подробно излагает, ее привлекает исторический сюжет с крупным центральным событием, широкий фон, на котором развивается действие, характеры главных персонажей. Но она совершенно отвергает аллегорический смысл некоторых героев, в частности Гонории и Гильдегунды, доброго и злого духа Аттилы. В «Лютере» ее шокируют символические персонажи и «фантастические картины», она воспринимает их как разрушение театральной иллюзии. Как бы ни были приятны такие картины, но удовольствие, которое они доставляют,— не драматического характера, оно не имеет ничего общего с волнениями души, а умиление не может существовать без симпатии к себе подобным: «Хочется судить выступающих на сцене персонажей, как живых людей: осуждать, одобрять их поступки, угадывать, понимать их и ставить себя на их место, чтобы испытывать все волнения действительной жизни, не подвергаясь ее опасностям».² Сталь приводит против аллегории и фантастических сцен аргумент, который постоянно приводили в пользу реальных персонажей.

Но главный недостаток этих драм в том, что им не хватает благородства, необходимого для классической сцены. В драме Вернера «Двадцать четвертое февраля» жестокая судьба семейства Атридов перенесена в семью простолюдинов; это значит слишком приближать зрителя к картине преступлений. Блеск высокого положения и вековое отдаление придают даже злодейству некоторое величие, более согласное с идеалом искусств, но когда вы видите нож вместо кинжала, когда место действия, нравы, персонажи таковы, что вы их можете увидеть в жизни, вы чувствуете страх, как будто в камере-обскуре, но это совсем не тот благородный ужас, который должна вызывать трагедия».³

Исторические драмы Коцебу, в то время пользовавшиеся необычайной популярностью, поражают Сталь эффектными па-

¹ Письма З. Вернера к Сталь см. «Revue de littérature comparée», 1923, стр. 112 и 640.

² «De l'Allemagne», т. III, стр. 140—141.

³ Там же, т. III, стр. 156—157.— Драма «24 февраля», написанная Вернером в Коппе, была представлена на сцене в замке Сталь в 1809 г. (см. письмо Сталь к герцогине Веймарской от 26 ноября 1809 г.— Coppet et Weimar, стр. 158).

стетическими сценами и искусной интригой. Однако она констатирует отсутствие исторического колорита и модернизацию сюжетов: «Нужно признаться, что Коцебу не умеет наделить своих героев ни колоритом века, в который они жили, ни национальными особенностями, ни характером, который обнаруживает в них история». Все эти персонажи принадлежат одному веку и одной национальности. В «Крестonosцах» «азиатский монастырь тринадцатого века изображен, как изображались „жертвы монастырей“ во времена французской революции; пьеса, ко всеобщему удовлетворению, заканчивается гуманными, хотя и довольно пошлыми, сентенциями».¹

6

Такова картина немецкой драматургии, набросанная Сталь в нескольких главах ее книги. Она не была результатом случайных впечатлений, встреч или бесед, но подготовлена тщательным изучением и многолетними размышлениями. Излагая немецкие философские системы и комментируя художественные произведения, мадам де Сталь могла усвоить точки зрения, которые внушали ей вольные или невольные сотрудники, как, например, Виллер, Генри-Кребб Робинзон, братья Шлегели, Бенжамен Констан и все те лица, к которым она обращалась за сведениями и объяснениями,— Гумбольдт, Виланд, Гёте, Шиллер, Якоби или Фихте. Определить долю влияния каждого, кто передавал Сталь свой взгляд, эстетическую эмоцию или справку, едва ли возможно, так как осведомителей и собеседников было великое множество, а книга «О Германии» чрезвычайно разнообразна и богата мыслью и фактами.

Сталь не собиралась писать культурно-историческое пособие о современной Германии. Ее книга—это трактат, подчиняющийся единой задаче—направить мысль читателя к будущей свободной литературе. Поэтому Сталь должна была относиться к своему материалу очень самостоятельно, не принимая без проверки никаких чужих взглядов и не доверяя никакому чужому впечатлению. Даже Август Вильгельм Шлегель, проводивший в обществе Сталь целые годы, не мог внушить ей своих точек зрения, хотя бы уже по той причине, что политические взгляды их решительно расходились. Концепция, единство книги, ее общественная и эстетическая тенденция выработаны были самой Сталь из разнообразных, гетерогенных и чрезвычайно трудных для усвоения материалов.

Эта концепция отнюдь не совпадает ни с французским классицизмом, ни с веймарским классицизмом Гёте и Шиллера, ни с немецким романтизмом Иенской или Берлинской школы. Это вполне понятно: Сталь хотела создать новую эстетику, литера-

¹ «De l'Allemagne», т. III, стр. 167.

туру и театр для народа, которого в Европе еще не существовало, так как «свободный» английский народ, который она прославляла, тоже еще не создал этой идеальной современной «свободной» литературы. Ее идеал был синтетичен, он был мыслим как сумма высших духовных достижений человечества и, следовательно, по своему содержанию неизбежно был интернационален.

Книга «О Германии» по самому своему замыслу оперировала материалом одной только страны. В «Литературе» Сталь говорила преимущественно о «северных» литературах. В «Коринне» Сталь преодолела свои «северные» пристрастия, отдав должное итальянской литературе. «Одна из причин вашего несравненного очарования заключается в том, что вы сочетаете все достоинства, характеризующие различные нации», — говорит лорд Нелвиль Коринне.¹ Теми же словами можно было бы определить этот искомый, философски и эстетически конструируемый идеал будущей литературы.

Синтезировать различные национальные литературы означало примирить их противоречия. Прежде всего нужно было предоставить себе «свободного» человека — высоко нравственного, подчиняющегося чувству долга и, вместе с тем, политически действительного, индивидуально мыслящего, но общественно дисциплинированного, погруженного в самонаблюдение, но точно учитывающего обстоятельства и нужды момента. Сталь казалась, что она встречала в жизни подобных «свободных» людей и добродетельных республиканцев. Таков, например, Лафайет, которого «следует считать подлинным; его сознание чуждалось суетных претензий его класса; власть, престиж которой во Франции столь велик, не имеет на него влияния; и ради того, чтобы понравиться в салонах, он не изменит ни одного своего слова».² В 1797 году, и то тем же причинам Сталь восхищалась Бонапартом: «Если так будет продолжаться, то он станет лучшим республиканцем Франции. Действительно, я думаю, что он самый свободный из всех французов».³ За пределами Франции подлинных республиканцев и свободных людей можно найти в Англии и Америке, и Сталь приводила в пример столь различных по взглядам деятелей, как Вашингтон, Питт и Фокс.

С литературой было труднее. Сталь, пожалуй, не смогла бы назвать ни одного произведения, которое удовлетворило бы ее вполне. Приходилось указывать на отдельные элементы в совершенно различных по замыслу и духу произведениях. И здесь противоречия, которые нужно было примирить, казались иногда непримиримыми. Сталь попала в положение, в каком были мно-

¹ «Corinne» — O. C., т. I, стр. 701.

² «Considérations sur... la Révolution française».— O. P., стр. 16.

³ Письмо к Meisterу от 24 июля 1800 г.— *Lettres inédites de Madame de Staël à H. Meister*, стр. 167.

гне классики XVIII века: она стала жертвой того, что можно было бы назвать «двойным вкусом».

«Двойной вкус» — это несоответствие между тем, что нравится, но не вызывает уважения, и тем, что вызывает уважение, но не нравится. Вольтеру часто приходилось констатировать этот двойной вкус. Он отмечал, например, что публика «толпится на веселых и забавных комедиях, которые она, однако, не уважает, и уважает то, что не доставляет ей никакого удовольствия».¹ Гольдони удивлялся этой особенности французов — критиковать то, что им нравится, и восхвалять то, что оставляет их равнодушными.² Жоффруа говорил об этом постоянно, хотя и стоял, как большинство классиков, на стороне уважаемых пьес.³ Лагарп констатировал то же в главе о слезной комедии Лашоссе,⁴ а «Journal de l'Empire» в иронической статье так характеризовал психологию современного зрителя: «Партер вообще очень снисходителен к серьезному жанру; он испытывает какое-то почтение к романтическим чувствам; он скучает с достоинством и считает, что если бы он освистал пьесу, он опозорил бы свой вкус».⁵

То же раздвоение чувствовала и Сталь. Еще в 1799 году она удивила В. Гумбольдта, заявив, что Шекспир глубоко ее волнует, а Расин никогда не вызывал у нее слез, — и тем не менее Расин — величайший драматург.⁶ «Поэзия древних, — писала она в „Германии“, — чище в смысле искусства, а поэзия новых исторгает больше слез».⁷ И в той же книге она отлично формулировала то, что составляло проблему целого столетия: «Ссылаясь на слишком чистый вкус и слишком утонченное чувство, которое не может вынести некоторых эмоций, делают искусство на две части: дурные пьесы содержат трогательные, но плохо изложенные ситуации, а хорошие пьесы восхитительно изображают ситуации, столь достойные, что они никого не волнуют».⁸

Дурные пьесы — это мелодрамы, хорошие — трагедии. И сделать выбор между ними Сталь не может. Она хотела бы, чтобы трогательные ситуации были «восхитительно изложены»; но это невозможно, потому что восхитительное изложение требует «достоинства», которое не допускает трогательности.

¹ «Vie de Molière». — Voltaire. Oeuvres complètes, éd. Moland, т. XXIII, 1879, стр. 110. Ср. также пролог к комедии «L'Echange». — Там же, т. III, 1877, стр. 254.

² Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и театра. 1933. Т. I, стр. 454; т. II, стр. 653—654. Ср. также т. II, стр. 213.

³ Cours de littérature... de Geoffroy, т. II, стр. 274, 342, 399—400.

⁴ J. E. La Harpe. Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne, т. II, 1834, стр. 313.

⁵ «Journal de l'Empire», 1806, 7 октября, стр. 2.

⁶ Цит. по: E. Egli. Schiller et le romantisme français, т. II, 1927, стр. 205.

⁷ «De l'Allemagne», т. II, стр. 134.

⁸ Там же, стр. 253—254.

В таком печальном раздвоении неизбежно находится и читатель и критик в эпохи, когда эстетическим критерием служит не непосредственное чувство, а данные традицией формальные признаки. «Двойной вкус» свидетельствует о том, что в мире искусства назревает революция. Дальнейшее развитие литературы и особенно драматургии во Франции заключалось в том, чтобы устранить двойственность вкуса, «сочетав «удовольствие» с «уважением».

Личная судьба Сталь, грубости, которые говорил ей генерал Бонапарт, преследования, которым подвергал ее император, не могут объяснить ни общей принципиальной установки книги, ни ее темы, ни даже отдельных ее деталей. «Влияния», которые она испытала, изучая немецкую литературу, могут определить лишь незначительные частности, с трудом поддающиеся учету. Смысл книги был предопределен исторической обстановкой послереволюционной Франции. Это была все та же проблема революции, ее принципов, целей и методов.

Проблема разрешалась с позиций либерализма, получившего четкое идеологическое оформление уже в момент высшего развития революции. Сталь оправдывала «принципы 1789 года», «свободу», выраженную в «Декларации прав человека и гражданина», «республику имущих» и протестовала против якобинской диктатуры, против террора и «крайностей» революции, но также — и на тех же основаниях — против тирании Империи. Задуманная и написанная в тоды наполеоновского владычества, книга прежде всего оказалась антинаполеоновской — не только вследствие тех или иных более или менее безобидных замечаний, но по самому своему духу и идеологии, проявляющейся в каждой ее главе и в каждой фразе. Императору этот либерализм казался страшнее якобинизма. В той степени, в какой книга боролась против абсолютизма и против реакции, она была прогрессивна по своему существу и по своей реальной общественной функции. Отрицание более демократических партий и программ ограничило и меру прогрессивности книги и ее общественное действие.

При первой встрече с «знаменитой иностранкой» Гёте был поражен полным отсутствием у нее идеи долга. Возможно, что ученым немцам, воспитанным в атмосфере постоянных философских дискуссий, Сталь с ее несомненно французской культурой могла показаться невеждой в вопросах высшей этики. Однако книга «О Германии», как, впрочем, и все предыдущие ее книги, пронизана идеей долга: В частности, с философией Канта Сталь была знакома задолго до поездки 1803 года и уже в 1800 году противопоставляла его «категорический императив» утилитарным теориям французского просвещения. Нравственная идея и создала систематическое противопоставление немцев — французам, нравственной свободы покоренного народа — духовной порабощенности народа-завоевателя.

В 1814 году все изменилось. Народ-завоеватель был раздавлен, а покоренный народ оказался в числе победителей. Германия из страны свободных мыслителей превратилась в реакционнейшую политическую силу, и рекомендовать ее французам как образец для подражания из либеральной точки зрения было нецелесообразно. Свой первоначальный политический смысл книга как будто должна была потерять в момент своего выхода в свет. Это было бы так, если бы смысл книги заключался только в борьбе с Наполеоном или с его деспотией. Проблема, поставленная Сталь, сохраняла свою актуальность и после падения Империи. Взаимоотношения нравственности и политики в эпоху Реставрации стали привлекать к себе еще большее внимание, чем прежде, так как при конституционной монархии стали возможны любые дискуссии. Либералы в огромном большинстве приняли позиции кантовской морали, ультра-роялисты, напротив, усвоили точку зрения государственной необходимости, которую они понимали как систему монархического произвола и непрерывного беззакония. Это было вполне понятно: ультрароялисты были в меньшинстве и считали, что могут удержаться у власти только при помощи насилия. Либералы противопоставляли монархическому произволу непоколебимую, бескомпромиссную верность конституции. В значительной мере этим объясняется успех в 20-е годы кантовской нравственной философии, так же как и успех немецкой литературы вообще.

В 1814—1815 годах, после неслыханного военного разгрома, книга Сталь, казалось, довершала дело, начатое союзниками. Она тоже, вместе со старой династией и нераскаянными эмигрантами, вступила во Францию в обозе коалиционных войск. Она ставила под сомнение французскую культуру, гегемония которой казалась французам непререкаемой, и рекомендовала культуру врагов и захватчиков. Кант и Шиллер в сознании французов сочетались с именем Блюхера, так же как Шекспир — с именем Веллингтона. Чувство оскорбленной национальной гордости во многом объясняло полемику, начавшуюся вскоре после выхода книги в свет. Французской критике пришлось многое переоценить и многое понять заново, чтобы извлечь из книги то, что было в ней важного в философском, историческом и эстетическом отношении. Этот процесс осмысления книги совпадал с развитием французского романтизма и общественно-идеологической борьбы 1820-х годов.





ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

БЕНЖАМЕН КОНСТАН. ФИЛОСОФСКО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ

1

Многолетний друг и постоянный соратник мадам де Сталь, Бенжамен Констан свою литературную и критическую деятельность начал под прямым ее воздействием. Перевод «Валленштейна» и «Размышления о немецком театре», сопровождавшие этот перевод, были напечатаны за несколько лет до «Германии», но возникли в русле интересов, господствовавших в Коппе уже с 1800 г.

С молодых лет Констан знал несколько иностранных языков. Швейцарец по происхождению, подолгу живавший в Англии, Голландии и Германии, он, однако, не был склонен к той широкой интернациональной культуре, к которой стремилась мадам де Сталь. Его письма и дневники свидетельствуют о том, что ни философское, ни литературное движение современной Германии не вызывало у него особого интереса.¹ Его привлекали вопросы политики и общественной жизни. Лишь общение с мадам де Сталь и, в частности, совместное путешествие в Германию заставили его обратить пристальное внимание на вопросы литературы, которые он также рассматривал сквозь призму политики.

Бенжамен Констан познакомился с мадам де Сталь в сентябре 1794 г. В это время он уже был убежденным республиканцем и придерживался тех же взглядов, что и Сталь. Политической жизнью он стал интересоваться с начала французской революции. Бернская аристократия, хорошо известная ему со времени пребывания в Берне, личные впечатления от Брауншвейгского двора, где он провел несколько лет, общая культура Просвещения подготовили его к тому, чтобы с радостью встретить начальные стадии революции. Однако дальше жирон-

¹ См. G. Rudler. *La jeunesse de Benjamin Constant. 1767—1794.* 1909; L. Morel. *L'influence allemande chez madame de Charrière et chez Benjamin Constant.*—«Revue d'histoire littéraire de la France», 1915.

дизма он не пошел. В 1792 г. он восхищается жирондистом Роланом и надеется, что его партия раздавит Марата и Робеспьера.¹ Во время якобинской диктатуры он проклинает террор, говорит о господствующей во Франции анархии и даже утрачивает симпатии к жирондистам, также, по его мнению, повинным в терроре. Конечно, он остается республиканцем, но республика, о которой он мечтает, — это государство богатых. Собственность он считает основой общественной жизни. Особенно часто он говорит об этом в период якобинской диктатуры и после термидорианского переворота.

Но не менее отрицательно он относится к сторонникам монархии, к эмигрантам, с которыми познакомился в Швейцарии. Реставрацию абсолютизма он рассматривает как великое бедствие. В войнах между революционной Францией и коалицией его симпатии всегда на стороне его второй родины, и он радуется, когда французские армии одерживают победы над огромными, хорошо обученными войсками Европы. В различные исторические моменты и в различных обстоятельствах он называет себя то революционером, то республиканцем, часто противопоставляя республику, как свободное государство, революции, как системе насильственных действий.

Если бы Сталь и Констан встретились в 1793 году, они разошлись бы во многих существенно важных вопросах, хотя бы в отношении к эмигрантам, которым Сталь покровительствовала и помогала. Но в конце 1794 г. взгляды их совпали почти во всем. За исключением лишь самых редких случаев, отныне они действуют плечом к плечу. Констан рекомендует своему дяде, Самюэлю де Констану, обе работы мадам де Сталь — «Размышления о мире, обращенные к г-ну Питту и к французам» (1794) и «Размышления о внутреннем мире» (1795), «полные справедливых и верных мыслей».² Через пять лет он так же отзовется и о ее книге «О литературе».³

В мае 1795 г., через год после термидора, Констан приезжает в Париж. Он в полном восторге. Эта «средняя» линия термидорианского режима его вполне удовлетворяет. «Здесь ненавидят якобинцев, — пишет он, — смеются над роялистами и презирают их, хотя порядки, мира и республики и добьются все!»⁴ Он надеется, что восторжествоует принцип собственности: «Собственность и таланты, два разумных основания для неравенства среди людей, вновь обретут свои права, и человечество преодолет все бедствия, которые тяготели над людьми благодаря этой ре-

¹ Письмо от 5 ноября 1792 г. См. G. Rudler. *La jeunesse...*, стр. 401.

² Письмо от 30 фрюктидора 3 г. (16 августа 1795 г.). — J.-H. Meunier. *Lettres de Benjamin Constant à sa famille...*, 1888, стр. 143.

³ Письмо к С. де Констану от 6 марта 1800 г. — Там же, стр. 165.

⁴ Письмо от 6 прериаля 3 г. (25 мая 1795 г.) — *Journal intime de Benjamin Constant et lettres à sa famille et à ses amis précédés d'une introduction par D. Melegari*, 1895, стр. 233. (В дальнейшем цитируется: *Journal... Melegari*.)

волюции».¹ Вскоре Констан покупает национализированные земли и надеется этой покупкой обеспечить себя на всю жизнь.

Борьбу с «анархистами», как называли в 1795 г. последних якобинцев, Констан понимает как «утверждение широких принципов свободы».² С этого времени свобода становится его единственным лозунгом, который он направляет одинаково и против «Горы» и против роялистов. Он отделяет свободу от революции, хотя считает революцию необходимой и полезной для утверждения свободы. Республика утвердится вопреки тем, кто ее создает. «Революция всегда развивалась несмотря на людей, она будет идти вперед и приведет нас к подлинной свободе и к покою, который от нее не отделим. Самое важное — это понять, что свобода есть дело настоящего, а не будущего, что это дело каждого дня, а не какая-нибудь особенная эпоха, которую можно достичь при помощи потрясений, — словом, что это дорога, которая имеет свою цель».³

Таков типично либеральный ход мысли. Постепенное эволюционное развитие, медленную работу каждого дня Констан предпочитает «толчкам» и «потрясениям», революционному изменению существующего строя. Это центральная идея всех политических размышлений Констан, хотя в отдельных случаях, когда это было необходимо его партии, он вполне одобрял и насильственные акты, например 9 термидора, когда была уничтожена якобинская диктатура, и 18 фрюктидора, когда было подавлено восстание роялистов. «Судьба нам предназначила прийти к свободе либо путем последовательных и постепенных реформ, либо путем страшных, но неизбежных потрясений», — писал Констан еще в 1822 г.⁴ Такие неизбежные потрясения, на его взгляд, оправданы лишь в том случае, когда они осуществляют политическую программу либералов.

Эти мысли Констан высказал в сочинении «О силе теперешнего французского правительства и о том, что необходимо его поддерживать». Оно печаталось из номера в номер в правительственной газете «*Moniteur*» и по своему направлению совершенно соответствует брошюрам Сталь, написанным в те же месяцы: «Размышления о мире, обращенные к г-ну Питту и к французам» и «Размышления о внутреннем мире».

Директория вызывает его полное одобрение: «Правительство с каждым днем укрепляется, так как с каждым днем становится более справедливым и находит в конституции все больше силы, чтобы подавлять все партии».⁵ В 1797 г. в брошюре «О резуль-

¹ Письмо от 10 прериала 3 г. (29 мая 1795 г.) — *Journal... Melegari*, стр. 234—235.

² Письмо графине Нассау от 2 сентября 1795 г. — Там же, стр. 240—241.

³ Письмо от 10 декабря 1795 г. — Там же, стр. 248.

⁴ Benjamin Constant, *Commentaire sur l'ouvrage de Filangieri*. — *Oeuvres de Filangieri*, nouv. éd., т. III, 1840, стр. 129.

⁵ Письмо от 19 флореала (8 мая) 1796 г. — *Journal... Melegari*, стр. 255.

татах террора» он утверждает, что террор больше повредил революции, чем помог ей, и что республика была спасена вопреки террору, а не благодаря ему.¹

Однако Констану, так же как и Сталь, не все нравилось в этой республике без республиканцев. Общество, в котором он искал свой путь, было полно партийных страстей, и люди действовали, побуждаемые личной выгодой. Он пытался примириться с этим: «Возникающая республика — вещь великолепная, если оценивать ее с точки зрения ее результатов, но не следует рассматривать ее в микроскоп».² Мирная республика собственников, о которой он мечтал, все еще не наступала. Констан надеялся, что новые выборы «закончат революцию, которая продолжается дольше, чем это нужно для свободы».³ «Никогда еще я не видел народа менее республиканского, чем Франция в 1795 году», — вспоминал он через тридцать лет после событий.⁴

Последние месяцы Директории свидетельствовали о том, что правительство не может справиться с стоявшими перед ним задачами внешнего и внутреннего характера. Бонапарт давно казался единственно возможным спасителем Франции. От него ждали победоносной обороны и внутреннего умиротворения страны на основе частной собственности, политического равенства и буржуазного республиканизма. Вот почему переворота 18 брюмера Констан ожидал с нетерпением, хотя перспектива будущего казалась ему достаточно мрачной. По его мнению, Консулат более благоприятствовал свободе, чем Директория: «Какова бы ни была наша дальнейшая судьба, нужно служить свободе до конца, во всех формах, которые она принимает, сохранять ее в возможно большем количестве, считаясь с обстоятельствами, с духом и особенно с усталостью нации».⁵ Несмотря на свою усталость, «республиканская нация» все же самая решительная из всех, которые составляют современную Францию.

Назначенный после переворота членом Трибуната, Констан был вскоре уволен за выступление по поводу закона, имевшего целью расширение власти первого консула, и поселился в своем поместье. Однако он много путешествовал. В октябре 1803 г. вместе со Сталь он отправился в Германию. Он имел некоторое представление о стране, так как бывал там и прежде, а фило-

¹ Эту брошюру Констан перепечатал в переработанном виде и под измененным названием во время Реставрации, когда ультрароялисты требовали террористических мер для борьбы с революцией («Des effets du régime qu'on a nommé révolutionnaire relativement au salut et à la liberté de la France». — Benjamin Constant. *Mélanges de littérature et de politique*, 1829). Теперь те же слова были направлены не против якобинцев, а против феодальной реакции.

² Письмо от 19 флореаля (8 мая) 1796 г. — *Journal... Melegari*, стр. 255.

³ Письмо от 22 февраля 1798 г. — Там же, стр. 175.

⁴ Benjamin Constant. *Souvenirs historiques à l'occasion de l'ouvrage de M. Bignon*. — «Revue de Paris», 1830, т. XVI, стр. 226.

⁵ Письмо к С. де Констану от 20 января 1800 г. — J.-H. Me nos. *Lettres de Benjamin Constant...*, стр. 162.

софия и литература не произвели на него такого сильного впечатления, как на Сталь. Немецкий идеализм и особенно учение Шеллинга показались ему абсурдом. В дневнике, который он вел во время путешествия, нет ни восторгов, ни сколько-нибудь значительных впечатлений от встреч с крупнейшими писателями страны. Беседы со Шлегелем, с 1804 г. постоянным обитателем Коппе, только раздражали его, так как Шлегель, не стесняясь присутствием хозяйки, с пылом проповедовал самые реакционные политические взгляды.

И все же Германия казалась ему самой свободной страной в Европе. «Если война на континенте еще раз не разорит эту часть Европы, то Германия оставит далеко позади себя Англию и Францию, а если некоторые обстоятельства <т. е. деспотизм Наполеона> будут продолжаться, то, может быть, придется искать себе вторую родину в Германии».¹

Работая над своим сочинением «О религии», читая книги во всех библиотеках, которые попадались ему в его бесконечных путешествиях, он решил выступить в качестве переводчика, поэта и критика. Он начал переводить драму Шиллера «Валленштейн» — не столько из любви к немецкой драматургии, сколько из ненависти к французскому обществу. «Валленштейн» казался ему выражением той свободы, которой недоставало наполеоновской Франции.

2

Вскоре после 18 брюмера стало ясно, что дни республики сочтены. Выступление Констан в Трибунате в январе 1800 г. определило его положение в возникающей монархии. Оставив политическую деятельность, погружаясь в сельское хозяйство или в историю религии, Констан внимательно наблюдал окружающую его жизнь. Зрелище было безотрадное и, пожалуй, даже безнадежное: всеобщее бесправие, произвол одного человека, гнусные восторги льстецов и отсутствие личной безопасности. Уже в 1801 г. Констан хотел уехать в Англию, которая в те времена казалась последним прибежищем исчезнувшей с континента свободы: «Мне пришла в голову необыкновенная фантазия — еще раз в жизни вкусить то, что называется спокойствием, и ложиться спать с полной уверенностью, что не проснешься в тюрьме».²

Этот страх, тяготеющий над каждым мыслящим человеком, этот кляп во рту, от которого задыхается совесть, эта духовная нищета французов, вскоре после переворота переименованных из граждан в подданных, сопровождаются славословиями и неслыханной лезтью. «Почитайте „Moniteur“! Четыре больших газетных столбца полны ухищрений! В одном — провидение

¹ Письмо из Веймара к Розали де Констан от 27 февраля 1804 г. — J.-H. Meles. *Lettres de Benjamin Constant...*, стр. 198.

² Письмо от 1801 г. — *Journal... Melegari*, стр. 305.

создало этого человека, чтобы осчастливить землю; в другом — нельзя не признать чудесного могущества в действиях этого героя; в третьем — пожалеем наших потомков, которые рано или поздно не будут им управляемы, и т. д. Это век Тиберия».¹

Век упадка! Императорская Франция повторяет собою императорский Рим. «Я получаю удовольствие,— пишет Констан, работая над книгой „О религии”, — описывая... крушение всех убеждений, вырождение человеческой породы, скептицизм, все превративший в прах, человека, который не имеет сил верить во что бы то ни было и гордится тем, что является признаком неизлечимой слабости: презрением ко всему на свете; власть, которая признает, отвергает, опять признает религию, покрывает ее грязью, потом отмывает ее, чтобы пользоваться ею, потом ломает это орудие, чтобы сделать его более гибким; философов, ставших паразитами, жрецов, превращающихся то в нищих, то в царедворцев; писателей, перекраивающих на новый лад старые фразы, если они прозаики, и старые полустушища, если они поэты; ничего искреннего, ничего естественного, ничего, что обладает плотью и кровью».²

Какова причина этой всеобщей деградации? Неужели один человек, оседлавший великую страну, может так быстро ее растлеть? Неужели так легко убить свободу целого народа? И Констан приходит к выводам, которым он останется верен в течение всей жизни: «Свобода не похожа на сражение. Сражение — дело одного дня, оно может быть выиграно благодаря таланту полководца; свобода возможна, только если она имеет свое основание в самом народе, а не в добродетелях или в характере вождя».³

Поэтому, утверждает Констан, свобода и подлинная республика не могут возникнуть сразу: «Могла ли революция, совершенная в течение одних суток, изменить национальный характер, продукт многих веков?»⁴ Ведь национальный характер был создан старым режимом, который представлял собою «сочетание коррупции, произвола и слабости».⁵ Французы так привыкли к произволу! Они не могут без него обойтись. «Любовь этой нации к произволу прямо удивительна», — записывает Констан в 1805 г.⁶

¹ Письмо от 1 ноября 1802 г.— *Journal... Melegari*, стр. 310—311.

² Письмо к Баранту от 20 марта 1808 г.— «*Revue des Deux Mondes*», 1906, т. 34, стр. 252—253.

³ «*Lettre sur Julie*».— «*Mélanges de littérature et de politique*», 1829, стр. 60 (Жюли — мадам Тальма, умершая в 1805 г., когда и была написана эта статья).

⁴ «*Fragments sur la France, du 14 Juillet 1789 au 31 Mars 1814*».— Там же, стр. 75.

⁵ Там же.

⁶ Начало марта.— Benjamin Constant. *Journal intime précédé du Cahier rouge et de Adolphe*. Établissement du texte, introduction et notes par Jean Mistler, 1945, стр. 232. (В дальнейшем цитируется: *Journal... Mistler*.)

Так же как многие либералы эпохи, Констан отделяет общественные идеи от общественных нравов. Он говорит о «безнадежном несоответствии между идеями, которые хотели установить, и нацией, которая должна была их принять—нацией, ослабленной чрезмерной цивилизацией, ставшей тщеславной и легкомысленной вследствие воспитания, которое она получила во времена монархического произвола».¹ Она не способна воспринимать новые идеи; она любит общепринятые идеи, которые уже не нужно обсуждать.²

Разумеется, Констан имеет в виду не народ в целом, а лишь образованное общество, тот небольшой круг людей, который в глазах либералов является представителем нации. Люди этого круга все на одно лицо. «Один немецкий автор, мой друг,—пишет Констан,—говорил, что природа была очень щедра, создав двадцать четыре миллиона французов, достаточно было бы и одного».³ Во Франции нет личностей, остались только батальоны, одетые в мундиры.⁴

Констан довольно точно характеризует состояние умов в определенных общественных кругах: полное нежелание самостоятельно мыслить и восторженное подчинение императору; удивительная моральная трусость и столь же удивительная физическая храбрость: «Чисто военное поколение, жаждущее опасностей и органически лишенное убеждений и мыслей. Разложение в теплице».⁵

Эти чрезвычайно деятельные и чрезвычайно храбрые люди, несмотря на свою подвижность, подобны трупам: «Мы — поддельные существа даже в том, что есть в нас хорошего... Деньги, церемонии и мундиры — это все, что нам остается. Мы замечательно храбры, но мы все мертвы. В нас нет ничего естественного, и я не представляю себе, чем можно было бы нам помочь».⁶

Даже в безупречной храбрости и в презрении к смерти Констан видит симптом упадка. Движимым чувством современных французов является только тщеславие: «Тщеславие, еще сохраняющееся в этих старых высохших головах, напоминает мне мышь, которая забралась в череп и катает его по комнате»;⁷ «Мы — мертвецы, которые, подобно мертвецам Ариосто, из всех жизненных привычек сохранили только привычку драться, и это производит впечатление храбрости: мы браво рискуем жизнью,

¹ «Lettre sur Julie».—«Mélanges de littérature et de politique», 1829, стр. 57.

² Начало 1805 г.—Journal... Mistler, стр. 228.

³ Письмо к графине Нассау от 2 июля 1806 г.—Journal... Melegari, стр. 357.

⁴ Письмо к Баранту от начала 1808 г.—«Revue des Deux Mondes», 1906, т. 34, стр. 250.

⁵ Запись от конца февраля 1805 г.—Journal... Mistler, стр. 230.

⁶ Письмо к Баранту от 25 февраля 1808 г.—«Revue des Deux Mondes», 1906, т. 34, стр. 251.

⁷ Письмо к Баранту от 20 марта 1808 г.—Там же, стр. 252.

которой у нас уже нет».¹ Да и вся история Франции свидетельствует о том, что французами всегда двигало только одно единственное чувство — тщеславие.²

После падения Наполеона Констан точно определил свои настроения во время Империи: к отвращению, которое вызывало в нем правительство Бонапарта, присоединилось негодование по отношению к нации, безропотно несущей это иго.³ Реакция, начавшаяся тотчас же после Реставрации, подтвердила в глазах Констан его старый диагноз. «Францию считали очагом анархии, — пишет он 1 июня 1814 года. — Напротив! Это отлично дисциплинированная казарма. Приводит в заблуждение то, что солдаты, делая поворот, стреляют с тем же рвением то в одну сторону, то в другую».⁴ Эта нация любит произвол, не может жить без произвола: «Неисправимая нация...»⁵

Как действовать в таком обществе человеку, обладающему чувством нравственной ответственности? Моральная трусость в сочетании с тщеславием делает из французов стадо неразмысляющих, во всем подобных друг другу, лишенных индивидуальности животных. Долг каждого человека заключается в том, чтобы противопоставить свое нравственное убеждение раболепному послушанию толпы. Спасение — личное и всеобщее — в следовании голосу совести. Это — единственная твердая точка среди неустойчивых ценностей жизни. После своего выступления в Трибунате, потеряв возможность политической деятельности, Констан писал: «Следовать голосу совести и ей одной повиноваться — единственное средство спастись от всякого чувства неуверенности».⁶ Через тридцать лет, накануне Июльской революции и за несколько месяцев до смерти, Констан повторил ту же мысль, сопутствовавшую ему во всей его общественной деятельности: «Единственное утешение в таком положении дел заключается в том, что наш путь предначертан и что чувство долга по крайней мере освобождает нас от всякой неуверенности».⁷

Констан прославляет одиночек, при всеобщем молчании поднимающих свой голос во имя справедливости против деспотов и узурпаторов.⁸ Это то меньшинство, к которому он принадлежал

¹ Письмо к Баранту от 30 января 1812 г.—«Revue des Deux Mondes», 1906, т. 34, стр. 551.

² Письмо к Баранту от 12 июня 1812 г.—Там же, стр. 555.

³ Benjamin Constant. De l'esprit de conquête et de l'usurpation dans leurs rapports avec la civilisation européenne. Предисловие к III изданию 1814 г.

⁴ Письмо к графине Нассау.—J.-H. Me nos. Lettres de Benjamin Constant, стр. 526.

⁵ Запись от 5 мая 1814 г.—Journal... Mistler, стр. 306.

⁶ Письмо Самюэлю де Констану от 20 января 1800 г.—J.-H. Me nos. Lettres de Benjamin Constant..., стр. 162.

⁷ Письмо к Розали де Констан.—Там же, стр. 587.

⁸ «De l'esprit de conquête...», стр. 367—369; «Du Parlement anglais sous Cromwell, et du Tribunal, depuis la constitution de l'an VIII, jusqu'à son éruption». — «Mélanges de littérature et de politique», 1829, стр. 49.

в течение всей жизни, начиная от Трибуната эпохи Консульства и кончая палатой депутатов эпохи Реставрации.

Без нравственного чувства невозможно самое существование человечества. Развитие от естественного состояния к высшим формам общественной жизни неизбежно предполагает нравственное сознание, мир идей, внутренний мир, который возникает на основе ощущений, но может им противостоять. Идеи можно рассматривать вне зависимости от внешнего мира. Это они развивают цивилизацию. Это они создают нравственную независимость человека. Монархический произвол уничтожает эту независимость и вновь подчиняет человека ощущениям, т. е. возвращает его к первобытному состоянию. Задача человека — восторжествовать над собственными ощущениями, подчинить их идеям. Он должен уметь жертвовать собой, иначе нельзя говорить ни о каком развитии и совершенствовании. Таким образом, противопоставляя нравственное сознание ощущению, Констан связывает первое с политической свободой, второе — с бесправием. Чтобы добиться политической свободы, нужно завоевать свободу нравственную, освободиться от власти ощущений, при помощи которых распоряжается народом тиран. Констан все еще остается сенсуалистом. Сталь, исходя из тех же политических позиций, приходит к идеализму немецкой школы, к примату внутреннего сознания. Она почти принимает точку зрения «философии тождества», которая Констану казалась химерической.

Нравственность необходима не только в отношениях частных лиц, но и в государственной жизни, утверждает Констан. Без правосудия и законности, без морали государство существовать не может. Он говорит об этом в книге, обобщающей политический опыт Империи: «О страсти к завоеваниям и об узурпации в их отношениях к европейской цивилизации».¹ Он отвергает теорию государственного интереса, считая, что всякое нарушение справедливости, всякие государственные перевороты, апелляция к «всеобщему спасению», ради которого нарушаются законы, приводят государство к гибели. Мелкие честолюбцы во время Империи «только и думали о мерах общественного спасения, о великих мерах, о государственных переворотах. Они считали себя необычайными гениями, так как постоянно нарушали обычные правила. Они называли себя великими умами, так как справедливость казалась им слишком узкой. Всякий раз как они совершали государственное преступление, они кричали: «Мы еще раз спасли родину!» Теперь мы могли вполне убедиться в том, что родина, которую ежедневно спасают такими мерами, быстро погибает».²

¹ «De l'esprit de conquête...», 1814.

² «De l'esprit de conquête...» — Констан воспроизводит здесь фразу из незаконченного сочинения Сталь «Des circonstances actuelles qui peuvent terminer la Révolution et des principes qui doivent fonder la république en France» (1799). См. выше, стр. 56—57.

Зло не может служить добру, и Констан раздражен новой школой дипломатов и политических деятелей, осуществляющей на практике принципы макьявеллизма: «Это особая школа, созданная властелином и точно его копирующая».¹

Констан, испытавший на себе все прелести неограниченной власти и «гениального» произвола, не выносит имморализма, который стал широко распространяться уже в первые годы XIX века. «Он столь велик, что от него нельзя требовать нравственности», — эти слова женевского банкира ван Берхема, столь типичные для наполеоновской эпохи, кажутся Констану глупостью.²

Для тех, кто не соглашался с этикой утилитаризма или с практическим макьявеллизмом правительств, естественным прибежищем являлась мораль Канта. С каждым годом Констан все больше к ней приближается.

Еще в 1791 году он не может принять «калькуляцию пользы». Он оправдывает революцию, уравнивающую в земных благах богатых и бедных, идей справедливости.³ В 1793 году он впервые узнает о Канте из письма мадам де Шарьер и тотчас же принимает сторону немецкого философа: «Различие, которое вы вслед за Кантом устанавливаете между долгом абсолютным и независимым, а потому и простым, и долгом сложным, а потому и зависящим <от обстоятельств>, меня весьма поразило. Я целиком на стороне первого. Если определять долг, исходя из принципа всеобщего или личного счастья, то определить его невозможно. Счастье не только может быть само по себе изменчиво, но у каждого человека представления о нем необходимо различны. Значит, и долг меняется в соответствии с представлениями каждого человека. Мало того, долг, который превращается в калькуляцию счастья, перестает быть долгом. Каждый имеет право творить зло, если он хочет отказаться от преимуществ выгоды или пойти на неприятность. . . Поэтому мораль, основанная на счастье, не имеет под собой никакого основания. Долг, или нравственное благо, не должен зависеть от обстоятельств и расчетов. Он должен быть чистой, независимой и неизменной идеей, иначе это будет слово, не имеющее смысла и меняющее свое значение в зависимости от страстей, близорукости или экзальтации человека».⁴

Эта точка зрения, очевидно, не совсем совпадавшая со взглядами мадам де Шарьер, — точка зрения «категорического императива», которую через несколько лет после кое-каких колебаний примет и Сталь.

¹ Начало марта 1805 г.— Journal. . . Mistler, стр. 232.

² Запись от 1804 г.— Там же, стр. 209.

³ См. фрагмент, цит. в кн.: G. Rudler. La jeunesse de Benjamin Constant. . . стр. 475.

⁴ Письмо к мадам де Шарьер от декабря 1793 г.— Journal. . . Melegari, стр. 424.

В эпоху реакции, последовавшей после термидора, слово «принципы» было дискредитировано в мнении борющихся партий, предпочитавших практическую политику устрашения, насилий и кар. Констан в нашумевшей брошюре «О политических реакциях» (1797) выступает на защиту принципов: «Если нет принципов, то нет и ничего устойчивого: остаются одни только обстоятельства, а судить об обстоятельствах каждый может по своему. Можно идти от обстоятельств к обстоятельствам, и не будет никаких оснований для протеста. Если все колеблется, то не может быть никаких устоев. Справедливое, несправедливое, законное, незаконное перестанут существовать, так как все это имеет своим основанием принципы и рушится вместе с принципами. Останутся только страсти, побуждающие к произволу, недобросовестность, злоупотребляющая произволом, дух сопротивления, пытающийся овладеть произволом как оружием, чтобы в свою очередь совершать насилие; словом, господствовать будет один только произвол, тиран столь же страшный для тех, кому он полезен, как и для тех, кого он угнетает».¹

Однако во имя «принципов» в недавней истории Франции совершались акты, которые Констан со своей либеральной позиции никак не мог принять. Поэтому он должен был защищать принципы, учитывая яростную критику, которой они подвергались со всех сторон. Принципы обязательны всегда и везде, и ни в коем случае недопустимо отклонение от них, но они требуют разработки, дополнительных, так сказать, разъясняющих принципов, чтобы предотвратить неправильное применение основных, общих принципов. И здесь Констан приводит пример из области морали: «Если нравственный принцип, гласящий, что человек должен говорить правду, принять как абсолютный, вне всякой связи с чем бы то ни было, то он сделал бы невозможным существование общества. Доказательство этому мы находим в тех прямых выводах, которые сделал из этого принципа немецкий философ, утверждающий, что преступно было бы солгать убийцам, спрашивающим вас, находится ли в вашем доме ваш друг, которого они разыскивают».²

Конечно, Констан имел в виду реальные исторические факты недавнего прошлого — политические преследования и закон о недонесении и о соучастии, согласно которому изменниками считались лица, укрывшие обвиняемого или не донесшие на него. Он и разрешает вопрос с учетом этого политического опыта: «Говорить правду — долг. Но что такое долг? Идея долга неотделима от идеи права: долг для данной личности то, что соответствует праву другого человека. Там, где

¹ «Des réactions politiques», 2-е изд. Paris, an. V—1797, стр. 78.

² Там же, стр. 74.

нет права, нет долга. Следовательно, говорить правду — долг только по отношению к тем, кто имеет право на правду. Но никто не имеет права на правду, которая вредит другому».¹

«Немецкий философ», с которым полемизирует Констан, — несомненно Кант.² Оговорка Констан нарушает кантовский принцип, который он столь упорно защищал, так как эта оговорка вновь вводит в этику идею пользы, им же самим изгнанную за пределы этики, и вновь открывает двери обстоятельствам и произвольному их толкованию. Однако тенденция мысли остается та же. В дальнейшем он все резче будет отзывать о французском и английском утилитаризме и уже в 1811 году, критикуя философию Вольтера, Гельвеция и Кабаниса, противопоставит ей немецкую философию: «Правда, она немного туманна, но зато уважает все, в чем заключается религиозное чувство».³

В 1804 г., читая «Le comrère Mathieu», весьма вольный роман аббата Дюлорана, радикального писателя XVIII века, Констан характеризует Просвещение как школу всеобщего нигилизма и эгоизма: «Что это за странная философия XVIII века! Она смеется над самой собою и над другими, пытается дискредитировать не только общественные предрассудки, не только утешительные и нравственные понятия, которые можно было бы отделить от этих предрассудков, но осмеивает и собственные теории, с наслаждением находя повсюду нелепости, все пачкая, все принимая. Если внимательно перечитать произведения этой поры, перестанешь удивляться и тому, что за ней последовало, и тому, что происходит в наше время. Эти писатели, люди мгновения, ограничивавшие этим мгновением свое существование и свое влияние, писали только для того, чтобы побуждать к эгоизму и подлости поколение, которое пришло за ними и, конечно, вполне воспользовалось их советами».⁴

¹ «Des réactions politiques», стр. 75—76.

² Брошюра эта была переведена на немецкий язык в издании: «Frankreich im Jahr 1797, sechstes Stück, Nr. 1: Von den politischen Gegenwirkungen» (цит. слова на стр. 123). Кант тогда же прочел ее и ответил сочинением «Über ein vermeintliches Recht aus Menschenliebe zu lügen». Однако он не помнил, чтобы где-либо высказал мысль, вызвавшую возражения Констан. Сам Констан говорил А. Фр. Крамеру, что он прочел ее у Канта, хотя до Канта нечто подобное писал Д. Д. Михаэлис.—См. Kants Werke, Bd. VIII (Abhandlungen nach 1781), 1912, стр. 425 и сл.

³ Письмо к Баранту от 2 декабря 1811 г.—«Revue des Deux Mondes», 1906, т. 34, стр. 549 (ср. «Mélanges de littérature et de politique», 1829, стр. 135 и Benjamin Constant. De la Religion, 2-е изд., т. II, 1826, стр. XXXIV и др.).—Под религиозным чувством Констан, как и многие другие в эту эпоху, понимает стремление к идеалу, строгое сознание долга, все чувства, не связанные с удовлетворением физических инстинктов и с жадной личной выгоды (ср. «De la Religion», стр. 27—28).

⁴ Запись от 1804 г.—Journal... Mistler, стр. 220. Характеристику романа Дюлорана см.: Л. Гордон. Роман Дюлорана «Кум Матье».—«Вопросы литературы», 1960, № 5.

Так, рассматривая Просвещение сквозь нравы наполеоновской эпохи, Констан делает французский сенсуализм ответственным за все, что совершалось во время революции и Империи.

Он приходит к тем выводам, к которым пришла Сталь: немецкая философия более пригодна для свободных людей, чем французская. Это философия воли, а не ощущения, и предполагает более творческое отношение к внешнему миру, в то время как французский сенсуализм изображает и делает человека рабом инстинктов, среды и обстоятельств. У немцев более развита личность, они не пойдут вслед за всеми только для того, чтобы быть похожими на всех. Вот почему и немецкая литература является если не литературой свободного народа, то литературой для свободных людей. Она имеет революционное, освобождающее значение особенно для современной Франции, сплотившейся в очень храброе, очень деятельное, но совершенно нерассуждающее стадо солдат и чиновников.

Так же как Сталь, Констан обнаруживает поразительное явление: немецкие писатели, воспитанные на кантовской этике, создающие столь независимую и «свободную» литературу, лишены общественной активности. Их нравственность не переходит в действие, она остается в пределах «чистой мысли».

Он наблюдал эту особенность на своих знакомых. «Видел Губера... — записывает он в дневнике — ...Никогда никакое преступление не вызывает его негодования. У него нет этого инстинкта, как и у многих других немецких писателей».¹ Через несколько лет Констан объясняет эту особенность немецких писателей так же, как делала это Сталь: немцы безразличны к внешнему миру, ибо они создали для себя свой собственный внутренний мир. Они относятся к действительности с презрением, и в этом есть нечто аскетическое и грустное.²

Нравственное учение Канта предполагает духовную независимость личности от принуждения обстоятельств. Категорический императив заставляет человека поступать так, как велит ему долг, а не так, как поступают другие. Нравственность построена не на инстинкте стадности, а на свободном решении воли. Во времена Наполеона и с точки зрения казармы это могло бы показаться индивидуализмом. Однако понятие долга предполагает подчинение индивидуума неким высшим ценностям, не имеющим отношения к его личной выгоде. Нравственность является общеобязательным велением, объединяющим огромные человеческие коллективы более прочными связями, чем соображения личной выгоды. В этом смысле кантовская мораль предстает Констану как преодоление индивидуализма, как некая борьба с нравственными «робинзонадами», столь типичными

¹ Запись от 1 апреля 1804 г. — *Journal... Mistler*, стр. 170. Людвиг Фердинанд Губер — немецкий журналист, критик и переводчик (1764—1804).

² Письмо к Баранту от 12 июня 1812 г. — «*Revue des Deux Mondes*», 1906, т. 34, стр. 554—555.

для французского мышления XVIII века. Индивидуальность, оторвавшаяся от коллектива, от масс, думающая о личном счастье, о впечатлении, которое она производит на других, подчинившая свою духовную жизнь расчетам поверхностного разума, подменившая поэзию остроумием и чувство фразой, хотя бы даже эффектной, — таков, по мнению Константа, результат французского рационализма и старой салонной культуры. «Индивидуализм создает искусственность, это абсолютно справедливо, — пишет Констант в 1812 году. — Поэтому древние тем менее искусственны, чем менее они индивидуальны. . . Значит, искусственность создается личным началом, противопоставленным общему. Это частная цель, не совпадающая с общей целью».¹ В этом направлении развивается и дальнейшая полемика Константа с французской мыслью XVIII века, которую он считает порождением монархических нравов. Он обвиняет эту философию в том, что она рассыпала народ на отдельные личности, превратила его из организма в груды людей, подобную пыли, которая не может противостоять испытанию и под грозой общественных бедствий превращается в грязь.²

Психологические и общественные особенности, свойственные философии и этике французского сенсуализма, характерны и для классицизма XVIII века, продолжающегося и в XIX веке и, по мнению Константа, вызванного теми же причинами.

¹ Письмо к Баранту от 21 июля 1812 г. — «Revue des Deux Mondes», 1906, т. 34, стр. 558.

² Этот образ, получивший свою окончательную форму в кн. «О религии» («De la Religion», т. I, 1825, стр. 90), встречается и в переписке Константа 1800—1810-х годов (ср. письма к Баранту от 20 марта 1808 г. и от 11 октября 1811 г. — «Revue des Deux Mondes», 1906, т. 34, стр. 252 и 547).





ГЛАВА ПЯТАЯ

БЕНЖАМЕН КОНСТАН И ШИЛЛЕР

1

«Мы сами не знаем, чего хотим. Мы чувствуем отвращение к нашему веку, но и мы тоже являемся его порождением. Мы поняли недостатки философии. Однако враги ее не лучше и даже хуже ее сторонников, а потому мы не хотим быть заодно с ее врагами».¹

Эти слова довольно точно определяют положение Констан в литературно-философской обстановке эпохи. В политическом отношении он продолжает традиции старого свободомыслия; его республиканский либерализм не пойдет ни на какие компромиссы с возрождающейся феодально-монархической партией, противопоставляющей революции абсолютизм и католицизм. Он сохраняет и основной принцип сенсуализма, однако в вопросах этики, психологии, философии, истории склоняется к немецкой философии, особенно к Канту. Он не выносит старого вольтерьянского духа, рационализма и утилитаризма XVIII века, являющегося следствием сенсуализма. Он принимает общеэстетические взгляды «немецкой школы» с ее свободой творчества и широтой изображений, он раздражен эффектами, дидактизмом, намеками и тирадами французской трагедии, но ее правильность и логичность сохраняют над ним всю свою власть.

В беседах со Шлегелями обнаруживались эти сходства и расхождения по основным вопросам мировоззрения и эстетики. Философские идеи Шлегелей столь нелепы, писал Констан, что они становятся совершенными дураками, как только начинают говорить на эти темы, хотя в других вопросах они довольно остроумны.² Шлегели, неожиданно для самих себя, смыкаются с самыми зловещими французскими мракобесами: «Эта философия, очевидно, сама того не замечая, в политике и в религии

¹ Письмо к Баранту от 22 апреля 1808 г.—«Revue des Deux Mondes», 1906, т. 34, стр. 258.

² Зались от октября 1804 г.—Journal... Mistler, стр. 209.

исповедует все гнусные принципы наших французских журналистов, будучи уверена, что весьма от них отличается. Жоффруа или какой-нибудь другой проходимец говорили бы о свободе и религии совершенно так же, как Шлегель».¹

Этот либерал-республиканец, ненавидевший старый порядок, заявлял, что «Трактат о всеобщей истории» Боссюэ более историчен, чем «Опыт о нравах и духе народов» Вольтера, и это вызывало всеобщее изумление в здравомыслящих салонах 1808 года.² Он смеялся над Виктореном Фабром, поэтом, многожды увенчанным Французской академией, который «полон презрения к предрассудкам Боссюэ и вместе с тем полон восхищения перед поэтическим гением Буало».³ Он терпеть не мог Лагарпа и говорил о его смерти с каким-то злорадством, объясняемым и реакционными политическими взглядами академика, и его ортодоксальным классицизмом.⁴

Не совпадая в своих взглядах ни с одной из современных ему идеологических групп, Констан должен был вместе с немногими единомышленниками разрабатывать собственную концепцию общества и литературы, ориентируясь на различные, иногда прямо противоположные традиции. Так под абсолютной властью императора возникали французская либеральная политика, философия и эстетика.

Говоря о французской школе, Бенжамен Констан имел в виду главным образом школу Вольтера. Критикуя эту школу, он смыкается со своими современниками монархического лагеря — не только с Шатобрианом, но и с журналистами «*Journal de l'Empire*», особенно с Жоффруа.

Однако задачей этих критиков было противопоставить Вольтеру и его последователям поэтов XVII века. Это противопоставление проводил и Барант, со всеми положениями которого Констан был, очевидно, совершенно согласен.

Критики-классики утверждали, что Вольтер отошел от законов школы, что он был новатором и отщепенцем. Жоффруа, с особенной яростью и по любому поводу обрушивавшийся на Вольтера, обращал против него те же аргументы, что и Констан. Вольтер, писал Жоффруа, стремится к внешним сценическим эффектам, чтобы воздействовать на своих зрителей почти физиологическими средствами, не заботясь о правде и о психологическом смысле своих сцен. Он ввел в трагедию приключения, и его пьесы — не что иное, как романы, покрытые двойным слоем фило-

¹ Лето 1804 г.—*Journal... Mistler*, стр. 188.—Жоффруа, один из самых рабеленных журналистов эпохи Империи, реакционер в политике и строгий классик в литературе, не допускал никаких отклонений от старых традиций.

² Письмо к Баранту от 25 февраля 1808 г.—«*Revue des Deux Mondes*», 1906, т. 34, стр. 250.

³ Письмо к Баранту от 20 марта 1808 г.—Там же, стр. 253.

⁴ Письмо к графине Нассау от 1799 г.—*Journal... Melegari*, стр. 296—297.

софского лака.¹ Он превратил благородную и целомудренную любовь Расина в неистовую и недостойную страсть, которая неизбежно приводит к преступлениям и сама является преступлением.² Он называл любовников Расина «французскими царедворцами», не понимая их высокой чистоты.³ Он смеялся над немцами, но в то же время шел по их следам и повторял их ошибки.⁴ «По самой своей натуре он был врагом правил и законов, которые рассматривал как помеху для гения».⁵

Констан почти точно повторяет все эти упреки, хотя он никогда бы не сказал, что Вольтер подражает немцам, так как немцев он понимает совсем иначе, чем Жоффруа. Однако особенности Вольтера, которые классикам «*Journal de l'Empire*» казались его ошибками, Констан считает особенностями всего французского классицизма, в том числе и Расина. В этом он расходится с мадам де Сталь, всегда считавшей Расина величайшим драматургом.

Французская поэзия, пишет Констан, отражает основные черты французского характера: она индивидуалистична и рационалистична. Она рассчитана на внешний эффект и думает только о том, какое впечатление она произведет на читателя. Она всегда преследует какую-нибудь цель, лежащую за пределами поэзии.

Французский поэт всегда хочет что-нибудь доказать. Для него поэзия — это только средство. В ней нет неопределенности, произвольности, непосредственности впечатлений — всего того, что составляет особенность подлинной поэзии. «Француз и англичанин говорят вам: „Смотрите, как я описываю предметы“. Немец говорит: „Смотрите, какое впечатление производят на меня предметы“. Один любит себя и изображает себя, другой любит себя природой и изображает природу».⁶ Германия — «единственная страна, где стремятся к правде и где задача литературы не является средством в лучшем случае блеснуть, а для большинства — нравиться».⁷ 10 февраля 1804 года Констан записывает в своем дневнике формулу, впервые встречающуюся на французском языке: «Искусство для искусства». Разумеется, эта формула имеет здесь совсем не тот смысл, какой она получила в 1850—1860-е годы.

¹ Статья от 10 мессидора 10 г. (20 июня 1802 г.) — «*Cours de littérature... de Geoffroy*», т. II, стр. 1.

² Статьи от 10 флореаля 10 г. (30 апреля 1802 г.) и от 9 февраля 1807 г. — Там же, т. II, стр. 34, 52.

³ Статьи от 25 фрюктидора (12 августа 1803 г.) и 28 флореаля 12 г. (18 мая 1804 г.) — Там же, т. II, стр. 74—75 и 127.

⁴ Статья от 18 фримера 11 г. (9 декабря 1802 г.) — Там же, т. II, стр. 76.

⁵ Статья от 17 вандемьера 13 г. (9 октября 1804 г.) — Там же, т. III, стр. 98.

⁶ Апрель или май 1804 г. — *Journal... Mistler*, стр. 180—181.

⁷ Письмо Ш. де Виллеру от 26 мая 1804 г. — *M. Isler. Briefe... an Charles de Villers*, стр. 6.

Поэзия должна идти из самого сердца, непосредственно выражающего впечатление внешнего мира. Она не должна иметь никакой другой цели, кроме самой себя. Так же как и в других областях мысли, в поэзии необходима полная искренность — только тогда она будет способствовать развитию всего человеческого рода и следовать движению, ведущему к новым, более совершенным формам жизни.¹

Французская поэзия, насквозь рассудочная, ищущая пользы, полная моральных поучений, искусственна, она отражает не природу и не то впечатление, какое производит на поэта действительность, а претензии, которые поэт предъявляет к другим людям, его точку зрения, его намерение. Это и вредит ее познавательному значению и ее действию на зрителя, т. е. ее общественной функции.²

«Каждый день я чувствую все большую потребность в чем-то другом, а не в том, что называется разумом, — пишет Констан. — Этот мнимый разум не объясняет ничего; единственное его достоинство в том, чтобы противопоставить произвольные и ложные преграды всем естественным чувствам. Я сыт им по горло».³

Этот рационализм, ограничивающий кругозор поэта личной выгодой и жадной подражания, не позволяет выйти в широкий объективный мир, понять действительность, природу и историю. «Так называемый разум» антиисторичен. И Констан оправдывает историзм, полемизируя со старым классическим рационализмом: «Чем более человек беспечен и легкомыслен, тем больше он мерит все своею собственною мерой, не учитывая различия языков, места и времени. Тогда он создает некое узкое и личное правило, которое он называет разумом, и в соответствии с этим правилом осуждает все, чего он не может понять».⁴

Поэтому Констан предпочитает тяжеловатого Сисмонди блещущему остроумием Рюльеру. «Я настолько устал от авторов с намерениями, — а таковы почти все авторы XVIII века, — что предпочел бы, кажется, глупца, повествующего без всякой цели, умному человеку, в произведениях которого я всегда вижу какую-нибудь цель».⁵

Тот же «разум» мешает французам изучать и ценить иностранные литературы. Китайская стена, окружающая французскую культуру, объясняется, по мнению Констан, не только цензурой и правительственными запретами. Сорок лет тому назад, пишет он, Даламбер считал, что важнейшим условием художественного творчества является невежество. Во время Империи

¹ Ср. «Mélanges de littérature et de politique», 1829, стр. VI—VII.

² Ср. запись от 13 февраля 1805 г.— Journal... Mistler, стр. 229—230.

³ Письмо к Оше от 21 января 1808 г.— Benjamin Constant et Madame de Staël. Lettres à un ami..., стр. 143—144.

⁴ Benjamin Constant. Du polythéisme romain, кн. XII, гл. 1, 1833.

⁵ Письмо к Баранту от 15 апреля 1807 г.—«Revue des Deux Mondes», 1906, т. 34, стр. 246—247.

критик Лакретель восхваляет сапожника, написавшего какую-то трагедию, за то, что он не знал иностранных языков и потому не усомнился в достоинстве великих национальных образцов.¹

Следовательно, та подлинная поэзия, которая восхищает Констан, предполагает непосредственность переживания природы. Она должна воспроизводить пережитое без всяких иных намерений, без расчета на пользу личную или общественную. Проповедь каких-либо взглядов, выводы общего характера, «мораль» разрушают поэзию, так как искажают правду.

Констан, несомненно, имеет в виду прежде всего французскую классическую драму эпохи Просвещения. Перечитывая античных поэтов, он противопоставляет Софокла Эврипиду, так же как противопоставлял немецких поэтов французским: «Эврипид совсем не то, что Софокл. У него гораздо меньше простоты, гораздо больше желания произвести эффект, а потому он менее последователен, он отклоняется от своего сюжета, у него больше неуместных общих рассуждений... Это вполне современный поэт, то есть совершенно лишенный простоты, непосредственности, искренности древних». Чтобы произвести эффект, он излагает прямо противоположные мнения; его трагедии изобилуют описаниями, иногда неуместными, полными намеков на ораторов, народ, правителей; трагедии Эврипида очень напоминают трагедии Вольтера: та же чувствительность и те же тирады политического характера, не имеющие отношения к содержанию трагедии и потому смешные и нелепые.² Это мнение, высказанное уже в 1804 году, Констан с той же отчетливостью повторит в своей книге «О религии».³

Искусство должно быть автономно, оно должно думать только о своем собственном совершенстве. Посторонняя цель, лежащая за пределами искусства, препятствует его собственной цели.⁴ И это говорит не поэт, исповедующий теорию искусства для искусства, а политический деятель и писатель, посвятивший всю жизнь борьбе за свои убеждения. Несомненно, Констан полагал, что «объективное», ничего не проповедующее искусство оказывает более сильное воспитательное действие, чем искусство тенденциозное, открыто рекомендуемое читателю те или иные взгляды. Немецкое искусство, выражающее свои впечатления от природы «наивно», без задней мысли, более пригодно для свободных людей, чем тенденциозное французское искусство.

¹ Письмо к Баранту от 22 апреля 1808 г.—«Revue des Deux Mondes», 1906, т. 34, стр. 257.— Впрочем, то же говорил и Сюар, доказывавший, что недостаток учености и образования позволил Вовенаргу свободно развивать свой ум. Над этими словами смеялся Офман, критик-классик и монархист. См. «Journal de l'Empire», 1806, 25 августа.

² Запись от апреля 1804 г.—Journal... Mistler, стр. 171, 174.

³ «De la Religion», т. IV, 1831, стр. 443.

⁴ Там же, т. I, стр. XII, 8.

Одним из самых «объективных» немецких драматургов для Констана, так же как и для мадам де Сталь, был Шиллер. Больше чем кто-либо другой он умел перевоплощаться, воспроизводить в своих пьесах систему мыслей и чувств, свойственных другой эпохе, как бы эти мысли и чувства ни были чужды ему и его современникам. Это и имел в виду Констан, говоря о том, что Шиллер меняет свои взгляды и веру вместе с каждым новым своим произведением: он «фаталист в „Мессинской невесте“, католик в „Марии Стюарт“ и проявит себя как пылкий республиканец в „Вильгельме Телле“».¹

Творчество Шиллера заинтересовало Констана во время его поездки в Германию вместе с мадам де Сталь. Он лично познакомился с Шиллером в Веймаре, очевидно через посредство Гёте, в начале 1804 года. 27 февраля в салоне Шиллера он слушал чтение двух сцен из «Вильгельма Телля». Монолог Телля показался ему великолепным по естественности и силе. «Французский автор счел бы необходимым включить в монолог, во первых, некоторое сожаление о том, что он принужден убить Гесслера, и, во вторых, больше презрения к опасности и безразличия к смерти». Но Констану кажется, что Шиллер прав и что его Телль правдивее.²

18 марта он видел «Вильгельма Телля» на сцене. Трагедия показалась ему «волшебным фонарем», так полно и красочно было воспроизведено в ней средневековье. Несмотря на недостатки композиции, он нашел в ней гораздо больше сценических достоинств, чем в других пьесах Шиллера. Но сцена Хуана Австрийского в пятом акте не произвела никакого впечатления, а разрушение крепости, которое совершает один человек маленьким молотком с чисто немецкой флегмой, показалось ему нелепым. Констан, очевидно, высказал свои замечания Гёте, который явно с ним не согласился. «Странная система, — записывает Констан, — ни во что не ставить публику и по поводу каждого недостатка пьесы говорить: „Публика привыкнет!“».³ Эта независимость автора от публики и, с другой стороны, готовность публики поступиться своими привычками, чтобы понять новое произведение, кажутся Констану, как и Сталь, в высшей степени удивительными.

Восхищаясь Шиллером и критикуя его, Констан решил поработать для французской сцены одну из лучших его пьес, сохранив ее достоинства и освободив от недостатков. Этой пьесой была трилогия «Валленштейн».

¹ Письмо к Оше от 20 марта 1804 г.— Benjamin Constant et Madame de Staël. Lettres à un ami..., стр. 77.

² Journal... Mistler, стр. 163.

³ Запись от 18 марта 1804 г.— Там же, стр. 166.

В 1798 году, в то время когда трагедия еще не была закончена, ее собирался переводить Швейгхейзер, домашний учитель, живший в семье Вильгельма Гумбольдта в Париже. В 1799 году мысль перевести «Смерть Валленштейна» пришла в голову герцогу де Нарбонну, одному из близких друзей Сталь, который в то время жил в Тюбингене, а затем переехал в Эйзенах. Однако осуществить этот замысел ему не удалось, так как, возвратившись во Францию, он не мог пользоваться помощью лиц, хорошо владевших немецким языком.¹ В журнале «Bibliothèque germanique» (годы VIII и IX) были напечатаны статьи о «Валленштейне» с подробным изложением трагедии и переводом нескольких отрывков. Изложение трилогии было дано и в «Journal de littérature étrangère» в 1808 году.²

Французов с их привычными представлениями о драматических жанрах «Валленштейн» удивлял своей жанровой неотчетливостью. Так, «Archives littéraires» называли его «исторической поэмой в диалогах» и «драматическим циклом» (апрель—июнь 1805 года), а «Magazin Encyclopédique», пораженный особой формой трагизма этой «мрачной и мощной трагедии», утверждал, что она вызывает больше ужаса, чем жалости (1805, т. V).³

Констан мог пойти по следам тех французских драматургов, которые не столько адаптировали иностранные пьесы, сколько сочиняли собственные пьесы по мотивам, заимствованным из иностранных источников. Так, например, занимались авторы, работавшие для театра, называвшегося «Théâtre des variétés étrangères».⁴ Констан избрал другой, более трудный путь.

В сентябре 1807 года, закончив свой роман «Адольф», он задумывает трагедию «Валленштейн», чтобы занять время, которое он еще должен провести в Коппе: «Я примусь за работу, чтобы убить время до 15 октября. И тотчас же я набрасываю трагедию „Валленштейн“». Мадам де Сталь очень помогает мне своими советами.⁵ 9 сентября он уже заканчивает первый акт.⁶ «Никогда еще не был я так доволен тем, что написал», — сообщает он графине Нассау.⁷ Работа идет быстро: в октябре он заканчивает третий и четвертый акты.⁸ Самым трудным оказался пятый акт, для которого было составлено больше двадцати планов. Он был

¹ См. E. Eggl. Schiller et le romantisme français, т. I, 1927, стр. 179—180. Там же, т. II, стр. 199, 200.

² Там же, т. I, стр. 343, 323.

Об этом театре, игравшем переводные пьесы в 1806—1807 гг., см. там же, стр. 294—295.

Journal... Mistler, стр. 249.—Со своей стороны Сталь 18 сентября сообщила Г. Мейстеру, что Констан пишет «Смерть Валленштейна» (Lettres inédites... à H. Meister, стр. 195).

⁶ Journal... Mistler, стр. 249.

Письмо от 9 сентября 1807 г.—J.-H. Menos, Lettres de Benjamin Constant..., стр. 227.

⁸ Письма к графине Нассау.— Journal... Melegari, стр. 367; J.-H. Menos, Lettres de Benjamin Constant..., стр. 228.

дописан, очевидно, только в декабре.¹ Первый вариант был закончен в ноябре, хотя уже в октябре Сталь собиралась представить трагедию на своей домашней сцене.² В это же время Сталь читала рукопись «Валленштейна» у герцога де Ноайля в присутствии графа Головкина.³

Констан боялся, что бдительное око цензуры или доброжелательные зрители усмотрят в его пьесе намеки на императора. «Я изо всех сил старался избежать всего, что могло бы показаться намеком. Делать намеки — не в моих намерениях, потому что они, по моему мнению, уменьшают подлинную ценность и сокращают жизнь художественного произведения».⁴

Чтобы оградить себя от возможных нападков, он прочел трагедию де Баранту, отцу Проспера де Баранта, в то время женевскому префекту, который не нашел в ней ничего, что имело бы отношение к современности.⁵

Первоначально Констан предназначал свое произведение для сцены и рассчитывал, что главную роль будет играть Тальма.⁶ Он прочел трагедию в салоне мадам Рекамье в феврале 1808 года в присутствии Тальма. Критика была, очевидно, довольно резкая, насколько позволяла обстановка благожелательного салона. В значительной мере она объяснялась тем, что «французский ум, — по словам Констан, — не способен вместить иностранное произведение». Особенно не понравились те места, которые были переведены точно. Констан решил, что он не может писать для французской сцены: «Здесь требуются такая определенность действия и такие резкие краски, какими я писать не могу, они не в моей натуре. Естественными мне кажутся только оттенки, но для французского театра существует лишь небольшое количество образцовых характеров: тиран должен быть таким-то, заговорщик — таким-то и т. д. Задача заключается не в том, чтобы изобразить людей, а в том, чтобы заполнить трафареты. . . Местный колорит им не по вкусу, нравы всех веков должны быть теми, которые приняты на сцене». Слушатели советовали ему изобра-

¹ Письмо к графине Нассау от 26 ноября 1807 г.— *Journal... Melegari*, стр. 233.

² См. письмо Годо от 26 октября 1807 г.—P. Kohler. *Madame de Staël et la Suisse*, стр. 475; см. также письмо к Оше от 16 ноября 1807 г.—*Benjamin Constant et Madame de Staël. Lettres à un ami...*, стр. 138.

³ Письмо к мадам Рекамье от 2 декабря 1807 г.—*Lettres de Madame de Staël à Madame Récamier*, 1952, стр. 118.

⁴ Письмо к Оше от 4 декабря 1807 г.—*Benjamin Constant et Madame de Staël. Lettres à un ami...*, стр. 140.—Констан, очевидно, имел основание бояться того, что в его пьесе будут искать намеков, так как самый сюжет Валленштейна, полководца, добившегося монархической власти, мог быть понят как историческая аналогия к судьбе Наполеона (см. F. Baldensperger. *Le mouvement des idées dans l'émigration française*, т. I, стр. 182).

⁵ Письмо к Оше от 27 января 1808 г.—*Benjamin Constant et Madame de Staël. Lettres à un ami...*, стр. 143.

Письмо к Оше от 16 ноября 1807 г. и от 27 января 1808 г.— Там же, стр. 139, 143.

зить Валленштейна философом, который относится враждебно к предрассудкам и рабству и хочет ввести свободу культов и национальностей. Что удивительного? «Народ этот так стар, что из природы он знает только некоторые мелочи, касающиеся страстей, существующих, как он слышал, в органе, который, как ему говорили, называется человеческим сердцем».¹

Наконец, потеряв надежду на постановку, не стесняемый требованиями французской сцены, он вновь стал переделывать свою трагедию.² Характер Валленштейна получил большее развитие, и более подробно были обрисованы нравы этого «замечательного воина». Для того, чтобы сохранить «единство интереса» и сосредоточить внимание на главном герое, с которым в первом варианте соперничал Альфред (Макс Пикколомини), пришлось некоторые события из пятого действия перенести в четвертое, а пятое целиком предоставить Валленштейну.³

В начале октября 1808 года рукопись была отправлена в типографию, но и после этого Констан продолжал работать над текстом и изменил более тысячи стихов.⁴ В середине ноября 1808 года закончилась правка корректур. Книга была отпечатана уже в начале декабря, но поступила в продажу только в конце января 1809 года.⁵

После многочисленных исправлений, сделанных в 1808 году, «Валленштейн» показался Констану произведением историческим, оригинальным и интересным.⁶ Характер примечаний («Notes historiques»), которые Констан писал уже перед сдачей в набор, свидетельствует о том, что он стремился соблюсти историческую точность. «Я довольно точно воспроизвел историю в том, что касается событий, — писал он Розали де Констан, — но принужден был немного изменить характер Валленштейна, чтобы он мог возбудить к себе интерес».⁷ Именно как историческую определяет эту трагедию и Сталь в тот момент, когда Констан заканчивал свое произведение: «Это историческая трагедия, жанр, новый для Франции, это поэзия, извлеченная из новой ис-

¹ Письмо к Баранту от 25 февраля 1808 г. — «Revue des Deux Mondes», 1906, т. 34, стр. 249—250.

² См. письмо к Баранту от 23 ноября 1808 г. — Там же, стр. 268.

³ Письмо к Розали де Констан от 30 мая 1808 г. — J.-H. Menos. *Lettres de Benjamin Constant*..., стр. 247.

⁴ Письмо к Баранту от 23 ноября 1808 г. — «Revue des Deux Mondes», 1906, т. 34, стр. 268.

⁵ Ср. письма Констана к графине Нассау от 19 ноября 1808 г., 3 и 22 января 1809 г. — J.-H. Menos. *Lettres de Benjamin Constant*..., стр. 190, 285, 291. Ср. также письмо Сисмонди к графине Альбани от 8 декабря 1808 г. — G.-C.-L. *Sismondi. Epistolario, raccolto, con introduzione e note, a cura di Carlo Pellegrini*, т. I, стр. 257.

⁶ Письмо к Оше от 29 июля 1808 г. — Benjamin Constant et Madame de Staël. *Lettres à un ami*..., стр. 149.

⁷ Письмо от 13 ноября 1807 г. — J.-H. Menos. *Lettres de Benjamin Constant*..., стр. 231.

тории, жанр еще более новый. Словом, мне кажется, что это произведение весьма замечательное».¹

Сталь, несомненно, рассматривала эту трагедию не только как художественное произведение, но и как литературный документ принципиального значения. Это было одно из первых и для того времени самое значительное осуществление новых эстетических принципов «театра свободных людей» в жанре исторической трагедии и одна из первых попыток совместить классические «правила» с немецкой «свободой» ради потребности исторического момента и будущего республиканского общества.

Конечно, так же понимал свое произведение и автор. Чтобы точнее определить свою эстетическую и политическую точку зрения, он присоединил к трагедии обширное предисловие-манифест: «Некоторые размышления о трагедии „Валленштейн“ и о немецком театре».

Констан еще менее ясно, чем мадам де Сталь, представлял себе пути, по которым должен развиваться новый театр. Да он и не верил в то, что современный французский театр может быть реформирован и что французы смогут когда-нибудь отказаться от своих предрассудков и от привычного строя мысли. Поэтому он отрекался от какого бы то ни было новаторства. «Я не придерживаюсь никакой системы, — писал он Оше, — и никому не советую подражать иностранным театрам. Я думаю, что мы обладаем особым родом красоты, которой и должны придерживаться, и не знаю случаев, когда заимствования из-за рубежа могли бы нас обогатить. Поэтому я не предлагаю своего „Валленштейна“ ни как образчик нового жанра, ни как пьесу, которая должна быть представлена на сцене; я просто полагаю, что она может познакомить нас с немецким вкусом».²

Оше обладал классическим вкусом, и Констан был с ним осторожен. Через несколько недель в письме к Баранту он выражается более точно и более искренне: «Я предпослал произведению кое-какие размышления о немецком театре, очень смягченные и как можно менее еретические. Я попытался заявить, что предпочитаю наш театр всем другим, и высказал это еще более категорично, чем сам думаю. Но я совсем не хочу предлагать какие-нибудь нововведения за собственный страх и риск, и из всех возможных репутаций мне меньше всего льстит репутация новаторства. К тому же я не верю, что заранее придуманные нововведения могут иметь успех. Если литература стара, то как ни старайся, никакие нововведения не могут быть осуществлены, так же как не привьется зеленая ветвь к засохшему дереву».³

¹ Письмо к Оше от 22 июля 1808 г. — Benjamin Constant et Madame de Staël. *Lettres à un ami...*, стр. 147.

² Письмо к Оше от 16 октября 1808 г. — Benjamin Constant et Madame de Staël. *Lettres à un ami...*, стр. 151.

³ Письмо к Баранту от 23 ноября 1808 г. — «Revue des Deux Mondes», 1906, т. 34, стр. 269.

В «Размышлениях» Констан действительно ничего не рекомендует и ничего не осуждает, а лишь констатирует положительные и отрицательные стороны французского и немецкого театров. И все же он высказывает свои эстетические взгляды и объясняет причины, руководившие им при переработке «Валленштейна». Эти взгляды имели манифестальный и в литературном отношении революционный характер.

Обычному классическому вкусу трагедия Шиллера должна была показаться одной из самых странных пьес немецкого репертуара. Она противоречила правилам, традициям сцены, привычкам драматургов и публики. Если бы она была переведена и представлена читателю в своем подлинном виде, она могла бы вызвать одно только изумление. Вот почему Констан должен был переработать драму для французского вкуса, переработать, может быть, даже более радикально, чем это хотелось бы ему самому.

3

И в той переработке, которой подверг ее Констан, трагедия обладала странностями, для французского вкуса неприемлемыми. Чтобы приблизить ее к публике, нужно было определить и особенности немецкого подлинника и характер его переработки. Нужно было объяснить всю «систему» немецкого театра, своеобразную драматическую поэтику и самое художественное мышление. Следуя мадам де Сталь и А. В. Шлегелю, Констан прибег к методу исторического объяснения. Сюжет трагедии, нравственные идеи, лежащие в ее основе, ее персонажи и композицию он объяснял характером немецкого общества и его историей. Так размышления о «Валленштейне» превратились в размышления о немецком театре вообще с экскурсами в немецкую историю и психологию.

Военная мощь наполеоновской Франции и сплоченность страны вокруг императора заставляли рассматривать императорский режим как неизбежный результат всей современной французской культуры. Вот почему Констан рассматривает и французский классицизм как выражение монархического общества, в котором личность целиком поглощена государством, а яркая индивидуальность невозможна. Поэтому немецкая культура, несмотря на деспотизм немецких государей и бесправие подданных, представляется ему некоей «свободной» культурой, живой основой которой является индивидуальность, свободно творящая художественные и нравственные ценности вне зависимости от воли деспота и тирании «правил». Эти столь странные для французов особенности культуры Констан объясняет немецкой реформацией и Тридцатилетней войной, влияние которой, по его мнению, сказывается и до сих пор. Протестантизм утвердил в Германии свободу мысли в религиозных вопросах. С этой точки зрения религиозные войны, нанесшие такой вред экономическому и культурному развитию

Германии, по мнению Констана, обеспечили ей, за некоторыми исключениями, полтора столетия гражданской свободы и «мягкого и умеренного» правления.¹ Очевидно, Констан противопоставляет немецкую государственную жизнь XVII—XVIII вв. французскому абсолютизму с отменой Нантского эдикта, драгоднадами, подавлением всяких свобод, торжеством католицизма и непрерывными завоевательными войнами.

Тридцатилетняя война, по мнению Констана, оказала благотворное действие на немецкую культуру также и потому, что то была эпоха личной энергии и поражающего индивидуализма. Способствовала этому слабость центральной власти: «По мере того как власть централизуется, сильные личности исчезают. Камни, обтесанные для того, чтобы занять предназначенное им место в пирамиде, имеют одинаковый вид. В человеке исчезает личность по мере того, как он перестает быть целью и становится средством. Между тем интерес может вызвать только индивидуальность, особенно у других народов, так как французы... в персонажах своих трагедий обходятся без индивидуальности гораздо легче, чем немцы и англичане» (W., IX—X). В доказательство Констан приводит «Валленштейна» Шиллера и «Геца фон Берлихингена» Гёте.

Свобода мнений, невмешательство политической власти в дела культуры, расцвет личности — таковы исторические предпосылки, определившие, по мнению Констана, особенности немецкого театра, столь непохожего на театр французский.

В этой сравнительной характеристике двух национальных исторически обусловленных систем Констан отдает предпочтение системе французской. Таково его действительное убеждение, хотя возможно, что из соображений тактических он считал нужным польстить своей второй родине и чуть преувеличить достоинства французского театра. Он не считает возможным и даже желательным переносить на французскую сцену немецкую драму, хотя и видит многие преимущества немецкого театра перед французским. Основная мысль предисловия — это принципиальное различие двух театров, которое свидетельствует о прямо противоположном складе ума. Французы мыслят не так, как немцы, а потому во Франции могут быть восприняты только некоторые особенности немецкого театра. Констан заканчивает свое предисловие программными словами: «Презрение к соседним народам, а тем более к народу, языка которого не знаешь, к народу, который больше других самобытен и глубок в своем художественном творчестве, кажется мне невыгодным. Французская трагедия, по моему мнению, более совершенна, чем трагедия других народов, но упрямое нежелание понимать дух других народов, по-моему,

¹ Benjamin Constant de Rebecque. *Wallstein, tragédie en cinq actes et en vers, précédée de quelques réflexions sur le théâtre allemand et suivie de notes historiques*. 1809, стр. VI. (В дальнейшем ссылки на это издание см. в тексте: W.)

всегда является признаком ограниченности. Чувствовать красоту повсюду, где она заключается, значит не утрачивать тонкость чувств, но приобретать новые способности» (W., LI—LII).

Слова эти были особенно важны в те времена, когда император пытался воспрепятствовать международному обмену идей и французская культура стремилась к господству, поддерживаемому скорее военной силой, нежели симпатиями побежденных наций.

Вот почему, говоря о немецком театре, Констан избегает негативной критики даже тогда, когда он явно отдает предпочтение французскому театру. Для француза немецкая система — это новый мир со своей особой логикой и особыми закономерностями, которые определены состоянием цивилизации и психологией немецкого зрителя. Задача Констан заключается не в том, чтобы критиковать или отвергнуть, а в том, чтобы понять эту своеобразную красоту.

Из всех произведений Шиллера «Валленштейн» с особенной полнотой воплощал черты немецкой национальной культуры. Именно поэтому Констан решил познакомить с этой трагедией французского читателя.

Прежде всего поражало то, что трагедия состояла из трех частей. Конечно, трилогии писали и античные поэты, но у них каждая часть представляла собой законченное целое, а события, в них изображенные, были каждому зрителю заранее известны. Трилогия Шиллера является одной трагедией в трех частях. Действие начинается во второй части и кончается в третьей. На немецких сценах «Пикколомини» и «Смерть Валленштейна» ставятся отдельно. Во Франции это было бы невозможно. Хвалить или укорять Шиллера за это построение? Лучше объяснить причины, сделавшие такие пьесы возможными в Германии.

Все, что касается Тридцатилетней войны, для немцев является национальной историей. Зрители знают всех исторических деятелей, изображенных Шиллером, и отлично понимают речи персонажей, говорящих о событиях того времени. Французы не знают не только истории других народов, но даже своей собственной. Вот почему Ренуар должен был присоединить к своей трагедии «Тамплиеры» пояснительные примечания, «между тем как Шиллер, предлагая вниманию немецкой публики „Орлеанскую деву“, трагедию с французским сюжетом, был уверен в осведомленности своих зрителей, освобождавшей его от необходимости каких-либо комментариев» (W., XVI).

В первой части трилогии («Лагерь Валленштейна») нет ни действия, ни героя; сцены следуют одна за другой без всякой видимой связи. И все же Констан называет эту пьесу «созданием гения». В ней проявляется свойственная немцам точность и даже эрудиция: «Ведь нужна была большая ученость, чтобы собрать воедино все особенности, которые отличали войско XVII века»

(W., XIII). В этой картине показаны нравы солдат, но над кажущимся беспорядком буйного, пьяного, разношерстного лагеря витает дух Валленштейна: «Все думают о нем, восхваляют его, все обеспокоены слухами о недовольстве двора и клянутся не оставлять своего покровителя и полководца. Заметны признаки восстания, которое разразится при первом же знаке Валленштейна. Вместе с тем можно различить тайные побуждения, объясняющие преданность каждого данного человека: страх, подозрения, личные расчеты, которые намечаются во всеобщем порыве. Вы видите эту вооруженную толпу, волнующуюся, как всегда волнуется толпа; ее увлекает восторг, охватывает недоверие, она пытается рассуждать, но тщетно, потому что не привыкла к этому; она насмехается над властями, но считает делом своей чести подчиняться вождю; она насмехается над религией, но без всяких сомнений принимает любое традиционное суеверие. Но она горда своей силой, она презирает всякую другую профессию, кроме профессии солдата, и единственной добродетелью считает храбрость, а единственной целью — наслаждение данной минуты» (W., XII—XIII).

Констан характеризует «Лагерь Валленштейна» тонко и глубоко. Он понимает его основную идею и эстетический смысл. Он знает, что Шиллер несколько не ошибся, построив этот огромный пролог без действия, эти сцены без сюжетной связи, эту «живую и движущуюся картину». И все же он утверждает, что «перенести на наш театр это гениальное произведение невозможно», потому что две эстетические системы несовместимы. Французское сознание не поймет столь чуждые ему художественные формы и не уловит заключенного в них смысла. И Констан в своей пьесе уничтожил пролог и дал экспозицию в самом начале, в разговоре действующих лиц.¹

«Валленштейн» написан ямбическим белым стихом. Переводить трагедию приходилось александрийским, обычным для французской трагической сцены. Но дело не в размере и не в рифме: «Язык немецкой трагедии не подчиняется столь утонченным и столь исключительным правилам, которым подчиняется французский трагический язык. Немецкие авторы для разработки характеров могут изобразить множество второстепенных обстоятельств, которые нельзя показать на нашей сцене, не оскорбив ее достоинства. Однако эти мелкие обстоятельства придают действию жизнь и правдивость» (W., XVII).

И Констан вспоминает несколько таких картин, великолепных, но невозможных во Франции. Гец фон Берлихинген, пируя

¹ То, что было невозможно в высокой трагедии, оказалось доступным для мелодрамы. Гильбер де Пиксерекур в исторической мелодраме «Маргарита Анжуйская» показал лагерь Маргариты, и солдаты, играющие в кости на барабане, своими разговорами вводят зрителя в действие. Мелодрама была представлена в «Théâtre de la Gaîté» 11 января 1810 г., после того как «Валленштейн» Констан вызвал бурные дискуссии в прессе.

со своими солдатами, просит жену дать им вина, и жена отвечает ему, что в замке осталась только одна кружка вина, которую она приготовила для него самого. «Никакой поэтической перифразой нельзя было бы передать на нашей сцене эту деталь. Напыщенность слов только испортила бы естественность положения, и то, что звучит трогательно по-немецки, по-французски было бы только смешно» (W., XVII—XVIII). В качестве примера Констан приводит некоторые сцены из «Густава Вазы» Коцебу и «Орлеанской девы» Шиллера с теми же живописными и характерными деталями.

В немецком театре Констан поражает обилие действующих лиц. На сцене — толпа людей, движущихся вокруг главных героев, принимающих более или менее активное участие в событиях. Это множество второстепенных персонажей Констан пытается объяснить по аналогии с античным театром. Их функция приблизительно та же, какую в античной трагедии выполнял хор: они выражают свое впечатление от того, что происходит на сцене, и тем самым усиливают впечатление, какое производит трагедия на зрителей. Вместе с тем второстепенные персонажи позволяют полнее характеризовать и ситуацию, и главных героев, — Констан ссылается на драмы Э. Вернера «Лютер» и «Аттила» (W., XX—XXVI).

Таким образом, Констан предоставляет так называемым второстепенным лицам служебную роль; центром все же является главный герой. Констан еще не может понять того, что в исторических хрониках Шекспира, например, было так дорого романтикам — изображение не одного, а многих, не героя, а масс, не события, а жизни.

Так или иначе, но Констан, очевидно, считает и детали и обилие второстепенных героев достоинством немецкой драмы. Отсюда можно было бы заключить, что французский театр мог бы расширить свои возможности, заимствовав у немцев разработанные ими приемы. Но Констан держится иного мнения: «Я ни в коем случае не советовал бы вводить эти приемы в наши трагедии. Подражать немецким трагическим поэтам для французских поэтов было бы, мне кажется, весьма опасно». Классические правила, которые не допускают на французскую сцену так много интересного и важного, необходимы именно для французских авторов. Тут Констан характеризует французское искусство вообще и драматургию в частности. Французские писатели, и в этом сказывается их национальное отличие, стремятся только к тому, чтобы произвести впечатление. Ведь именно во Франции появилась эта мысль: важнее сила удара, чем его точность: «Il vaut mieux frapper fort que juste» (W., XXVI).

Так Констан вступает в полемику со школой Вольтера и оказывается союзником реакционных критиков эпохи Империи. «Il faut frapper fort», — говорил Вольтер. Его литературные

и политические противники, полемизируя с ним, утверждали, что в искусстве важна не сила удара, а его точность, и противопоставляли вольтеровской экспрессии сдержанность Расина. Критики «Journal de l'Empire», в частности Жоффруа, утверждали, что Вольтер будто бы рекомендовал пренебречь точностью в изображении душевных движений ради максимального эмоционального эффекта и впечатляющих сцен. Констан, занимая и в политике и в литературе прямо противоположные позиции, подхватил, однако, этот довод, направленный против классиков-вольтерьянцев, и обратил его против всей французской литературной культуры XVIII века.

Желание произвести впечатление могло бы увлечь французских писателей ко всяким крайностям и внешним эффектам, которые погубили бы подлинное искусство. Поэтому свобода, которой пользуются немецкие и английские авторы, оказалась бы губительной для французских. Последних спасают только правила, не допускающие на французскую сцену средств, которые с таким успехом применяют писатели других стран: музыку, случайные встречи, большое число актеров, перемену декораций, а также привидения, чудеса и эшафоты (W., XXVII).

Эти взгляды Констан высказывал еще в начале 1804 года. Он говорил Шиллеру, что правила необходимы французам для того, чтобы обуздать присущую им страсть бить на эффект. Ради эффекта они готовы пожертвовать правдой, правдоподобием, пользой, порядочностью и, если бы не правила, они пустились бы во все тяжкие.¹

Французская культура — культура салонная. Писатели заботятся не о том, чтобы выразить свои чувства, изложить правильную мысль, создать правдивый образ, а о том, чтобы поразить своего читателя. Они думают не о творчестве, а о публике. Во Франции говорят, пишут; действуют только из тщеславия. Напротив, в характере немцев есть какая-то наивность, совестливость, преданность идее, которые удерживают воображение в определенных границах. Немецкие писатели обладают литературной добросовестностью, и потому историческая точность и психологическое правдоподобие им необходимы почти так же, как одобрение публики. Сердце их обладает глубокой природной чувствительностью, которая находит себе пищу в правдивом изображении чувств. Это доставляет им такое наслаждение, что ради него они готовы пожертвовать и успехом и эффектами (W., XXVII—XXVIII).

Констан затронул здесь одну из самых важных тем всей дальнейшей романтической полемики. В течение долгого времени французские романтики будут добиваться того, что Констану, так же как и мадам де Сталь, казалось особенностью немецкой национальной литературы и немецкого национального харак-

¹ Запись от марта 1804 г. — Journal... Mistler, стр. 170.

тера, — свободы от посторонних помыслов и расчетов, от подчинения среде. Это была борьба за свободу творчества не столько даже в политическом, сколько в психологическом плане, за новый тип поэта, противопоставленный старому, салонному. Романтики освободили поэта от всякого внешнего, формального принуждения с тем, чтобы творчество исходило из недр души и воплощалось в слова и формы, predeterminedенные свободной мыслью и личными убеждениями автора. Это было, по их мнению, необходимое условие для того, чтобы достичь художественной правды и глубины.

Итак, Констан отказывается от того, что ему казалось столь ценным в немецкой драме. Из 48 действующих лиц он оставил только 12. Он изменил состав персонажей главным образом для того, чтобы избежать неблагозвучных немецких имен: вместо Октава Пикколомини он ввел Галласа, а Макса назвал более благозвучным именем Альфреда. Он сжал время действия своей трагедии до 24 часов. Как явствует из авторской ремарки, действие происходит 25 февраля 1634 г. У Шиллера только два последних акта происходят в Эгере; Констан считал за лучшее перенести все действие в Эгер, во «дворец, занимаемый Валленштейном», и привел в пользу этого обычные для классицизма доводы (W., 182).

Те же соображения, которые заставили Констан пожертвовать второстепенными персонажами и эпизодами, руководили им и в переработке главных ролей. В первоначальном варианте трагедии, близко следуя подлиннику, он отвел слишком большое место Альфреду (Максу Пикколомини), и интерес «раздвоился» между Альфредом и Валленштейном. Тем самым было нарушено основное правило классической поэтики — единство действия. Констан исправил эту «ошибку»: «Кажется, я теперь знаю, как слить воедино двойной интерес Валленштейна и Альфреда и придать характеру последнего больше активности, которой ему не хватает».¹

Уверенный в том, что сохранение классической системы для французского искусства жизненно необходимо, Констан считал нужным соблюдать правила французского театра даже в произведении, задача которого — познакомить французов с немецким театром». Вот почему в переработке Констаном «Валленштейна» Шиллера осталось очень немногое. Переводчик сократил драму почти в пять раз, вычеркнул все те эпизоды, которые, по его собственным словам, прекрасно характеризовали эпоху, — например, сцену пира, в которой Терский убеждает начальников подписать присягу верности Валленштейну. А между тем уже одно перечисление благодеей главнокомандующего «замечательно рисует состояние армии, ее недисциплинированность, ее

¹ Письмо к Розали де Констан от 1 апреля 1808 г. — *Lettres à Rosalie de Constant*. — «*Revue Bleue*», 1914, 18 августа, стр. 486.

претензии и дух равенства, который в то время был характерен для военного сословия. Эта сцена очень оригинальна и полна местной правды,¹ но ее можно передать только в выражениях, которых не допускает трагический стиль. К тому же она вводит множество действующих лиц, которые не способствовали развитию действия и в дальнейшем на сцене не выступали» (W., XXVIII—XXIX). Еще с большим сожалением Констан отказался от сцены, в которой Валленштейн нечаянно разрывает цепь с орденом Золотого руна. Кое-какие сцены, следуя традиции классического театра, он хотел передать в рассказе, например сцену, в которой Бутлер подговаривает солдат убить Валленштейна, но затем отказался от этого, так как в виде рассказа эта сцена оказывалась нелпостью. И вообще «необходимость излагать в рассказе то, что на других сценах можно было бы передать действием, составляет большую опасность для французских трагиков. Эти рассказы почти никогда не бывают уместны» (W., XXII—XXIII). Констан приводит в пример знаменитый рассказ Терамена о смерти Ипполита в трагедии Расина «Федра» — образчик трагического красноречия, на котором пробоvalи свои силы школьники и актеры.

Подчиняясь правилам единства времени и места, Констан должен был, по его признанию, все перевернуть и все создать заново. И тут вновь возникает вопрос о правилах, дебатировавшихся в течение стольких столетий. Конечно, из-за этих правил приходится жертвовать оттенками, развитием ситуаций и характеров, — что особенно заметно в трагедиях Вольтера, — естественно сжимая исторические события и душевные процессы в роковые двадцать четыре часа. Но все же единства необходимы, чтобы сохранить театральную иллюзию, иначе зритель при каждой перемене декорации и при каждом новом акте должен делать усилие, чтобы забыть о том, что он находится в театре, а не присутствует при действительном событии. Нарушая единства, «автор, так сказать, появляется на сцене до действующих лиц и как будто произносит нечто вроде пролога или предисловия, которое нарушает непрерывность впечатления» (W., XXXV). Констан пользуется здесь классическим доводом театральной иллюзии, который в начале 20-х годов был решительно отвергнут романтиками.

Придерживаясь правил трех единств, трагического стиля и трагического достоинства, Констан, однако, хочет сохранить ту особенность немецкого театра, которая кажется ему важнее всех этих правил.

Французы изображают в своих трагедиях одно событие или одну страсть, немцы — всю жизнь и весь характер. Эту особенность немецкой драмы, которую можно было бы назвать ее

¹ «Местная правда» — понятие, которое впоследствии стали обозначать словами «местный колорит».

историзмом, должны заимствовать у нее классические драматургии.

Французская трагедия, ограничивая поле своего зрения одним событием, интересуется не историческим деятелем, который является ее героем, а психологическим казусом, ситуацией, извлеченной из биографии этого деятеля. Это интерес не исторический, а романический. По той же причине французская трагедия не может или, вернее, не хочет изображать весь характер: ее интересует только страсть. «Правда», к которой она стремится, — правда психологическая, а не историческая. Психология во французской трагедии даже противопоставлена истории. Конкретность истории, ее «частная» правда, связанная с данным лицом и моментом, с классической точки зрения может только нарушить высшую психологическую правду, правду «души», отвлеченную от всего местного и исторического. Эти частности только снизят художественное значение трагедии, уведут внимание от высоких общих проблем и общей психологии. Они вызовут смех и недоверие.

Пытаясь совместить классические правила с немецким историзмом, Констан вступал в решительное противоречие с французской системой. Развивая вслед за Шиллером традицию исторической трагедии, он пытался в пределах классических правил создать новый жанр; новый не только по материалу, но и по содержанию и проблематике.

Чтобы определить эти новые интересы, Констан должен был подвергнуть критике французскую трагедию в лице величайшего ее представителя. Немцы, пишет он, «изображают своих персонажей со всеми их слабостями, непоследовательностью, с теми постоянными колебаниями, которые свойственны человеческой природе и создают живых людей» (W., XXXVI). Но Расин ничего не сообщает о характере Федры, его интересует лишь ее страсть. Орест безумствует только из-за своей любви к Гермионе; если бы она смягчилась и ответила ему взаимностью, он и не вспомнил бы о том, что убил свою мать и что его преследуют фурии.

Но упрекать Расина за то, что составляет его гениальность, было бы нелепо, и Констан тотчас же указывает на совершенство «Андромахи», которой особенно восхищались в Коппе.

Извлекая одно какое-нибудь событие из ряда других, ему предшествовавших, и одну страсть из множества чувств, волнующих человека, драматург сосредоточивает интерес в одной точке, и в этом несомненное преимущество французской системы. Но это преимущество-имеет свою оборотную сторону: персонаж теряет в правдивости то, что он выигрывает в искусстве. Зритель видит, что это не историческое лицо, а персонаж, придуманный автором специально для данной ситуации. «Ведь искусство, — пишет Констан, — никогда не может заменить правды» (W., XXXVIII). Констан поднимает тот же вопрос, что и Сталь, и разрешает его так же, как она.

Эти изолированные от всех других чувств трагические страсти однообразны. Психологическое содержание образа Полифонта¹ годится для всех тиранов французской сцены, между тем как характер Ричарда III в хронике Шекспира подходит только к одному Ричарду III. Полифонт — это вид, Ричард III — личность.

Констан не хочет изображать в своем Валленштейне вид честолюбца. Его герой должен быть личностью. Кроме честолюбия, Констан видит в нем суеверность, беспокойство, колебания, недовольство победами иностранцев в его отечестве, даже когда эти победы благоприятствуют его собственным начинаниям; это и заставляет Валленштейна, отдаваясь влечению характера, идти против своих замыслов (W., XL).

К тому же суеверие — вещь не только смешная. Природа, окружающая человека, оказывает на него свое действие. Шум волн, шелест листьев, полет ворона и т. д. в сознании человека приобретают некий смысл. Так возникают суеверия, от которых никто не свободен совершенно. Конечно, анализирующий разум уничтожает всю эту непостижимую сторону жизни, но именно поэтому она является достоянием поэзии. Вот почему Констан счел себя вправе сохранить в характере Валленштейна суеверность, которая была свойственна почти всем выдающимся людям его эпохи (W., XLIII).

В этих рассуждениях сказывается автор сочинения о религии, которое он писал в течение десятков лет, постоянно меняя точки зрения на предмет своего исследования в зависимости от развития общественной мысли и науки. Здесь он придерживается натуралистической точки зрения, объясняя религиозные представления впечатлением, какое производят на человека силы природы. Конечно, он полемизирует с просветителями, рассматривавшими суеверия как результат невежества и обмана. Но все же, будучи натуралистом по основному направлению мысли, он стоит на позициях, близких просветителям. Он рассматривает суеверия (или, шире, первичные религиозные представления) с чисто психологической точки зрения и, чтобы объяснить состояние ума человека XVI столетия, апеллирует к некоей вечной и общечеловеческой психологии, иначе говоря, к психологии своего современника. Для Констанана это было средством оправдать и своего героя, и исторический колорит, который он пытался перенести в свою трагедию из трагедии Шиллера.

Наконец, вопрос любви, центральный вопрос французской классической поэтики.

За несколько месяцев до того, как Констан начал писать свою трагедию, Шарль де Виллер напечатал книгу «О том, как

¹ Тиран Мессеннии и герой трагедии Вольтера «Меропа».

различно изображают любовь французские и немецкие поэты».¹ Французы, по мнению Виллера, изображают любовь салонную, немцы — любовь возвышенную и идеальную. Любовь Теклы и Макса Пикколомини в «Валленштейне» Шиллера кажется ему образцом немецкой любви. Эта любовь — бесконечно выше той, которой любят друг друга сеньеры и «божественные принцессы» Расина. В плане этого противопоставления разработал свою тему и Констан.

Текла Шиллера противоречила всем традициям классицизма. Она не охвачена бешеной страстью, которая подавляет все другие чувства, побеждает рассудок и доводит до безумия. Но она не проявляет никакой слабости и не станет уступать своего возлюбленного более сильной сопернице. Проблема этого характера иная. Любовь Теклы — «луч божественного света, который согревает и очищает сердце». Так понимают любовь в Германии. Эта любовь не противопоставлена ни долгу, ни разуму, так как она сама является долгом и разумом. Текла не скрывает своего чувства, не стыдится его как слабости. Она не спрашивает у своего отца позволения любить. Французские зрители никогда бы не потерпели на сцене столь экзальтированной девушки, говорит Констан, и они правы, потому что такую восторженность не следует поощрять. Французы — народ практический и рассудочный, они одобряют только то, что может быть признано полезным во всех случаях жизни. Своеволие в девушке — вещь опасная. Текла на французской сцене невозможна. Немцы, наоборот, считают чувство самым важным началом в человеке и потому охотно прощают все, что вызвано глубоким чувством.

Констан постарался приблизить Теклу к французскому пониманию любви и девичьей добродетели, но в то же время сохранил «немецкий колорит» этого образа: «Мне кажется, я воспроизвел ее кротость, чувствительность, ее любовь, ее меланхолию; но все остальное, казалось мне, слишком противоречит нашим привычкам и полно того, что очень немногие наши литераторы, знающие немецкий язык, называют немецким мистицизмом. Единственное правило, которому я следовал, это не вставлять в роль Теклы ничего, что не соответствовало бы художественному замыслу автора» (W., XLI). Вот почему он не последовал французской традиции и не заставил Теклу покончить с собой на трупе своего возлюбленного или своего отца: самоубийство нарушило бы общую гармонию этого характера (W., XLI).²

¹ Charles de Villers. De la manière essentiellement différente dont les poètes français et les allemands traitent l'amour. 1806.

² Любопытно, что, полемизируя с Вольтером и защищая Расина, Жоффруа противопоставляет безумствующим влюбленным Вольтера Юнию Расина («Британник»). Ведь она тоже ушла в монастырь (т. е. стала весталкой), а не закололась на трупе своего возлюбленного, как того хотели критики школы Вольтера, например Лагарп (но также и Бурсо, критик XVII века). См. статью от 20 флореаля X г. (10 апреля 1802 г.). — Cours de littérature... de Geoffroy, т. II, стр. 34. Слова Лагарпа, утверждавшего, что любовь Юнии

Во многих вопросах, связанных с поэтикой драмы, Констан как будто отдает предпочтение французской системе, даже тогда, когда он явно предпочитает немецкое понимание поэзии. Французская система разумнее, практичнее и даже художественнее, в ней больше искусства, и она более доходчива и понятна широкому зрителю.

Правда, все эти достоинства имеют и свою оборотную сторону: трагическая страсть не позволяет обнаружить характер, рационализм не допускает изображения суеверий, концентрация интереса мешает воспроизвести широкое историческое полотно. Но все же преимущества французской трагедии перевешивают ее недостатки: она более совершенна, чем трагедия всех других народов.

Первая задача Констан, основной импульс, заставивший его заниматься вопросами драматургии, не в том, чтобы реформировать французскую трагедию, а в том, чтобы обогатить общественно-политическое и нравственное сознание французов новыми чувствами и знаниями, расширить их эмоциональный и идейный диапазон. Эту роль должен сыграть иностранный, в частности немецкий, театр. Он должен вывести французскую мысль за пределы классического искусства. Этот классицизм вполне приспособился к тем сервильным, утилитарным и стадным инстинктам, которые мешают общественному творчеству и нравственной свободе французов, и поэтому при всех его достоинствах он должен быть не столько «исправлен», сколько «дополнен».

Уничтожив кое-какие дефекты иностранных театров, всех этих свободных и «неправильных» драм, заимствовав у иностранцев смелость в изучении души, нравов и истории, расширив круг своих тем и интересов, французский театр перерастет узкие рамки рационалистических традиций, утилитаризма и страсти к внешним эффектам и создаст произведения, более свободные, глубокие и правдивые, а вместе с тем и более действенные в нравственном и общественном отношении. И это будет театр, достойный новой республиканской эпохи.

4

Констан всегда говорил о своей трагедии как о произведении оригинальном. Связь ее с трагедией Шиллера казалась ему очень слабой. В эпоху классицизма заимствование сюжета не считалось предосудительным, и можно было писать сколько угодно трагедий о Мeroпе, Оресте, Федре и т. д. Кроме того, изучая историю Тридцатилетней войны (главным образом по одноименному сочинению Шиллера), Констан, очевидно, считал себя свободным по отношению к драме своего предшественника.

и Бригантика не трагична (J.-F. La Harpe: Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne, т. II, 1834, стр. 511), — образец взглядов вольтеровской школы, которую имел в виду Констан.

Только в июле 1808 года он решил печатать ее как «подражание немецкому».¹ Поэтому и рассматривать ее следует не только как «подражание» или «переделку», но и как самостоятельное художественное произведение, хотя и созданное на основе трех предшествовавших ему драм.

В предисловии к трагедии Констан занят общими вопросами взаимоотношения французской и немецкой драматической системы и оправданием всех тех нарушений французских правил, которые он допустил в своей трагедии. Все это — скорее вопросы поэтики, они должны были подготовить читателя к восприятию трагедии и сразу же дискредитировать старые критерии, которые к ней были неприменимы. Общественно-политический, философский и нравственный смысл трагедии, замысел, определивший все особенности ее поэтики и жанра, в предисловии не обсуждались, так как Констан, естественно, рассчитывал, что трагедия своей художественной убедительностью окажет на читателя более сильное действие, чем какие бы то ни было рассуждения, тем более, что эти рассуждения цензуре могли бы показаться несколько рискованными.

Трагедия Констан разрешает нравственную проблему, к которой привел его общественно-политический опыт последнего десятилетия.

Владычество Валленштейна накануне катастрофы. Он оскорблен королем, но не хочет быть изменником. Он может сделать все, но колеблется что-либо предпринять. Галлас со своей точки зрения прав, когда дает ему такую характеристику: «В этих трудных обстоятельствах опорой для нас является, вопреки самому себе, только сам Валленштейн. Его ум, то отважный, то пугливый, хотел бы нравиться королю, даже лишая его трона. Он с его беспокойным духом, неверным самому себе, даже будучи бунтовщиком боится бунтовать».²

Галлас, лишенный каких бы то ни было нравственных чувств, характеризует Валленштейна только с психологической точки зрения. Он не понимает борьбы, которая происходит в сознании Валленштейна. Ему кажется, что полководцу мешает действовать только страсть царедворца, бессмысленная привычка благоговеть перед венценосцем. На деле все гораздо сложнее.

Посланец короля Геральдин упрекает Валленштейна в поступках, доказывающих его измену. Эти обвинения ложны. Валленштейну легко их опровергнуть, он выходит с триумфом из спора

¹ Письмо к графине Нассау от 12 июля 1808 г. — J.-H. Meunier. *Lettres de Benjamin Constant* . . . , стр. 221.

² . . . En cet état funeste
Wallstein contre lui-même est l'appui qui nous reste,
Son esprit, tour-à-tour plein d'audace et d'effroi,
Même en le détrônant, voudrait plaire à son roi.
Son génie inquiet, à lui-même infidèle,
Tout révolté qu'il est, frémit d'être rebelle.

(Действие I, явление 2, стр. 14.)

с Геральдином. Каждая из его провинностей — победа или подвиг. Он имеет право считать себя оскорбленным.

С самого начала пьесы подчеркнуто величие Валленштейна. Это гениальный полководец, достойный соперник Густава-Адольфа.¹ Он лишен религиозного фанатизма и жестокости и в этом отношении бесконечно выше короля Фердинанда, который требует, чтобы он перебросил свою армию на Дунай и истребил там еретиков. Валленштейн отказывается. В его армии — люди всех вероисповеданий. Он не спрашивал у своих солдат, когда вел их к победам, какой они веры. Они проливали кровь за Австрию (W., 34—35). Он не позволяет своим солдатам никаких религиозных преследований и требует строгой справедливости.

Но вместе с тем он виновен. Он должен овладеть престолом. Это необходимость, это рок.

Французская критика, воспринимая трагедию в плане обычных ассоциаций, видела в ней трагедию рока, к которой Шиллер пришел будто бы в последний период своего творчества: Его Валленштейна «подавляет и увлекает судьба».² Суеверие Валленштейна, вызывавшее столько рассуждений и споров, служило основанием для такой интерпретации трагедии.

В комментариях Констан подробно останавливается на вере Валленштейна в астрологию, высказывает предположение, что астролог Сени был, как говорят некоторые историки, подкуплен венским двором, и отмечает, что в те времена суеверия были свойственны многим выдающимся людям (W., 193). Кое-где Валленштейн говорит о предсказаниях звезд, но смысл его суеверия как движущей силы трагедии вскрывается только в последних словах, как бы подводящих итоги всему его поведению. Был ли Сени подкуплен двором, сыграли ли предсказания астролога какую-нибудь роль в поражении Валленштейна, парализуя волю или препятствуя ему действовать, — эта сторона дела в трагедии отходит на второй план. Единственно важное — это то, что побуждения своего честолюбия Валленштейн рассматривает как волю судьбы, которой нельзя противиться. Выслушав мольбы и упреки преданного ему Альфреда, разбив счастье дочери, узнав об измене друзей, он тем более отдается замыслу, который дремал в его душе в продолжение многих лет и кажется ему повелением извне, силой, лежащей вне его власти. Не он своею волей идет к престолу, его ведет судьба.

¹ Вспоминая известный стих Расина, Констан пишет:

... Son génie étonné
Par son digne rival parut comme enchainé.
(W., 30)

Ср. стих из «Британника» Расина:

Mon génie étonné tremble devant le sien.

(Действие III, явление 2.)

² Слова Метца из некролога Шиллера в «Bibliothèque française». Цит. по: E. Egglé. Schiller et le romantisme français, т. I, стр. 341.

«Слепые люди! Не постигая далекого будущего, мы утомляем его нашими мольбами. Оно мстит нам, даже исполняя наши желания, мы с трудом узнаем это будущее, когда оно приходит к нам, — так оно не соответствует нашим ожиданиям! Все равно: нужно отбросить эти сожаления, эту слабость духа, нужно рассматривать людей только как орудия, которые нужно ломать, которые служат тем лучше, чем больше их презираешь. Владычица судьба, твои повеления выполнены! Ты влекла меня к трону, я на него вступаю. Но я чувствую, как в моем сердце блекнет надежда. Я уже не взываю к тебе, я уступаю твоей силе. Как некое чуждое мне бремя, я получаю твои дары и, как слепец, отдаюсь твоим темным велениям».¹

Судьба, толкавшая Валленштейна к трону, — не что иное, как обстоятельства: несправедливость двора, непрерывный ряд побед, которыми он обязан своему военному гению, славословия друзей, любовь солдат, мировая слава. Трудно противостоять таким искушениям — и сугуберному сознанию кажется, что в них заключается преднамеренность, провиденциальная сила. Обласканный успехом полководец считает все дозволенным. Ему кажется, что он может пользоваться людьми как орудиями для достижения своих целей. Он утрачивает нравственность, он во власти рока. И в этом ошибка, приводящая его к гибели. Он подчинился обстоятельствам, стал их игралищем, пожертвовал ради них своим нравственным долгом. Он решил, что цель оправдывает средства.

Действительно, цель, к которой идет Валленштейн, — верховная власть — кажется ему благородной. Он убежден, что, раздавив врагов и друзей, презрев нравственность, поправ закон, принесет людям счастье. И он мечтает об этом. Он дарует свободу вероисповеданий, освободит немецкую землю от иностранных войск, установит мир. Он не хочет быть «бичом своего народа

¹ Это лишь пересказ монолога, почти нелпереводимого вследствие метафоричности своего классического стиля:

Trop aveugles humains! déçus par la distance,
Nous lassons de nos vœux l'avenir qui s'avance.
Il se venge de nous, même en nous exaucant;
Il trompe nos désirs, même en les remplissant,
Et nos regards, à peine, en le voyant paraître,
Sous des traits si changés le peuvent reconnaître.
N'importe. Ces regrets qui viennent m'égarer,
Ces faiblesses du coeur, il les faut abjurer,
Ne voir dans les mortels qu'un instrument qu'on brise,
Et qui sert d'autant mieux que plus on le méprise.
Impérieux destin, ton ordre est satisfait!
Tu m'entraînais au trône et j'y monte en effet.
Mais je sens dans mon coeur se flétrir l'espérance.
Je ne t'invoque plus. Je cède à ta puissance.
Comme un poids étranger je reçois tes bienfaits
Et me livre en aveugle à tes sombres décrets.

(Действие V, явление 10, стр. 167.)

и королем солдат» (W., 138). Его цель — искупить зло, причиненное войной и им самим, полководцем-профессионалом.

«До сих пор мои дела ужасали землю. Как бурные вихри, мои воины гнали перед собою людей. Может быть, меня оправдает одно только слово: в то время я зависел от воли властелина. Мои заблуждения были внушены им, мои добродетели принадлежали мне. Теперь в моем новом положении я должен поступить иначе. Я уже не тот Валленштейн, которого оцепянял шум оружия, который обладал властью, выросшей в громе сражений. Теперь я Валленштейн венценосный, Валленштейн — законодатель, поборник справедливости, защитник слабых. Я хочу, чтобы в сиянии моей новой славы благодетельный государь затмил бунтовщика».¹

Но Валленштейн ошибается. Он виновен, так как он изменил своему государю, и никакие благие намерения не могут оправдать преступление. Задумав измену, он нравственно пал. Гаральд, шведский посланец, презирает его и не верит ему. Гаральд сомневается в том, что Валленштейн сохранит свою армию, изменив королю: ведь легче повести солдата к победе, чем заставить его изменить своему долгу. Да, отвечает Валленштейн, так должно казаться шведу и протестанту, сражающемуся за родину и религию. Но наемная немецкая армия состоит из людей всех национальностей и всех вероисповеданий. Эту армию объединяет только слава полководца, лавры, венчающие его чело. Дальнейшие события показывают, что Валленштейн ошибается. Даже эта армия профессионалов-наемников не чужда нравственной идеи, чувства долга, и в критический момент она остается один перед ножом убийцы.

Валленштейн — изменник не родине, но королю. Он отказывается передать немецкую землю шведам и вместе с тем отказывается от предложенной ими помощи. Альфред делает различие между своим отцом и Валленштейном: первый — предатель, второй — только бунтовщик (W., 121). Он умоляет своего воспитателя и вождя отказаться от этих замыслов. «Какой внезапный порыв побуждает вас, оскверняя былую славу ваших подвигов,

1

... Jusqu'ici ma carrière

Par d'innombrables maux épouvanta la terre.
Semblables dans leur course aux vents impétueux,
Mes guerriers dispersaient les mortels devant eux.
De ma longue indulgence un mot m'absout peut-être.
Je dépendais alors des volontés d'un maître.
Mes erreurs sont de lui, mes vertus sont à moi,
Et mon destin nouveau me trace une autre loi.
Je ne suis plus Wallstein ivre du bruit des armes,
Possesseur d'un pouvoir grossi par les alarmes;
Mais Wallstein couronné, Wallstein législateur,
Garant de l'équité, du faible protecteur.
Je veux que dans l'éclat de ma gloire nouvelle,
Le Prince bienfaisant efface le rebelle.

(Действие V, явление 1, стр. 137.)

вести армию на преступление, утверждать свою власть при помощи бунта... и тем позорить свое имя?»¹

Альфред выражает центральную идею трагедии: Валленштейн преступил нравственный закон. «Самый великий из смертных, будьте же и самым справедливым!» (W., 123). Альфред убеждает Валленштейна отречься от власти, отказаться от деятельности, уйти в частную жизнь. Он взывает к Текле: могла ли бы она полюбить изменника? И Текла отвечает отрицательно. Она согласна с Альфредом (W., 129).

Валленштейн тоже хочет быть самым справедливым из смертных. Но он понимает справедливость иначе: изменить присяге, низложить короля, сесть на престол и облагодетельствовать человечество — таков его путь, путь чистого эвдемонизма. Альфред и Текла на стороне нравственного категорического императива. Эвдемонические расчеты, благие намерения, конечная цель не оправдывают преступления против явной, простой, неотвратимой морали: не сотвори зла, не обмани, не измени слову. Этому долгу Альфред приносит в жертву все: своего благодетеля, свою любовь и жизнь. Ради этой нравственности Текла отрекается от отца и от возлюбленного. А величайший из смертных после всего этого ссылается на веления судьбы, отбрасывает эту «слабость сердца» и эти «сожаления», чтобы видеть в людях лишь ступеньки к трону. Нравственная ошибка, приводит к жестокости, а эвдемонические расчеты — к катастрофе.

Но те, кто его предал, еще более неправы. На зло нужно отвечать не злом, а справедливостью. Иначе человечество никогда не излечится. Об этом говорит сам Валленштейн:

«Как, Терский! Неужели нужно, противопоставляя преступлению преступление, стать притеснителем, перестав быть жертвой? И должен ли Валленштейн, побуждаемый пустым подозрением, подражать тирану, низложенному его собственной рукой?»²

Эти мысли постоянно высказывал Констан в своих работах 1790-х годов, особенно в брошюре «О политических реакциях», утверждая, что Франция найдет успокоение не в насилии и не в мести, а в справедливости.

Приблизительно то же, но в ином плане говорит убийца Бутлер, оправдывая свое предательство: «Он забыл законы

¹ ... Par quel soudain transport,
Souillant de vos exploits l'antique renommée
Voulez-vous vers le crime entraîner votre armée
Fonder votre pouvoir sur la rébellion,
Démentir votre gloire et flétrir votre nom?..
Wallstein finir ainsi son illustre carrière!
(Действие IV, явление 6, стр. 122—123.)

² Quoi! Tersky, faut-il donc opposant crime à crime,
Être persécuteur dès qu'on n'est plus victime?
Et verra-t-on Wallstein, d'un vain soupçon pressé,
Imiter le tyran par son bras renversé?
(Действие V, явление 1, стр. 136.)

благодарности и потому потерял право на благодарность» (W., 159). Изолан называет преступлением задуманное им убийство, но Бутлер отвечает:

— Я караю взбунтовавшегося солдата.

— Да, но, карая, ты совершаешь преступление, еще более отвратительное.

И тогда Бутлер, как всегда в таких случаях, ссылается на свою присягу королю и на интересы государства: «Все дозволено тому, кто служит родине».

Этим доводом пытались оправдать себя, по мнению Констан, все государственные преступники, попиравшие конституции и учреждавшие собственную тиранию. Изолан четко высказывает взгляд, столь характерный для либеральных республиканцев начала века:

«Родина! Ты хочешь прикрыть свои преступления этим внушающим почтение словом! Сбросить с трона выродившуюся династию, короновать героя значит служить родине — так говорил ты нам прежде. Опять перейдя на сторону двора, ты теперь утверждаешь, что его нужно убить. Твой кинжал занесен над его сединами; и это тоже, как ты утверждаешь, для того, чтобы служить родине!»¹

В этих словах, конечно, не заключается никакого намека, но в них с изумительной точностью охарактеризована психология перебежчиков, менявших партии и убеждения в зависимости от обстоятельств и прикрывавших собственные выгоды ссылкой на государственный интерес.

Галлас — типичный предатель, придворный интриган, удачно разыгравший свою роль в большой политической катастрофе. И он тоже преступник, хотя действовал «по закону». Его тоже постигла кара, и он сам об этом говорит: «Мой сын погиб! Я сам подставил под мечи врагов моего сына и моего друга. Альфред! . . . Это я поразил тебя. Твоя смерть — дело моих рук. Несчастный друг, которого я оскорбил, Валленштейн! Валленштейн! Увы! Как жестоко отмстило за тебя небо!» (W., 177, действие V, явление 13).

Сталь, характеризуя трагедию Шиллера, подчеркнула странную для французов особенность: «В этой жестокой схватке можно найти все, что угодно, кроме людей, преданных своим убеждениям и сражающихся по велению своей совести». Очевидно, она не обратила внимания на Макса, потому что он не при-

1

La patrie! ainsi donc ce titre respecté
Couvre tes attentats d'un voile d'équité!
Repousser loin du trône une race avilie,
Couronner un héros, c'est servir la patrie,
Nous disais-tu jadis, Par la cour regagné.
Tu prétends aujourd'hui qu'il meure assassiné:
Ton poignard est levé sur sa tête blanchie,
Et c'est encor, dis-tu, pour servir ta patrie!

(Действие V, явление 8, стр. 162.)

надлежит ни к какой партии и, так сказать, в счет не идет. В трагедии Констан получили возмездие все, кто преступил нравственный закон. Тем и поучительны исторические катастрофы, что в них проявляются вечные нравственные категории.

Только поэтому приобрело философский интерес событие, само по себе малозначительное и для тех времен довольно обычное, — убийство кондотьера, начавшего политическую игру за собственный счет. Но в этом событии Констан различал тот же нравственный рисунок, который он пытался обнаружить во французских событиях последних десятилетий.

И политический вывод так же отчетливо звучит в трагедии — не в словах неистовствующих, продавшихся или ослепленных страстями генералов, а в словах Теклы, обретшей в своем отречении от жизни способность ясно видеть смысл совершившегося. «Защищайте у подножия трона, — говорит она Галласу, — несчастных друзей моего покойного отца. Спасите их от ярости враждебного двора. Воздайте этим последнюю дань дружбе, которую вы предали; я молитвой постараюсь умерить гнев господ и оплакивать Адольфа, моего отца и вас».¹ Умилостивить господ, т. е. прекратить страдания и безумства людей, создающих историю, можно лишь справедливостью и милосердием.

Несомненно, в трагедии нет никаких намеков. Нет ничего общего между Валленштейном и Наполеоном ни в ситуациях, ни в жестах, ни в общей судьбе. И тем не менее, она имела политический смысл, который мог бы взволновать цензуру. Это была борьба с теорией государственного интереса, во имя которого был совершен государственный переворот 18 брюмера и все остальные правительственные акции эпохи Консульства и Империи. Это была кантовская, «немецкая» мораль, противопоставленная французскому утилитаризму, нравственная принципиальность, противопоставленная практицизму и приспособленчеству. Трагедия выражала те же идеи, которые с такой настойчивостью Бенжамен Констан проповедовал в течение всей жизни.

5

Пьеса вызвала некоторый шум и в прессе и в салонах. Сталь была близка к правде, когда писала герцогине Веймарской: «„Валленштейн“ производит в Париже большое впечатление; это литературное событие, люди яростно сражаются за и про-

1

... Défendez près du trône
De mon père expiré les malheureux amis.
Ils errent dans ces murs, menacés et proscrits.
Sauvez-les des fureurs d'une cour ennemie.
Rendez ce dernier culte à l'amitié trahie:
Je vais d'un Dieu sévère apaiser le courroux,
Et pleurer sur Alfred, sur mon père et sur vous.

(Действие V, явление 13, стр. 177.)

тив». ¹ В марте первое издание было распродано, и издатель Пашу предлагал Констану подготовить второе. ²

Констан был доволен успехом, так как успех был все же несомненный. Даже в Париже, где читательская среда была наименее благоприятной, «Валленштейн», по мнению Констана, преодолел препятствия, которые мешали его пониманию, и пьесу стали хвалить больше, чем в первое время после ее появления. Статьи в «Publiciste» и в «Courcier de l'Europe et des Spectacles» особенно порадовали автора своим пониманием и пьесы и предисловия. ³

Статьи в «Publiciste» были написаны единомышленником Констана Франсуа Гизо. Он подробно и с полным сочувствием излагал мысли Констана, слегка исправляя его «обобщения», и говорил о необходимости знать иностранные литературы и уважать вкусы других народов. Вместе с тем он констатировал успехи, которые сделала в этом отношении современная Франция в сравнении с прошлым веком. Однако национальные вкусы столь различны, что заставить один народ восхищаться произведениями другого почти невозможно. Трагедия Констана, подчиняясь французскому вкусу, не смогла вместить все, что заключалось в трагедии Шиллера; колебания и эволюция Валленштейна слишком сокращены, а стиль местами прозаичен и мало изящен. Тем не менее, великая заслуга Констана в том, что он познакомил французскую публику со столь замечательным произведением немецкого гения и создал прекрасное художественное произведение. ⁴

Это были либеральные газеты. Официозы, или журналы старой монархической тенденции, были открыто враждебны. Так, «Mercure de France» отказался напечатать рецензию Проспера де Баранта, — редактор Лакретель признал ее слишком благоприятной. ⁵ В «Journal de Paris» в феврале 1809 года появились четыре статьи, в которых были уничтожены и Шиллер, и Констан, а его пьеса была названа «литературным ублюдком». Почти столь же разгромные статьи появились и в «Journal de l'Empire». Впрочем, наибольшее впечатление произвело предисловие, а не пьеса, показавшаяся лишь литературной иллюстрацией к предисловию. ⁶

¹ Письмо от 20 февраля 1809 г. — Coppet et Weimar. Madame de Staël et la grande-duchesse Louise. Par l'auteur des Souvenirs de M-me Récamier, 1862, стр. 155.

² Письмо Б. Констана к Розали де Констан от 25 марта 1809 г. — J. H. Meissner. Lettres de Benjamin Constant . . . , стр. 299. Второе издание «Валленштейна» напечатано не было.

³ Ср. письмо к графине Нассау от 12 марта 1809 г. — Там же, стр. 296.

⁴ «Publiciste», 14, 16, 19, 28 февраля и 6 марта 1809 г., за подписью «R».

⁵ См. письмо Констана к Баранту от 15 февраля 1809 г. — «Revue des Deux Mondes», 1906, т. 34, стр. 271.

⁶ Ср. письмо Г. Мейстера к своему племяннику Гессу от 30 июня 1809 г. — Lettres inédites de Madame de Staël à H. Meister, стр. 205.

Позиция правительственных газет была, очевидно, predetermined мнением императора. 6 марта 1809 года в разговоре с Редерером Наполеон будто бы высказался в защиту классических правил, считая, что Констан эти правила нарушил.¹ Конечно, речь шла не о трагедии, так как правила в ней были строго соблюдены, а о предисловии, которое, очевидно, Наполеон бегло просмотрел.

Во всех этих суждениях поражает не только полная противоположность оценок и восприятий, но и взаимное непонимание спорящих, словно разговор происходил на разных языках. Мадам де Сталь была удивлена тем, что даже друзья ничего не поняли в пьесе, в частности в любовной ее линии. Одним из таких непонятливых друзей был и Оше. «Можно находить более или менее интересным сюжет „Валленштейна“, — писала она, — но не восхищаться Альфредом и Теклой, но не чувствовать простой и благородной красоты этой пьесы — значит настолько расходиться со мной, что мы никогда не сможем говорить».²

В своей трагедии Констан хотел объединить особенности французского и немецкого театров и создать ту среднюю или, лучше сказать, высшую форму трагедии, которая, казалось ему, является задачей будущего. Теперь, через полтора века, нам трудно ощутить «немецкие» элементы, которые Констан внес в свою трагедию. Нам кажется, что в традиционном классицизме пьесы утонуло то новое, что оставалось в ней от пьесы Шиллера.³ Однако современники, остро ощущавшие малейшее отклонение от догмы, смотрели иначе. Для них это было покушением на традицию и разрывом со славным прошлым.

Действующих лиц в пьесе было все же больше, чем в классической трагедии, и второстепенные лица играли большую роль, чем то допускали правила. Как ни сокращал их Констан, благодаря своему философскому значению они все же соперничали с главным героем и временами даже затмевали его. Психология Валленштейна была сложнее, чем полагалось, а психология Теклы прямо противоречила трагедии влюбленных героев.

Самое важное было то, что в пьесе большее значение приобрела история.

Для французской исторической трагедии история служила лишь иллюстрацией отвлеченных теоретических положений и взглядов автора на вопросы сегодняшнего дня. Задача заключалась лишь в том, чтобы перенести историю в современность и сделать исторических деятелей любой эпохи пропагандистами

¹ P. L. Roederer. Oeuvres, t. III, 1854, стр. 546.

² Benjamin Constant et Madame de Staël. Lettres à un ami..., стр. 152.

³ «„Валленштейн“ — псевдоклассическая трагедия времен первой Империи», — пишет Э. Эггли, отрицая всякое новаторство этой пьесы (см. E. Egli. Schiller et le romantisme français, t. I, стр. 376).

самых современных идей. В этом отношении трагедия Констана представляет собой противоположность классической, так как пытается сохранить чистоту исторической истины, если не в форме выражения, то хотя бы в содержании речей и в поступках персонажей.

Сисмонди, который был в восторге от трагедии, в письме к графине Альбани обратил внимание только на это сочетание противоположных качеств: «Бенжамен, написав подражание немецкой пьесе, должен был взять из немецкой теории все, что может быть согласовано со строгими французскими правилами, все, что не слишком претит нашим театральным привычкам и нравам... При чисто историческом сюжете, к тому же из истории мало известной, нужно больше подробностей, чтобы ввести зрителя в курс дела. Еще больше их нужно потому, что Шиллер избрал сюжет, сам по себе двойственный. Интерес у него двойится между Максом Пикколóмини и Валленштейном. Вы увидите, как удачно Бенжамен избежал этого недостатка, как он сумел придать пьесе все более ускоряющееся движение и все более обостряющийся интерес».¹

То же впечатление Сисмонди высказывает и в другом письме тому же адресату: «...Правила французской сцены строго соблюдены, и, однако, национальность, характер эпохи и страны сказываются на всех персонажах с силой и правдой, которые, как мне казалось, доступны только немцам. Пьеса очень интересна и вызывает потоки слез».²

Мадам де Сталь подчеркнула это новаторство Констана в отзыве, который она предполагала напечатать в книге «О Германии», но вычеркнула по совету друзей.³ «Это храм, освобожденный от окружавшего его леса, — пишет Сталь, имея в виду сокращения, которые произвел Констан в трилогии Шиллера. — Иностранное содержание, заключенное во французскую правильность, производит совершенно новое впечатление. Нет ни одного выражения, которое не было бы благородным и поэтическим, и тем не менее чувствуешь, что действие сильнее захватывает душу, что речь идет о событиях нового времени, что жизнь, ставшая поэтической, могла бы быть нашей жизнью и что сочувствие сочетается с восхищением, а сходство — с идеалом».⁴

Сочувствие вызывается интимными сценами, напоминающими зрителю его собственные переживания. Такими сценами изобилует немецкий театр. Восхищение вызывает классическая

¹ Письмо от 8 декабря 1808 г. — G.-C.-L. S i s m o n d i. Epistolario raccolto, con introduzione e note, a cura di Carlo Pellegrini, т. I, стр. 257—258.

² Там же, т. I, стр. 291. — В этом издании письмо датировано 15 сентября 1809 г. Следует думать, что оно написано в 1808 г.

³ См. Comtesse Jean de P a n g e. Madame de Staël critique littéraire de Benjamin Constant. — «Revue de littérature comparée», 1953, стр. 129—135.

...», стр. 133.

трагедия, особенно трагедия Корнеля, поражавшая зрителей сверхчеловеческой доблестью своих героев. Сходство здесь означает особенность немецких персонажей, которые не чужды обычным слабостям человеческой природы. Идеал — это стремление французской школы к героям, лишенным слабостей и являющим образец добродетелей. В этом синтезе немецких и французских тенденций Сталь видит величайшее достижение Констанана.

Совершенно новыми во французском репертуаре кажутся Сталь сцены Теклы с офицером, рассказывающим ей о смерти Альфреда, и с Элизой, которой она сообщает о своем решении пойти на могилу Альфреда. Новизна этих сцен заключается в том, что они вызывают не интерес, не страх перед событием, которое еще должно совершиться, а глубокое сочувствие к страданию, вызванному уже происшедшим событием. Новость, введенная Констананом, заимствована им у немецкого театра. Французы, пишет Сталь, интересуются прежде всего тем, что с человеком происходит, немцы — тем, что человек переживает: «Они не боятся задерживаться на том, что уже закончилось как событие, но продолжается как страдание». В сцене Танкреда (в одноименной трагедии Вольтера), которого зритель хотел бы вывести из губительного заблуждения, весь интерес поглощен действием, и слова, которые произносят герои, почти безразличны. «Но когда Текла, зная, что ее возлюбленного нет в живых, слушает рассказ о его мужестве и его отчаянии, когда каждое слово произносится равнодушным человеком, который и не предполагает, что его речь для Теклы смертельна, что ее жажда страданий заставляет ее все вынести, чтобы все узнать, все слезы могут быть исторгнуты из сердца, если только каждое выражение правдиво, точно, сдержанно и глубоко... Смотри „Валленштейна“ господина де Констанана, я в первый раз плакала на французской трагедии — о скорби, у которой нет будущего, которая, как в романе, напоминает нам о нашей собственной скорби, в то время как спокойная красота поэзии благоговейно возносит вас даже над несчастьем».¹

В сглаженном и сокращенном виде эти рассуждения повторены и в «Германии». Сталь указывает и на то, что характер главного героя противоречит классической традиции, требующей чистых тонов, только одного хорошего или дурного качества: ведь мы не признаем никаких промежуточных оттенков, переливающихся красок («nature ondoyante»), о которых говорил Монтень. Во Франции рассматривают трагического героя как министра, действия которого обсуждают, читая газеты. От трагического героя требуют той же последовательности в по-

¹ Comtesse Jean de Pange. Madame de Staël... — «Revue de littérature comparée», 1953, стр. 133—134. — Эти строки процитированы в «De l'Allemagne», т. II, стр. 305, 313.

ступках и единства характера, какие полагается иметь мини-стру. Между тем в душе человеческой все находится в смешении.¹

С прямо противоположных позиций написаны четыре статьи в «Journal de l'Empire», подписанные буквой «Z». Автором их был известный критик старой школы Ф.-Б. Офман (Hoffman).²

Офман опровергает одно за другим все положения, высказанные в «Размышлениях». Он не может критиковать ни пьесу, ни предисловие к ней, он хочет только «воздать по заслугам тому, кто оскорбил хороший вкус, и восстановить подлинные законы».³

Прежде всего, упреки, которые Констан адресует французскому театру, неосновательны. Как можно упрекать французов в том, что они стремятся к эффекту за счет тонкости анализа («frapper fort», «frapper juste»), когда наши противники обвиняют нас в «холодной точности» и в «строгости нашей морали»?⁴

Не следует ссылаться на природу, утверждая, что немецкий театр ближе к ней, чем французский. Теперь все народы отошли от природы. «Речь идет не о природе, взятой в узком смысле этого слова, а о природе, которую мы создали нашими нравами, привычками, нашими искусственными вкусами („goûts factices”) и нашими ремеслами. Конечно, страсти естественны, но их нужно выражать, как люди культурные, а не как дикари». Естественность можно найти, утверждает Офман, в кабинете восковых фигур Курциуса, а искусство — в Императорском музее.⁵

Кто сказал, что французы не имеют суеверий? «Мы становимся язычниками с греками, евреями — с евреями, и столь же слабыми, столь же легковерными, как самые суеверные идолопоклонники». Примеры этого легковерия в искусстве — морское чудовище в «Федре», колесница Медеи, призрак, который пугает Семирамиду.⁶

Но главный тезис рецензента — несовместимость французского и немецкого вкуса. Каждый язык имеет свои законы; возможно, что «кастриюлька» и «кухня» на немецком языке звучат вполне благородно, но на французском это не так. То, что Констану нравится в немецком подлиннике, — мысль, а не фраза, а та же мысль в переводе на язык французской трагедии звучит для французского слуха лучше, чем с неблагоприят-

¹ «De l'Allemagne», т. II, стр. 314—316.

² Статьи перепечатаны в Oeuvres de F.-B. Hoffman, т. IX, 1834, стр. 75—99.

³ «Journal de l'Empire», 1809, 4 февраля, стр. 4.

⁴ Там же, 1809, 10 февраля, стр. 4.

⁵ Там же, стр. 3.

⁶ Там же, 1809, 10 февраля, стр. 4 («Семирамида» — трагедия Вольтера).

ными деталями немецкого подлинника.¹ Немецкая драма, может быть, действительно обладает всяческими достоинствами, — в ней много, даже слишком много естественности, есть и правда, также чрезмерная, трогательные, искренние, приятные детали и глубокие мысли; можно примириться даже с большим количеством эпизодов, но такие драмы не являются трагедиями.² Констан напоминает Офману молодого немца, которого родители отправили во Францию, чтобы он научился там французскому языку, но у этого молодого человека была такая плохая память и столь мало разумения, что за три года он не научился французскому языку и забыл немецкий, так что не мог изъясняться ни на каком языке. Создать галло-германскую Мельпомену невозможно.³

Что касается самой трагедии, то, стараясь сочетать две различные национальные манеры, она испортила и ту и другую. И рецензент, ничего не понявший в политическом и нравственном смысле трагедии, все поднимает на смех и все отвергает.⁴ Тем не менее Офману пришлось констатировать, что молодежь чрезмерно интересуется мелодрамой и обольщена немецким и английским театром.⁵

Воздействие этой трагедии, так же как ее успех, было значительно. Обновление французского театра в тех формах, о которых мечтала группа Коппе, все же оказалось (или показалось) возможным и целесообразным.

Противники и друзья уловили новизну этой трагедии и тем самым определили если не ее художественную ценность, то во всяком случае ее роль в развитии новой французской драмы. Споры вокруг пьесы и предисловия к ней продолжались еще долгие годы и после того, как новые теоретики предъявили к французской драме гораздо более радикальные требования.

Был ли Бенжамен Констан романтиком? Во всех почти учебных пособиях его обычно рассматривают как романтика или «патрона романтизма», указывая на некоторые, будто бы, романтические особенности его психологии. В других, сравнительно редких случаях его называют «запоздалым представи-

¹ «Journal de l'Empire», 1809, 10 февраля, стр. 2.

² Там же, 1809, 10 февраля, стр. 3.

³ Приблизительно той же точки зрения придерживался и Жоффруа, утверждавший, при всем своем нерасположении к иностранной трагедии, что «чистый» Шекспир гораздо лучше, чем Шекспир исправленный, а вместе с тем и ухушенный Дюсисом (см. Ch. M. Des Granges, Geoffroy et la critique dramatique sous le consulat et l'Empire, 1897, стр. 328—331). О несовместимости двух национальных вкусов и эстетик писали в это время постоянно — и сторонники французской традиции и ее противники. Ср., например, статью Гизо о «Гамлете» Дюсиса («Publiciste», 1809, 20 января), статью о «Макбете» Дюсиса («Publiciste», 1809, 11 января, за подписью «Р») и др.

⁴ Там же, 1809, 13 февраля, стр. 3—4.

⁵ Там же, 1809, 4 февраля, стр. 4.

телем XVIII века... который возненавидел бы новую школу еще сильнее, чем Стендаль».¹

Ни то, ни другое определение исторически неверно. Нельзя считать «представителем XVIII века» того, кто с такой энергией отвергал этот век и в течение почти всей жизни боролся и с его философией, и с его эстетикой. Но Константа нельзя считать и романтиком, так как он никогда не поднимал руки на французский классический театр, желая только обогатить его новыми идеями; по своим художественным вкусам он был весьма далек от того, что станет так дорого представителям романтизма 1820-х годов. Констан принадлежал к направлению, имевшему свои особые задачи и вкусы, определенные буйной действительностью начала века.

¹ F. Baldensperger. Benjamin Constant, condottière du parlementarisme.— «Correspondant», 1930, 25 ноября, стр. 506.— В другом месте тот же автор говорит о Констане как о «едва лишь преромантике».— «Revue de littérature comparée», 1931, стр. 328.





ГЛАВА ШЕСТАЯ

ПРОСПЕР ДЕ БАРАНТ И ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА

1

Публицист, аудитор Государственного совета и префект во время Империи, государственный деятель и историк при Реставрации, французский посол в России при Июльской монархии, Проспер де Барант стал членом группы Коппе и другом Сталь в самом начале своей литературной работы.

В 1789 году ему было всего семь лет, но в памяти сохранились преследования, которым подвергался его отец, Клод-Иньяс де Барант, вышедший из тюрьмы только после термидорианского переворота. Семья была аристократическая по происхождению, но, очевидно, никогда не придерживавшаяся «партии двора». После 18 брюмера отец Проспера де Баранта увидел в Наполеоне «спасителя отечества». Исполнительный и толковый чиновник, он в течение многих лет был префектом, отправлявшим свои обязанности не за страх, а за совесть, но не одобрявшим произвола и деспотических мер, к которым Наполеон особенно часто прибегал в последние годы Империи. Назначенный префектом в Каркассону тотчас же по учреждении префектур, Клод-Иньяс был переведен в Женеву в январе 1803 года. С этой должности он был смещен только в феврале 1811 года за либеральное отношение к традициям и нравам этого древнего города. Двадцатилетний Проспер де Барант восхищался только что появившейся «Дельфиной», а с автором познакомился лишь после того, как приехал к отцу в Женеву в 1804 году.¹ С этого года начались дружеские отношения между знаменитой писательницей и никому не известным, весьма образованным юношей, в то время государственным служащим с неопределенными обязанностями «атташе при Министерстве внутренних дел».

¹ Souvenirs du baron de Barante de l'Académie française, 1782—1866, publiés par son petit-fils Claude de Barante, т. 1, 1890, стр. 89. (В дальнейшем цитируется: «Souvenirs».)

Любвеобильная владелица Коппе обратила свое внимание на Баранта и через его отца предложила ему руку и сердце. Это смутило молодого человека, который послушался совета отца, решив воздержаться от брака и удалиться от опасности. Однако роман был серьезный, и мадам де Сталь в «Коринне» изобразила свои отношения к Баранту, выведенному в виде лорда Нелвиля.¹

С первых же встреч Барант стал своим человеком в кружке мадам де Сталь и подружился с его обычными посетителями, в частности с Сисмонди и с Бенжаменом Констаном, с которым вел обильную переписку. Из писем Констана, пожалуй, наиболее интересны письма, адресованные Баранту, так как наиболее ярко выражают его философские и общественно-литературные взгляды.

В 1806 году Барант был назначен аудитором Государственного совета и участвовал в прусской кампании. Молодой аудитор придерживался независимого образа мыслей. Он ненавидел абсолютизм старого режима, который, по его мнению, вызвал революцию, но столь же отрицательно относился к якобинской диктатуре, к ее целям и к ее тактике. Так же как мадам де Сталь и Констан, свободу он считал единственным возможным условием общественной жизни и нормального развития народа, а формой свободы — социальную иерархию, при которой ведущую роль в стране играет народное представительство, представляющее, однако, только образованные буржуазно-аристократические круги. Это точка зрения, которую уже в эпоху Империи усвоили будущие доктринеры, как Ройе-Коллар, Камиль Жордан и Гизо.

Еще до получения должности аудитора Барант печатал статьи в газете «Publiciste». В июле 1806 года на сцене Французского театра была поставлена трагедия Габриэля Легуве «Смерть Генриха IV». Жоффруа, самый пылкий и самый монархический фельетонист «Journal de l'Empire», выражал свое негодование по поводу того, что автор осмелился «без путеводителя броситься в нашу историю и вывести на сцену событие, столь близкое к нам, событие отвратительное, зверское, которое Франция хотела бы забыть вместе с кровавыми раздорами, которые за ним последовали. К чему ступать по углям, покрытым обманчивым пеплом?»²

Он имел в виду цареубийство, с одной стороны, и внут-

¹ Во всяком случае Барант тотчас же узнал себя в этом герое романа. См. M. Levaillant. Le secret de «Corinne» — «Revue des Deux Mondes», 1958, 1 июня. Об отношениях Сталь к Баранту см. также: Cl.-Ign. de Barante. Madame de Staël et P. de Barante, 1930; J. de Broglie. Madame de Staël et sa cour au château de Chaumont en 1810, 1936.

² Совершенно очевидно, что Жоффруа повторял здесь мнение Наполеона, высказанное им в письме к Фуше от 1 июня 1805 года (см. выше, стр. 27). «Journal de l'Empire», 1806, 27 июня.

реннюю войну — с другой. Система аллюзий, господствовавшая во французской драматургии, оправдывала такое вольное истолкование трагедии. Очевидно, эти ассоциации и вызвали негодование газеты. В следующем фельетоне Жоффруа подчеркивает свою мысль, хотя и в весьма осторожных выражениях: «Кое-кто хотел бы пересмотреть процесс Равальяка, как пересмотрели процесс тамплиеров: ребяческое хвастовство эрудицией! бесполезные разыскания! К чему перетряхивать пыль библиотек?»¹ И называя (по другому поводу) Г. Легуве «послушным учеником Вольтера», Жоффруа подчеркивает политический смысл своей оценки.²

Страстный поклонник императорского деспотизма, он должен был с раздражением говорить и о «Тамплиерах» Ренуара, в которых королевский деспотизм с его «государственным интересом» был подвергнут патетическому осуждению.

Раздражение Жоффруа вызвало и то, что Легуве без достаточных на то оснований обвинил в убийстве Генриха IV его жену Марию Медичи.³ Это романтическое искажение истории он, впрочем, не считал принципиально важным, так как романизация истории была очень распространена в классическом театре и даже казалась его теоретикам необходимой: без любви ни историческая, ни какая-либо другая трагедия почти не считалась возможной.

Статья Баранта о трагедии Легуве была посвящена тому же вопросу, который, однако, он разрешал совсем иначе. Статья вызвала острую полемику между двумя враждовавшими журналами, имевшую не только литературный, но и политический смысл.

Барант выступает на защиту исторической трагедии. Недостаток пьесы Легуве не в том, что она скучна, а в том, что она искажает историю. Между тем точность в изложении исторических фактов необходима, она свидетельствует о том, что автор знает историю и понимает ее. Автор настоящей исторической трагедии не станет приукрашивать старину, так как старина волнует его воображение как раз теми своими особенностями, которые могут современному глазу показаться мало изящными, — совершенно так же, как антикварий предпочтет старую заржавленную монету древней эпохи монете современной, лучше отделанной, но лишенной необходимого качества — подлинности.

Если в трагедии соблюден колорит времени и места, а исторические персонажи изображены правдиво, то действие

¹ «Journal de l'Empire», 1806, 29 июня.

² «Journal de l'Empire», 1806, 27 июня.

³ Легуве в комментариях к своей трагедии приводил доводы в пользу возможности своей интерпретации убийства, и еще в 1809 году «Journal de l'Empire» считал возможным обсуждать этот вопрос по поводу поэмы J.-J. Victorin Fabre «La Mort de Henri IV» (см. «Journal de l'Empire», 1809, 6 января. Автором этой статьи был Ф.-Б. Офман. Статья перепечатана в Oeuvres de F.-B. Hoffman, т. IX).

риобретает ту оригинальность и самобытность, которая очарует зрителя неосведомленного так же, как и зрителя сведущего.

Расин — почти единственный во Франции трагический поэт, который заботился о соблюдении исторической точности в своих исторических трагедиях, т. е. в «Британнике», «Баязете»

«Гофолии». Последняя трагедия хороша потому, что Расин в ней стремился к точному воспроизведению природы, а не к драматическим эффектам. Совершенство этой трагедии объяснено тому уважению, какое Расин чувствовал к своему материалу. Когда задача автора не в том, чтобы верно воспроизвести историческое событие, то он строит свою трагедию при помощи избитых приемов и трюков: произведение теряет свою оригинальность и оказывается похожим на любую другую трагедию того же рода. Автор заимствует у своих предшественников различные сцены, мотивы, образы или выражения и превращается в подражателя. Большой талант иногда спасает поэта, но даже великий Корнель, пренебрегая историей, впадал в ошибки и вкладывал в уста Августа не свойственные ему пышные фразы. «Нужно простить добряку Корнелю то, что он поддался обольщению Сенеки и Лукана, которые жили в эпоху, похожую на нашу ложностью чувств и напыщенностью речей. Когда он изображал Полиевкта, он сумел придать ему правду и местный колорит, характерный для христианского мученика».

Если бы Вольтер изобразил в Магомете араба полумошенника, полуфанатика, дикого пророка пустыни, он был бы более правдив и вместе с тем более художествен. В «Спасенном Риме», в «Бруте» (трагедии Вольтера), так же как и в «Смерти Генриха IV» Легуве, самые интересные части взяты из истории, а самые скучные извлечены из воображения автора.

Подводя итоги своей «диссертации», Барант пишет: «Мы показали, что авторы уважают историю, когда они глубоко ее знают, когда их воображение проникнуто ею, что благодаря этому совершенному знанию истории возникает колорит более правдивый, более оригинальный и более привлекательный».¹

Статья называется «Об обязанностях драматического автора по отношению к правде». Поскольку речь идет об исторической трагедии, то в данном случае «правда» совпадает с историей. Это отождествление правды и истории, возникшее в первые годы XIX века, имело огромное значение для дальнейшего эстетического и литературного развития.

Барант совершает еще одно отождествление — правды и искусства. Трагедия художественна, когда она правдива.

¹ Variétés. Aux rédacteurs du «Publiciste». Des devoirs d'un auteur dramatique, relativement à la vérité.— «Publiciste», 1806, 3 июля. За подписью «А. М.»

Правда-история обладает более ярким колоритом, чем любой вымысел. Искусство, лишённое правды, превращается в пустую и однообразную игру приемов и штампов и потому перестает быть искусством. В таком «неправдивом» искусстве нет ничего художественного, и восхищаться им нельзя.

Так Барант разрешает вопрос, беспокоивший Сталь и ее единомышленников. Но для него не существовало тех трудностей, которые возникали перед Сталь. Он остается в пределах чистого классицизма, черпая свои аргументы в репертуаре Французского театра. Для него историческими трагедиями являются «Цинна» Корнеля, «Британник» и «Гофолия» Расина, «Магомет» и «Брут» Вольтера. Он как будто ничего не слышал о Шиллере. Поэтому противоречие между «правдивым» и «вымышленным» искусством для него не является противоречием между театром французским и, например, немецким, а его прославление исторической трагедии не является борьбой с классицизмом. В статье можно лишь обнаружить некоторую критику «философской» трагедии Вольтера, которой противопоставлена самая классическая, самая ортодоксальная форма трагедии — трагедия Расина.

Статья Баранта была подписана буквами «А. М.», которые Жоффруа расшифровал как «Андре Морле» (André Morellet), имя старого просветителя и соратника Вольтера. Жоффруа рассердили последние строки статьи, в которых заключался прямой выпад против него самого. Барант придрался к одной фразе в «Journal de l'Empire» и остроумно обыграл ее ради своих целей. Жоффруа ответил рецензенту «Публициста» с необычайной резкостью в статье от 8 июля, напоминавшей политический донос. В этом Барант и обвинил Жоффруа в следующей статье «Публициста», а затем должен был объявить свое подлинное имя. Таким образом, предметом нападок Жоффруа оказался не старый вольтерьянец, а чиновник империи. «Journal de l'Empire» не поверил декларации Баранта и продолжал утверждать, что автором статьи был Андре Морле. Газета рассматривала статьи Баранта как явно революционные и подрывающие основы. И писал это не только Жоффруа, но и Фьеве. «В его возрасте, в его положении, — писал Фьеве, — можно навсегда погубить себя, если вступаешь в литературные споры, касающиеся интересов, на которых покоится безопасность или гибель общества».¹

В это время Наполеон дал Баранту дипломатическое поручение в Испанию, и молодой аудитор 25 июля выехал в Мадрид. Сам Барант объяснял это, по его мнению, совершенно ненужное поручение тем, что Наполеон хотел прекратить полемику, волно-

¹ Fiévée. Réflexions sur une brochure de M. l'abbé Morellet.—«Journal de l'Empire», 1806, 16 и 17 августа, стр. 2; ср. его же. Au Rédacteur en chef du «Publiciste».— Там же, 1806, 23 августа, стр. 3—4 и статью Офмана (за подписью «Z»).—«Journal de l'Empire», 1806, 21 августа.

вашую общественное мнение.¹ Новейшие исследователи утверждают, что дипломатическая миссия была дана Баранту по просьбе его отца, желавшего помешать возможной встрече его с мадам де Сталь.²

Впрочем, к моменту выезда Баранта в Испанию полемика утратила литературный смысл и превратилась во взаимные оскорбления.³

Через несколько лет тот же вопрос в той же газете был поставлен совсем иначе. Автор статьи о трагедии Люс де Лансиваля «Смерть Гектора» прямо отрицал возможность античных тем на французской сцене. «Мы давно уже покинули берега Трои; эта классическая земля стала нам чужой; наше воображение, занятое мыслями, более нам близкими, не позволяет нам жить посреди этих древних воспоминаний, потому что их лишили власти над нами другие воспоминания, более острые и более недавние. То, чему нас учили, стерто тем, что мы сами видели и чувствовали, и мы не могли бы теперь проливать слезы о несчастьях, которые не являются нашими несчастьями. Сохранив еще прежние привычки и прежнее уважение, мы встречаем эти древние имена как почтенных иностранцев, которых приветствуем мимоходом с уважением и вежливостью, а не как друзей, которым сочувствуем в их привязанностях и интересах».⁴ И никакой исторический колорит тут не поможет, так как те детали, которые хороши в «Илиаде», нам кажутся слишком простыми и неинтересными; они чужды самому духу пьесы. То, что Лансиваль добавил к рассказу Гомера, он взял не из античности, а из новых времен.⁵ Вот почему его Гектор больше похож на Танкреда и Баярда, чем на Гектора Гомера, и вот почему его трагедия нравится публике.⁶

О несовместимости нового вкуса и античных сюжетов говорили в это время неоднократно.

2

Эстетические взгляды Баранта, высказанные им в статье 1806 года, получили более полное выражение в книге, которую он в это время писал:

¹ «Souvenirs», т. I, стр. 166—167.

² M. Levaillant. Le Secret de «Corinne».—«Revue des Deux Mondes», 1958, 1 июня, стр. 483.

³ Барант в своих воспоминаниях, написанных через много лет после событий, очевидно, забыл содержание своей статьи и несколько исказил ее смысл. По его словам, Жоффруа будто бы одобрил сюжет трагедии, а он, Барант, считал его якобы несовместимым с формами классической трагедии (см. «Souvenirs», т. I, стр. 165). Между тем, Жоффруа отрицательно отозвался о самом сюжете слишком недавно и политически опасном (см. «Journal de l'Empire», 1806, 8 июля. Другие статьи см. там же, от 15, 16—17, 23 июля 1806 г.).

⁴ «Publiciste», 1809; 3 февраля. Статья подписана «Р».

⁵ Там же.

⁶ Там же, 1809, 5 февраля.

Еще до своего назначения аудитором Государственного совета Барант задумал написать конкурсное сочинение на тему, предложенную французской Академией: «Картина французской литературы XVIII века» («Tableau littéraire de la France au XVIII siècle»). Это было в 1805 году. Служебные дела прервали на время работу, но административная деятельность в Силезии оставляла столько свободного времени, что Барант смог прочесть много книг по интересовавшему его вопросу. После возвращения во Францию в 1807 году он вновь принялся за свой труд. Чтобы не отвлекаться, он уехал в Тур, поселился в гостинице и закончил сочинение, которое отправил в Академию, не надеясь на успех.¹

Однако ни одно из представленных на конкурс сочинений не получило премии ни в 1807, ни в 1808 году. Академия должна была продлить срок конкурса, и только в 1810 году решила присудить вместо одной две первые премии — Же (Jay) и Виктору Фабру.²

Рукопись Баранта никак не соответствовала предположениям Академии, которая хотела точной оценки тех богатств, которые были внесены XVIII веком в литературную сокровищницу Франции, характеристику успехов языка и заслуг тех гениальных писателей, которые прославили Францию и способствовали распространению Просвещения.³ Книга Баранта представляет собою нечто прямо противоположное. Докладчик (Гарэ, известный в то время философ и член Академии) был раздражен равнодушием автора к своему материалу и дал о рукописи отрицательный отзыв.⁴

Между тем, и сам Барант не был доволен книгой, хотя и по другим причинам: ему казалось, что сочинение это недостаточно убедительно выражает его мысли, и стал перерабатывать его тотчас же после того, как отправил рукопись на конкурс. Наконец, книга была закончена и появилась в свет в конце 1808 года.⁵

¹ «Souvenirs», т. I, стр. 259—260.

² См. Recueil de discours, rapports et pièces diverses lus dans les séances publiques et particulières de l'Académie française de 1803 à 1819, т. II, стр. 764 и 784.

³ Там же, т. II, стр. 764.

⁴ F. Guizot. M. de Barante. В кн.: F. Guizot. Mélanges biographiques et littéraires, 1868, стр. 251. «Publiciste» полемизировал с отзывом Гарэ (статья о заседании Академии от 5 апреля 1809 г. «Publiciste», 1809, 8 апреля, за подписью «J. N.»).

⁵ P. de Barante. De la littérature française au XVIII siècle. 1809.—Под тем же названием она была перепечатана во втором издании 1810 г. В 1822 г. она вышла в третьем издании, дополненная предисловием. Название было изменено в угоду входившей тогда моде («Tableau de la littérature du XVIII siècle»), которое за книгой и сохранилось. Мы не имели возможности ознакомиться с первым изданием, но, судя по письму Баранта к мадам де Сталь от 8 мая 1810 г., в текст второго издания он внес, — очевидно, по совету мадам де Сталь, — некоторые изменения (см. J. de Broglie. Madame de Staël et sa cour au château de Chaumont en 1810, 1936, стр. 74. Ср. также письмо от 10 мая, стр. 75—76). Третье издание не отличается от второго ничем, кроме

Идея книги была подсказана теми самыми публицистами, с которыми Барант вступил в схватку по поводу трагедии Лёгювс. Все почти монархисты, отвергавшие не только «крайности 1793 года», но и «принципы 1789 года», утверждали, что виновниками революции являются философы и литераторы XVIII века. В статье Жоффруа, вызвавшей полемику, была высказана мысль, которую можно встретить едва ли не в каждом номере «Journal de l'Empire». «Вольтер и Руссо... глубоко виновны перед обществом и человечеством: они совратили поколение, вступавшее в жизнь в момент революции»,¹ — пишет Жоффруа в июле, а в августе целая статья посвящена тому, чтобы «показать, до какой степени философия XVIII века совратила одновременно вкус, нравственность и политику».² Этот взгляд Барант и хотел опровергнуть.

Свою задачу он довольно точно определил в предисловии, написанном почти через двадцать лет после написания книги. Он хотел показать, что французская революция не была явлением случайным, созданным небольшой группой «бунтовщиков», что нельзя видеть ее причины в философии Просвещения и в «возмутительной» литературе XVIII века. Эта литература была выражением общества, ее породившего, и, следовательно, реакцией на политическое состояние страны. Причиной революции была абсолютная монархия, а не литература Просвещения. Монархия и несет ответственность за революцию.

Но это лишь объяснение революции, а не ее оправдание, это анализ общественных «необходимостей», которые определяют исторический процесс. С такой точки зрения — не оправдания и не обвинения, но объяснения — рассмотрены и литературные события XVIII века.

Корни революции Барант видит в монархии Людовика XIV, подготовленной кардиналом Ришелье и кардиналом Мазарини. Утверждение абсолютизма, уничтожение всякой самостоятельности и всякого признака свободы вызвали внутреннюю анархию, цинизм, упадок нравов и недоверие ко всем государственным учреждениям, традициям, законам. Отсюда и разрушительный характер литературы XVIII века и вместе с тем ее упадок.

Великие люди, прославившие век Людовика XIV, были порождены предшествующей эпохой, эпохой свободы и инициативы. В последний период этого царствования не было ни полководцев, ни поэтов, ни писателей. На смену Расину пришел Кам-

предисловия, написанного специально для этого издания. Впоследствии книга перепечатывалась без изменений. (В дальнейшем цитируется 7-е издание — «Tableau».)

¹ «Journal de l'Empire», 15 июля 1806 г., стр. 3.

² Третья статья об «Éloge du maréchal de Catinat, du chevalier de l'Hospital, de Thomas de l'Académie française, et de Claire-Françoise de Lespinasse, par Guibert», за подписью «P.» — «Journal de l'Empire», 1806, 30 августа, стр. 2.

пистрон.¹ Деспотизм породил лишь бездельников и развратников, и регентство было естественным и законным наследником правления абсолютного короля и его супруги-ханжи. Абсолютизм убил уважение ко всему, на чем зиждется общество, и общество должно было разрушиться само собой, в этом была историческая «необходимость». Пошатнулось и исчезло понятие долга, и наслаждение оказалось единственной целью существования. В связи с этим возникает сенсуализм, вытеснивший прежние системы философии. Сенсуализм, утверждает Барант, предполагает реальное существование внешнего мира, она пытается определить действие предметов на чувства человека, изучить возникновение ощущений и при их помощи познать «я». Однако это было для него невозможно: сенсуализм не мог прийти к внутреннему сознанию, так же как старая метафизика, исходившая из понятия души, не могла прийти к объективному миру. Если Декарт, Паскаль, Мальбранш и Лейбниц занимались вопросами религии и морали, то сенсуалисты — Кондильяк, Гельвеций и другие, — не находя морального чувства в пределах своего достижения, стали отрицать и душу. Философы стали все больше заниматься отношением человека к окружающим его предметам.² Они утвердили мораль на инстинкте самосохранения, на стремлении к наслаждению, но эта утилитарная мораль, по мнению Баранта, является отрицанием всякой морали. Задачей общества оказалась практическая выгода, «общий интерес», и тогда, с точки зрения «общественного договора», стали изобретать конституции. Эти конституции не были суммой нравов, законов, характера народа и всех окружающих его обстоятельств, а правилом, выведенным из отвлеченной теории общественного договора, годного одинаково для всех народов.³

Этика, построенная на принципе сенсуализма, требовала лишь одного — стремления к наслаждению, а для писателей это означало стремление к успеху и к похвале окружающих. Литература потеряла свое нравственное начало, успех определял все, тщеславие для писателей стало единственным вдохновением. Это привело к раболепию перед «светом», к желанию блистать в обществе. Общество оказалось полновластным хозяином литературы, и тот, кто предпримет историю французского тщеславия, без труда найдет в нем значительную долю причин, вызвавших французскую революцию.⁴

Этим определено общественное поведение писателей и характер их творчества. «Искусство, с точки зрения новой метафизики, перестало быть выражением внутренних чувств человека и впечатлений, которые производят на него предметы; оно

¹ «Tableau», стр. 33.

² Там же, стр. 85—87.

³ Там же, стр. 94—95.

⁴ Там же, стр. 80, 112, 113, 114.

оказалось более или менее точным воспроизведением этих предметов, собранием обозначающих их знаков. Художник и поэт считались теперь не творцами, а искусными копировщиками: забыли о том, что талант заключается в изображении чувств, волнующих художника».¹ Отсюда — чисто внешний, описательный, «бесчувственный» характер литературы XVIII века.

Всеобщая страсть к критике, к разрушению авторитетов, к насмешке завладела литературой так же, как и обществом. Художественное произведение стало служить той же цели, что и философия, — «а больше всего мешает воображению — цель, которую ему навязывают, система, которой его подчиняют».²

Увлечение абстрактно созданными конституциями привело к торжеству античных сюжетов и к подражанию античному искусству, — ведь республики греков и римлян считались тем идеалом, к которому должна прийти и современная Франция.³

Разочарование в республиканских конституциях, созданных в 1790-е годы, вызвало у Баранта, как и у многих его единомышленников, подозрительное отношение не только к древним республикам и конституциям, но и к античному искусству и литературе, а еще больше — к той подражательности, которая характерна была для XVIII века. Драматурги, пишет Барант, стали подражать античной трагедии, копировать Софокла, а также французских классиков XVII столетия. Но подражание внешнее, не одушевленное никаким чувством и никакой идеей, т. е. простое ремесло, не может создать подлинного искусства, и потому в репертуаре театров не осталось ничего, кроме произведений великих драматургов предшествовавшего века.⁴

Особенно низко пал театр, потому что драма больше, чем другой жанр литературы, требует живого воображения и подлинных чувств.⁵

На путь «философии» и «целенаправленности» французскую трагедию толкнул Вольтер. Его собственное творчество испытало на себе влияние этого нового направления: только первые его трагедии — «Эдип» и «Заира» — при некоторых недостатках все же сохраняют свою ценность благодаря силе чувств и тонкости психологического анализа. В «Заире» Вольтер отдался своему воображению и был самобытен. «У него пылкая горячность страсти, полная непосредственность, увлечение чувством, которое захватывает и волнует, изящество, чарующее и покоряющее. Видно, что такие стихи могли быть созданы человеком с самым пламенным воображением».⁶

«Заира» великолепна потому, что создана вне общего направления века, чистым вдохновением взволнованного своим чув-

¹ «Tableau», стр. 96.

² Там же, стр. 51.

³ Там же, стр. 117.

⁴ Там же, стр. 141.

⁵ Там же, стр. 140.

⁶ Там же, стр. 51.

ством автора. Барант не замечает в ней никакой тенденции — ни тирад, характерных для поздних трагедий Вольтера, ни антирелигиозных рассуждений; взгляды автора проявляются лишь внутри трагической ситуации и не мешают непосредственности чувств и драматическому перевоплощению.

Но по мере того как Вольтер все больше увлекался своими «целями» и подчинял театр проповеди идей, его талант слабел, а творчество теряло художественный интерес.¹

Некоторое обновление литература пережила только в предреволюционный период, «во время глухого гула, предшествующего буре».²

Первым из нескольких представителей этого обновления Барант называет Делилля, «описательного» поэта, особенно популярного в годы Империи.

Делилля, очевидно, нравился ему своей «непосредственностью» и «наивностью», которую уже через несколько лет читатели перестали ощущать. Этот «король поэтов», осмеянный романтиками в начале 20-х годов, в 1808 году Баранту казался самым свежим поэтом XVIII века.

Бернарден де Сен-Пьер, наивный писатель и столь же наивный философ, привлек Баранта своей идиллией «Поль и Виргиния», которая на фоне жеманных, гривуазных и мелодраматических повестей конца века должна была поразить трогательной прелестью и добродетелью своих героев. Философская независимость Бернардена де Сен-Пьера по отношению к современной философии и крайняя умеренность взглядов также импонировали Баранту, искавшему прежде всего оригинальности и непосредственности.

Веселой непосредственностью и отсутствием жеманства увлек Баранта Коллен д'Арлевиль, возродивший если не комедию Мольера, то хотя бы комедию Детуша и Лашоссе.³ Аббат Бартеlemi, автор «историко-классико-археологического» романа «Путешествие юного Анахарсиса в Грецию», очевидно, подкупил Баранта своей подлинной, поражавшей современников ученостью, о которой не могли и мечтать авторы классических трагедий на античные сюжеты, а также своей «наивностью», так как задача ученого аббата заключалась в том, чтобы изобразить удивление юного скифа, впервые наблюдающего высокую цивилизацию Древней Греции.

Дюбеллу заинтересовал Баранта своим средневековым и патристическим сюжетом. «Осада Кале», вызвавшая в свое время столько споров и такие восторги, была хороша тем, что вывела на сцену «знаменитые, дорогие Франции имена» и «древние славные воспоминания». Однако ни эти имена, ни воспоминания не научили Дюбеллу простоте языка и мысли:

¹ «Tableau», стр. 50—51.

² Там же, стр. 165.

³ Там же, стр. 165.

он не смог изобразить наивные нравы и древние добродетели своих героев. Его трагедия столь же напыщенна и неправдоподобна, как и другие трагедии его эпохи.

Литературные симпатии Баранта вполне понятны. Он высоко ценит литературу XVII века, улавливая в ней творческую самостоятельность и нравственную независимость. Расин для него если не авторитет, то высший художественный гений. Он является представителем «великого века» только потому, что создан был предшествующей эпохой. Он сохранил силу чувств и свободу мысли и если примкнул к деспотизму Людовика, то только в силу собственного своего решения. При всем своем классицизме он творил свободно, не оглядываясь ни на власти, ни на «свет», выражая то, что чувствовал при встрече с внешним миром, с событиями и людьми. Он видел в людях не механизмы, подчиненные обстоятельствам и инстинктам, а мыслящие существа с сознанием нравственного долга, в которых говорит не только страсть, но и совесть.

Барант противопоставляет XVII веку XVIII, так же как то делала группа монархистов и католиков во главе с Шатобрианом и Фонтаном или аббат Жоффруа, страстный приверженец Империи, и многие другие. Однако и от группы «*Journal de l'Empire*» и от группы «*Mercure de France*» он отличается и политическими и литературными взглядами. Он не считает католицизм последним словом мудрости и руководством политического действия, как Шатобриан или Фонтан. В противоположность фельетонистам «*Journal de l'Empire*», он считает деспотизм не спасением, а гибелью, и этот взгляд обнаруживается не только в его оценке Людовика XIV, но и в общих рассуждениях, в которых нетрудно было бы увидеть намек на монархию Наполеона.

Методологическая точка зрения Баранта декларирована в оценке, которую он дает Лагарпу, в то время главнейшему авторитету классической критики. Он упрекает знаменитого автора «Курса литературы древней и новой» в узости вкуса, в непонимании и древних и иностранных писателей. Даже в тех трагедиях, которые заслужили его одобрение, этот непреклонный классик видит лишь искусную технику и ловкие приемы, которых, вероятно, там нет, но никогда не говорит о чувстве, создавшем произведение, об обстоятельствах, повлиявших на его автора, о природе его таланта, «словом, о том, что составляет душу и принцип художественных произведений».¹

Видя в литературе XVIII века выражение сенсуализма, Барант должен был противопоставить ему другое направление, но не Декарта, Мальбранша и Лейбница, которые все же были уже пройденным этапом, а их продолжателей. Такими продолжателями старого идеализма Барант считает шотландскую

¹ «Tableau», стр. 148.

школу, борющуюся с сенсуализмом (по-видимому, в первую очередь Томаса Рида с его «Философией здравого смысла» и Адама Смита с его «Теорией моральных чувств»), и Канта. Кант представляет для Баранта интерес прежде всего как критик материализма, утверждавший созидательную роль сознания, творящего формы мира, а также как моралист «категорического императива». Автономия морального сознания привлекает Баранта как противоположность утилитаризма, подчиняющего человека обстоятельствам. Адам Смит, мораль которого основана на симпатии (или жалости), у Баранта, так же как и у многих его современников, сочетается с Кантом. Барант не замечает принципиальной разницы между философией симпатии и философией категорического императива. Он характеризует их философию заодно и в одной фразе. Он говорит, как об основе нравственности, о «чувстве справедливости и симпатии, заключенном в душе каждого человека»,¹ имея в виду, конечно, и Канта и Адама Смита, которого, однако, нигде не называет.

Во всех этих политических, философских, эстетических и литературных взглядах Барант близко следует мадам де Сталь, в то время писавшей свою книгу «О Германии» и давно разработавшей ее основные положения. Он также принимает 1789 год, отвергая жирондизм и тем более якобинскую диктатуру, хотя, в противоположность мадам де Сталь, убежденной республиканке, он склоняется к конституционной монархии. Он критикует философию XVIII века, общество, классическую трагедию с тех же позиций, что и мадам де Сталь, и так же, как она, французскому утилитаризму противопоставляет Канта в сочетании со Смитом. Французской эстетике, рассчитанной на практическую полезность искусства, он предпочитает эстетику «свободного» искусства, не зависящего от давления среды и требований потребителя. Так же как мадам де Сталь, он утверждает новую психологию творчества, основой которого является непосредственное выражение чувств и столь же свободное, объективно правдивое воображение.

Книга Баранта явилась новым воплощением идей и эстетики мадам де Сталь. Во многих деталях, оценках и акцентах он отклоняется от того, что в эти же годы мадам де Сталь излагала в своей книге «О Германии». И все же сочинение Баранта продолжает ту же борьбу — если не с Империей, то с классической французской культурой и с тем раболепием, которое так пышно расцвело при дворе самого абсолютного из французских монархов.

Словно из уважения к мадам де Сталь, все еще оплакивавшей своего отца, Барант, характеризуя состояние умов накануне революции, назвал одного только Неккера как политического писателя и моралиста, не зависевшего от модных

¹ «Tableau», стр. 94.

течений, умеренного в своих взглядах и сочетавшего, в противоречии со всей литературой эпохи, возвышенность, степенность и мягкость.¹ Этим упоминанием Барант как бы подчеркивал свое единомыслие с мадам де Сталь, присоединяясь ко всем мнениям ее отца в политике и морали.

Книга Баранта имела значительный успех. Наполеон, находившийся в то время в Испании, просмотрел ее и как будто остался доволен. «Его нужно сделать префектом», — сказал он. Очевидно, императору понравилось критическое отношение Баранта к Вольтеру и к литературе Просвещения вообще.² Действительно, 13 февраля 1809 года Барант получил повышение по службе: будучи супрефектом в Бресскуире, он был назначен префектом Ванден и поселился в центре департамента, новозаложенном городе Наполеонвиле.

Кружок друзей и единомышленников внимательно следил за работой Баранта. «Я очень интересуюсь рассуждением Проспера, — писал Бенжамен Констан, имея в виду готовящуюся книгу. — Его взгляды меня теперь шокируют меньше, чем несколько времени тому назад. Я каждый день испытываю все большую потребность в чем-то другом, а не в том, что называется разумом».³ 15 февраля 1809 года Констан пишет Баранту по поводу особо интересующего его вопроса: «Ваши размышления об исторической трагедии чрезвычайно новы и глубоки, и их можно было бы развить во многих направлениях».⁴

Констан чувствовал, что он занимает ту же позицию, что и Барант, «среднюю» по отношению к двум партиям: французской классической и немецкой «романтической», и понимал, что книгу Баранта, так же как и его собственные «Размышления», встретят упреками за неопределенность выводов и неясность цели. «Я отвечаю только, что не могу выразить более определенную точку зрения и что нужно или принять меня таким, каков я есть, беспристрастным и скептическим, или оставить меня в покое. Я не думаю, чтобы с вами было иначе. Всюду за пределами Франции писателям, которые делают новые наблюдения, позволяют не иметь твердых взглядов. Но французы, которые во всем хотят найти пользу, не будут читать зря... Прочтя нас, читатель спрашивает себя, какова наша цель, и в этом наш порок, препятствующий успеху. Это самый большой и, по существу, единственный порок вашего произведения».⁵ Очевидно, это был отклик на рецензию Академии.

¹ «Tableau», стр. 166.

² В одной из своих бесед с Барантом император спросил его: «Вы, кажется, написали книгу против Вольтера? — Государь, о Вольтере, — ответил Барант. — Я знаю, — сказал Наполеон, — что вы очень беспристрастны». — «Souvenirs», т. I, стр. 369.

³ Письмо к Оше от 27 января 1808 г. — Benjamin Constant et Madame de Staël. Lettres à un ami..., стр. 143—144.

⁴ «Revue des Deux Mondes», 1906, т. 34, стр. 272.

⁵ Письмо к Баранту от 22 апреля 1808 г. — Там же стр. 258.

Прочтя книгу еще раз, Констан решил, что «в этих трехстах страницах больше мыслей и ума, чем в какой бы то ни было другой книге, напечатанной в последние годы».¹ Уверенный в правоте своих взглядов, Констан утверждал, что «тенденция этой книги та, к которой присоединятся все просвещенные умы XIX века».²

Мадам де Сталь, конечно, была весьма заинтересована и в книге, и в ее успехе. Она написала на нее рецензию, предназначенную для «*Revue de France*». Однако напечатать рецензию не удалось: имя ее автора было в глазах правительства одиозным, журнал также был не в почете, так как находился в тайной оппозиции, — вскоре он был закрыт за статью Шатобриана, в которой заключался намек на императора. Рецензия Сталь была впервые напечатана только в 1822 году, в приложении к третьему изданию книги.

Статья эта не является безоговорочным одобрением книги единомышленника. Вместе с похвалами она обнаруживает серьезные расхождения во взглядах. Сталь разделяет некоторые общие позиции автора, но, приводя те или иные его положения, она подчеркивает то, что, по ее мнению, было сказано недостаточно решительно. В своем пересказе она иначе представляет акценты и тем самым как бы слегка исправляет автора. Вместе с тем она пытается парализовать упреки, которые должна была вызвать книга, — в отсутствии патриотизма, в пренебрежении к традициям французской культуры.

Таким приемом, пересказывая Баранта и, видимо, соглашаясь с ним, Сталь защищает писателей-философов, которых Барант подверг критике: «Автор пытается доказать, что их заблуждения были следствием политических обстоятельств, среди которых они находились», и тотчас же добавляет то, что у Баранта едва намечено: «Но он видит искреннюю любовь к добру во всеобщем желании, которое тогда испытывали все просвещенные люди, — достигнуть этого добра при помощи просвещения».³ Во всей книге, пишет мадам де Сталь, господствует «французский дух, любовь к отечеству; чувствуется, что слово „Франция“ обладает всемогущей властью над автором книги... Этот патриотизм чувств и идей укрепляет общественный дух и делает талант писателя национальной силой».⁴

Но Сталь не согласна с Барантом в том, что он сам, очевидно, у нее заимствовал. Ей кажется, что автор слишком фаталистичен, что он не оставляет места для свободы воли и все объясняет обстоятельствами и «силою вещей». Сталь пытается

¹ Письмо к Баранту от 3 декабря 1810 г. по поводу второго издания. — «*Revue des Deux Mondes*», 1906, т. 34, стр. 540.

² Письмо к Оше от 31 марта 1810 г. Benjamin Constant et Madame de Staël. *Lettres à un ami...* стр. 171.

³ «*Tableau*», стр. 182.

⁴ Там же, стр. 182.

резче подчеркнуть необходимость борьбы с утилитаризмом и упрекает Баранта в том, в чем он сам упрекал философов XVIII века. Нельзя подчиняться обстоятельствам. В книге слишком много «необходимостей», в ней слишком много объяснено. Есть вещи, которые нельзя объяснить обстоятельствами, потому что это значит оправдывать низость и преступление. Обнаруживать «необходимости» можно только, когда изучаешь прошлое и пишешь историческое сочинение. Живой человек, современник событий, должен творить будущее, а для этого ему придется вступить в борьбу, судить, одобрять и порицать с большей энергией — словом, «обладать активностью и волей достаточно сильной, чтобы внушить ее другим».¹

Сама Сталь нередко говорила о «силе обстоятельств», которыми объясняла многие исторические события. В своих посмертных «Размышлениях о главнейших событиях французской революции» она писала: «Достаточно было бы бросить взгляд на крупнейшие политические перевороты, чтобы убедиться в том, что все они были неизбежны, если они были так или иначе определены развитием идей».² Однако в ее глазах эта предопределенность событий не снимает ответственности с тех, кто их создает, и нравственно-безразличное отношение к событиям в историческом сочинении казалось ей той же покорностью обстоятельствам, тем же раболепием перед «силою вещей», которое она считала основным пороком современных французов.

Так, рецензируя книгу своего друга и единомышленника, мадам де Сталь продолжала развивать идеи, которые она с такой отчетливостью формулировала в книге «О Германии».

Очевидно, «фатализм» Баранта шокировал не только мадам де Сталь, но и некоторых других членов ее кружка. Сисмонди в эти годы недолго любил Баранта, — может быть, отчасти причиной этого были его личные отношения к хозяйке Коппе. Сохраняя больше других своих единомышленников старые традиции Просвещения, он не обнаружил в книге цели, хотя и предполагал, что какая-то цель в ней есть. Можно думать, что Констан именно его имел в виду, когда писал Баранту о том, что практически настроенные французы, не обнаружив в книге цели, будут ею недовольны. Сисмонди, способности которого Констан ценил невысоко, действительно мало что понял в книге. «Ее цель (если там есть какая-нибудь цель, а в этом нельзя сомневаться) заключается в том, чтобы доказать, что философия XVIII века не виновата в революции, что эта философия... была необходимым следствием развращенности нации, что не философия создала эпоху, а эпоха — философию, что времена

¹ «Tableau», стр. 184.

² «Considérations sur les principaux événements de la Révolution française». — Madame la baronne de Staël-Holstein. Oeuvres posthumes, 1844, стр. 55—56.

необходимо связаны друг с другом и что народы вследствие неизбежного развития идут от варварства к цивилизации, к развращенности и снова к варварству, так что все усилия тщетны, и все происходит, потому что должно произойти. Это глубоко грустная теория и столь же опасная, сколь грустная, но она развита с большим остроумием, и как бы ни оценивать это произведение, нельзя отрицать замечательный талант автора».¹

Этим фатализмом Сисмонди объяснял и общественное поведение Баранта: «Что касается общих идей, то он довольствуется тем, что придает им чисто философский смысл, а к тому же теории, которые он себе создал, не позволяют ему огорчаться из-за чего бы то ни было, так как он убедил себя, что все на свете связано, все необходимо и все безразлично». Сисмонди подчеркивает зависимость философии Баранта от идей мадам де Сталь, но вместе с тем и его безразличие к вопросам общественной жизни, которое так отличает его от Сталь.² «Он гораздо более француз, чем вы, а вы — гораздо больше, чем я».³ Государственная карьера Баранта, обласканного императором, в то время как мадам де Сталь подвергалась гонениям, давала Сисмонди некоторые основания для такой оценки.

В полемике между Сталь и Сисмонди, с одной стороны, и Барантом — с другой, открывается долгий спор, прошедший сквозь всю Реставрацию и продолжавшийся в течение всего XIX века, — спор между «необходимостью» и «свободой» в проблемах исторического объяснения и оценки.

Между тем пресса высказалась о книге вполне благожелательно. «Journal de l'Empire» поместил две статьи за подписью «R. M.», полные почти восторженных похвал. Возможно, что причиной было одобрение императора, но несомненно, что критика XVIII века рецензенту, так же как и Наполеону, показалась достойной одобрения. Рецензент отмечал недостаточную четкость основной идеи, но тут же эту идею объяснял: это «отношения, связывающие обычно нравы и литературу».⁴ Особенно важной показалась мысль о том, что упадок литературы имеет своей причиной забвение национальных традиций. Целые поколения восхищались Троянской войной, но никто не восхищался Крестовыми походами, событием более грандиозным, имевшим большее значение в судьбе европейских народов и в судьбе Франции.⁵

¹ Письмо к графине Альбани от 9 января 1809 г. — «Epistolario», т. I, стр. 265.

² Письмо к мадам де Сталь от 23 февраля 1807 г. — Там же, стр. 133.

³ Там же. — «Француз» в понимании Сисмонди означает покорный обстоятельству утилитарист.

⁴ «Journal de l'Empire», 1809, 21 января, стр. 4.

⁵ Там же, 1809, 23 января, стр. 3.

«Философский дух» XVIII века, оказавший столь разрушительное действие, является злом, но все эти философы были людьми добрых нравов и благородных намерений. «В этом странном сочетании добрых намерений и дурных теорий люди одновременно проявили добродетели, которые они почерпали в своем сердце, и пороки, которые им внушала эпоха».¹

Этого противопоставления нет у Баранта. Оно для него и невозможно, так как задача его заключалась не в апологии людей, но в объяснении их поступков. Рецензент придерживается старых взглядов, широко распространенных в XVIII веке, согласно которым все доброе в деятельности и творчестве людей было результатом их личного гения, а все дурное объяснялось влиянием эпохи. Органическое объяснение движения века для рецензента было непонятно. Однако он вполне уловил, что взгляд Баранта на причины революции может быть согласован с интересами Империи. «Столь крайний результат <революция> имеет другую причину, чем оппозиционные листки или какие-нибудь скандальные ужины. Автор с основанием находит их в движении веков».²

Сторонники законной монархии рассматривали революцию как результат деятельности нескольких бунтовщиков, совративших нравы народа, т. е. как действие, с одной стороны, случайное, с другой — преступное. В интересах Империи было рассматривать революцию как неизбежное следствие дурного управления и упадка всей старой государственной системы, считать революцию плачевным следствием плачевного состояния страны. В таком случае императорский режим должен был показаться спасением от того и другого бедствия.

Вместе с тем возвращение к французской традиции от классической показалось вполне согласуемым с новым режимом, так как патриотические идеи и прославление военной доблести французов приобретали важное значение при той грандиозной военной и идеологической борьбе, которую Франция вела со всей Европой. Вполне понятно, почему идея исторической трагедии получила одобрение на страницах официоза.

Несколько другой характер носила статья, напечатанная в «Publiciste». Автор ее целиком присоединяется ко всему тому, что говорит Барант, и точно излагает основные мысли его книги. Внимание рецензента особенно привлекает идея закономерности общественного и литературного развития и неизбежности революции. «Он признал, — пишет автор, — что состояние человеческого ума и его развитие в каждом данном веке являются неизбежным следствием его состояния и развития в предыдущем веке; что мнения развиваются необходимо; что ничто не

¹ «Journal de l'Empire», 1809, 9 января, стр. 3—4.

² Там же, стр. 4.

может избавить общество от их изменений...»¹ Однако никаких упреков в фатализме рецензент Баранту не предъявил.

Английский рецензент подчеркнул то, чего французский официоз не хотел заметить: «Из всех сочинений, представленных по этому поводу Институту, это, без сомнения, единственное, автор которого не совершенно ослеплен (вплоть до заключения своего труда) сверкающим блеском наполеоновской эры».²

Книга Баранта является не только критическим опытом о литературе XVIII века. Она дает философию истории последних столетий, объясняет процесс литературного развития и предлагает пути литературного обновления в том плане, в каком это было возможно при данном состоянии литературы. Отчетливо, но осторожно она рекомендует отказаться от старых философских традиций и усвоить эстетику, ведущую свое происхождение из Англии и Германии. Она проводит те же точки зрения, что и книга «О Германии», но не затрагивает тех жгучих вопросов, которые были поставлены в книге мадам де Сталь. Критическое отношение к литературе XVIII века и вместе с тем утверждение национальных традиций французской литературы определили благожелательное отношение к книге со стороны правительственных кругов. И в этой книге Барант был, по выражению Гизо, «свободен, сохраняя почтение и меру».³

¹ «Publiciste», 1809, 7 января, за подписью «G».

² «Quarterly Review», 1812, декабрь, стр. 287.

³ «Libre avec respect et mesure».—F. Guizot. M. de Barante. В кн.: F. Guizot. Mélanges biographiques et littéraires, стр. 225.





ГЛАВА СЕДЬМАЯ

СИСМОНДИ И ЛИТЕРАТУРА ЮЖНОЙ ЕВРОПЫ

1

Осенью 1800 года, после долгих лет, проведенных в изгнании — во Франции, в Англии, в Италии, Жан-Шарль-Леонар Симонд, принявший имя Сисмонди, вернулся в свою родную Женеву. В это время будущему историку едва исполнилось двадцать семь лет. Отлично образованный, с широким кругом интересов и знаний, позволивших ему писать книги по экономике, истории, политике и литературе, Сисмонди следил за современной политической мыслью и с восторгом прочел недавно вышедшее сочинение мадам де Сталь «О литературе». Он не мог спокойно отнестись к спорам, разгоравшимся вокруг книги, и, в частности, к критике Шатобриана, который в письме к Фонтану отрицал идею совершенствования и противопоставлял ей христианские представления о первородном грехе и благодати. 21 января 1801 года Сисмонди отправил мадам де Сталь большое письмо, в котором, выражая ей свое восхищение, сообщал материал для спора с Шатобрианом. Это были новейшие сведения о поэмах Оссиана, о кельтских и английских балладах и т. д. Он говорил о своем полном согласии с ней во всех принципиальных вопросах, затронутых в книге. Мадам де Сталь должна была увидеть в Сисмонди своего единомышленника и соратника в той кампании, которую она начинала.

Дружба между ними, укрепившаяся в ближайшие же месяцы, продолжалась вплоть до смерти Сталь. Судя по некоторым письмам, эта дружба со стороны Сисмонди перешла в любовь, не разделенную и вскоре угасшую. Сисмонди встречается с Сталь в Женеве и в Коппе, а когда друзья живут в разных городах, интенсивная переписка облегчает разлуку и позволяет устное общение, которое для Сисмонди является необходимою. Без Сталь ему невыносимо даже женевское общество: «Своим присутствием Вы подавляли нелиберальные мысли... но с тех пор как Вас нет и некому внушать им почтение, они

Еновь торжественно высказывают свои любимые изречения и гордятся тем, что... никогда не оставляли своей склонности ко всему, что нелепо в религии, и к тому, что раболепно в политике».¹ «За восемь или девять лет, что я ее знаю, — писал Сисмонди о мадам де Сталь, — и живу почти все время поблизости от нее, привязываясь все больше с каждым днем, я сделал из этого общества необходимую часть моего существования».² Вместе с мадам де Сталь, в ее «свите» он совершает путешествие в Италию (декабрь 1804 — июнь 1805 года) и в Германию (апрель—июль 1808 года). Он принимал деятельное участие в переводе «Коринны» на итальянский язык.³

В салоне мадам де Сталь Сисмонди знакомится с представителями новых политических и литературных течений. Он встречается здесь с Бенжаменом Констаном, с историком Швейцарии Иоганнесом фон Мюллером, с историком Дании и Ганзейского союза П. А. Малле, с Бонштеттенем и с братьями Шлегелями, особенно со старшим, Августом Вильгельмом.

Знакомство со Шлегелем, несомненно, имело большое значение для эстетического образования Сисмонди, однако политические и философско-исторические взгляды их были столь противоположны, что о единомыслии не могло быть и речи. Во время путешествия в Италию эти противоречия обнаружились с особенной остротой. Споры возникали не потому, что Шлегель глубже чувствовал античность, чем его французские спутники. «Картины, статуи, остатки античной архитектуры живо привлекают его (Шлегеля), и он иногда возвращается в полном восхищении, если смотрел их один. Это восхищение обычно не нарушает семейного покоя, но когда мы ходим все вместе, то его восторги редко обходятся без споров. Мадам де Сталь начинает раздражаться тем, что он видит высшее совершенство человеческого ума в изувеченном торсе, обнаруживает в порфи́ровом льве у подножия Капитолия идеал божественных совершенств, всемогущую доброту и покой в лоне силы, что Анубис с собачьей головой напоминает ему глубокую философию египетских жрецов, которые столь удачно применяли суеверие для того, чтобы стусить мрак невежества, а невежество применяли для счастья людей. Суровость по отношению к бедному Шлегелю усугубилась: ему разрешается не больше четырех парадоксов в день, а когда он начинает пятый, над его головой разражается гроза, и чтобы избежать ее, он часто хранит молчание. Я нахожусь

¹ Письмо от 11 декабря 1804 г.—G.-C.-L. Sismondi. Epistolario, raccolto, con introduzione e note, a cura di Carlo Pellegrini, т. I, стр. 46. Во французском тексте — опечатка или неправильное чтение: «Par votre présence vous compreniez les pensées ilfibérales»; следует: «comprimiez». (В дальнейшем это издание цитируется «Epistolario».)

² Письмо к графине Альбани от 22 мая 1809 г.—«Epistolario», т. I, стр. 268.

³ См. C. Pellegrini. Il Sismondi, la Staële, la traduzione italiana di «Corinne». — «Die Neueren Sprachen», III, 1925.

с ним в мирных, но не в дружеских отношениях; дружба не может возникнуть, даже если живешь все время вместе, при полной противоположности во всех идеях и во всех чувствах, тем более когда никто не делает никаких усилий над самим собой и не проявляет никакого снисхождения к другим».¹

Дело, конечно, не в разнице вкусов, а в несходстве самых основных идей. Утверждая, что в обломке античной статуи человеческий разум достиг высочайшего совершенства, Шлегель отрицал любимую мысль мадам де Сталь о непрерывном совершенствовании человечества, а вместе с тем отрицал революцию, идею социальной справедливости и демократии, т. е. все то, за что Сталь боролась в течение стольких лет. В рассуждениях об Анубисе Шлегель доказывал необходимость невежества и религиозных суеверий для блага народов, вступая в противоречие с традициями французского Просвещения и с глубочайшими убеждениями Сталь. И Сисмонди, во всем с нею согласный, должен был чувствовать себя оскорбленным до глубины души мракобесием великого немецкого критика.²

Тесное духовное и творческое общение с мадам де Сталь радовало и вдохновляло Сисмонди. Он огорчен был тем, что не мог показать мадам де Сталь корректуры первых томов своей «Истории итальянских республик в средние века».³ По просьбе автора в 1807 году Сталь напечатала хвалебную рецензию на эти тома в «Publiciste».⁴ Так же отозвался о книге Бенжамен Констан: «Читали ли вы, — пишет он Форьелю, — „Историю итальянских республик“?.. Это произведение выдающееся от начала до конца, а во многих отношениях даже удивительное».⁵

С Константином Сисмонди не связывала дружба, но в салоне мадам де Сталь они встречались часто, и, когда у Констана болели глаза, Сисмонди читал ему рукопись его книги «О религии», иногда удивляясь неожиданным выводам или фактам.⁶

В переписке Сисмонди постоянно встречаются мотивы, которыми полны письма Сталь и Констана. Он предпочитает, чтобы

¹ Письмо к Бонштеттену из Рима от 20 марта 1805 г.—«Epistolario», т. I, стр. 57—58.

² Вот почему нельзя согласиться с Карло Пеллегрини, утверждающим, что разногласия между Сисмонди и Шлегелем происходят не столько от «неизлечимого противоречия идей, сколько от крайней противоположности характеров» (см. «Epistolario», т. I, стр. 58, примечание редактора). В письме к графине Альбани Сисмонди называет Шлегеля «самонадеянным педантом», а его манера высказывать свои суждения «почти всегда крайне нахальна» (письмо от 4 ноября 1812 г.—«Epistolario», т. I, стр. 394).

³ Письмо от 20 сентября 1806 г.— Там же, стр. 97.

⁴ Сисмонди выражает ей свою благодарность в письме от 6 августа 1807 г.— Там же, стр. 181. Ср. также письмо от 24 августа того же года. Там же, т. I, стр. 187.

⁵ Письмо Констана Клоду Форьелю от 22 июля 1808 г.— J. B. Galleу. Claude Fauriel, 1772—1843, 1909, стр. 160. Цит. по: J. R. de Salis. Sismondi, 1773—1842. La vie et l'oeuvre d'un cosmopolite philosophe, 1932, стр. 59.

⁶ См.: V. Constant. Journal... Mistler, стр. 207 и 209. Записи от сентября 1804 г.

его книга получила известность в Германии, а не во Франции: он так плохо говорил и думал о французах, что не может надеяться на их хорошее отношение.¹ Он обвиняет немецких ученых в раболепии, с каким они отнеслись к французскому завоевателю.² Вся Европа находится в состоянии глубокого упадка, а французы внушают ему все большее отвращение.³ «Париж кажется мне сейчас тем же, чем был когда-то Элизиум в гомеровском царстве теней, — царством всеобщего молчания и полного ничтожества. Но там хоть тени героев похожи на самих себя, и они еще развлекаются тенью деятельности и воспоминаниями о реальной жизни».⁴

«Теперь угасло всякое желание, все мертво, и страшно видеть, как мир продолжает существовать после того, как исчезла мысль.словно труп, который гальванизируют, чтобы заставить его двигаться».⁵

Сисмонди рассматривает своих единомышленников как небольшой кружок людей, чувствующих свою ответственность перед историей и безнадежно протестующих против того, что есть. «Все наши друзья одновременно печатают свои произведения, мы пишем от ярости, что не можем действовать, словно хотим выразить свой протест против поколения, среди которого живем, и доказать тем, кто придет после нас, что мы по крайней мере не пресмыкались в грязи вместе с другими и понимали вырождение нашего века».⁶

Нужно почувствовать трагический смысл этих слов, чтобы понять литературную деятельность этой небольшой группы друзей и цели, которые преследовала созданная ими эстетическая теория.

Во время своего пребывания в Вене, в апреле 1808 года, Сисмонди был обеспокоен тем, что влияние Шлегеля на мадам де Сталь заметно усилилось и в философских вопросах и в вопросах литературных.⁷ Но это было, очевидно, мимолетное впечатление. Книга «О Германии», с которой Сисмонди познакомился еще до того, как она была сдана в печать, ничем его не огорчила. Когда мадам де Сталь в конце 1810 года, после запрещения своей книги, прибыла в Женеву, Сисмонди выразил ей свое полное одобрение. Он уловил основное, что было в этой книге. Он был согласен и с оценкой отдельных писателей, и с рассуждениями о правилах, и даже с характеристикой духа

¹ Письмо к Сталь от 20 сентября 1806 г.—«Epistolario», т. I, стр. 96.

² Письмо к Сталь от 28 декабря 1806 г.—Там же, стр. 123. Речь идет преимущественно об Иоганнесе фон Мюллере.

³ Письмо к Сталь от начала 1807 г.—Там же, т. I, стр. 125.

⁴ Письмо к Сталь от 8 марта 1807 г.—Там же, т. I, стр. 134.

⁵ Письмо к Шарлю Пикте от 30 июля 1807 г.—Там же, т. I, стр. 175.

⁶ Письмо к Элизе фон Рекке от 10 апреля 1807 г.—Там же, т. I, стр. 141.

⁷ Письмо к Элизе фон Рекке от 30 апреля 1808 г.—Там же, т. I, стр. 237—238.

немецкого народа, которая так заинтересовала Сисмонди за год до того.¹ Теперь он говорит об особом мировоззрении, которое выражено в этой книге. «Великие истины, казалось мне, были установлены так, что невозможно было в них сомневаться; губительные заблуждения были опровергнуты с такой неопровержимостью, что, по моему мнению, они не смогут больше подняться. Редко мне приходилось слышать какой-нибудь опасный софизм, не говоря себе, что в этом произведении он был опровергнут столь несомненно, что вскоре людям будет стыдно его повторять».² Конечно, Сисмонди имеет в виду борьбу с утилитаризмом и теорией государственного интереса, которая казалась ему обоснованием всякого деспотизма и всякого рабства. Вне этих «великих истин» была бы непонятна и деятельность самого Сисмонди.

2

Восемь первых томов «Истории итальянских республик» были напечатаны уже к 1809 году. Но тут произошла задержка, и девятый и десятый тома появились только через четыре с лишним года, в 1815 году. В промежутке Сисмонди подготавливал к печати лекции, которые он с большим успехом читал в Женеве зимой 1811—1812 года. Констан, сообщая Баранту об успехе лекций Сисмонди, писал: «Говорят, что Шлегель читает курс литературы в Стокгольме. Лучи солнца Коппе сверкают и на севере и на юге, но само светило исчезло».³

К этому курсу Сисмонди специально готовился около года. Лекции были в значительной своей части написаны, и в 1812 году автор приступил к подготовке их к печати. В начале 1813 года он выехал в Париж для работы над книгой, в начале мая 1813 года появились первые два тома, а в начале июня все четыре тома поступили в продажу.⁴

Задача книги «О литературе Южной Европы» та же, что и «Истории итальянских республик», — в основном теоретическая. Средневековые итальянские республики интересовали

¹ См. Письмо к графине Альбани от 15 сентября 1809 (?) г.—«Epistolario», т. I, стр. 290—291.

² Письмо к графине Альбани от 19 ноября 1810 г.—Там же, стр. 323—324.

³ Письмо к Баранту от 30 января 1812 г.—«Revue des Deux Mondes», 1906, т. 34, стр. 551. В это время Сталь тайно покинула Коппе и отправилась в Австрию и в Россию.

⁴ «De la littérature du Midi de l'Europe», par G. C. L. Simonde de Sismondi, в 4 томах, 1813. Ср. письма Сисмонди от 11 октября 1811 г., 5 сентября 1812 г. и 10 июня 1813 г.—«Epistolario», т. I, стр. 349, 378 и 418. Второе издание 1819 г. отличается от первого некоторыми добавлениями,—например, в начале гл. XXX, где автор отвечает своим критикам. Изложение содержания с критическими замечаниями см. в кн.: C. Pellegrini, Il Sismondi e la storia delle letterature dell'Europa meridionale, 1927. (На издание 1813 г. в дальнейшем см. ссылки в тексте: LME.)

Сисмонди главным образом потому, что позволяли вскрыть «законы свободы», т. е. те условия государственной жизни, при которых может существовать политическая свобода. В «Литературе Южной Европы» он «пытался объяснить условные правила каждой литературы всеобщими правилами, которые чувство и вкус сделали обязательными для всех людей, и особенно показать постоянное взаимовлияние политической и религиозной истории народов на их литературу и их литературы на их характер; вскрыть отношение законов справедливого и нравственного к законам прекрасного, иначе говоря — связь добродетели и морали с чувствительностью и воображением» (LME, I, II).

Смысл такого принципа изучения очевиден: он должен неизбежно привести к оценке отдельных национальных литератур, но уже не с точки зрения «правил» и «вкуса». В конечном счете задача сводилась к тому, чтобы определить общественный смысл той или иной литературы и тем самым рекомендовать те формы искусства, которые наиболее соответствуют политической свободе и счастью народа. Сисмонди не сомневался в том, что самое справедливое и нравственное общество создает самую прекрасную литературу. Очевидно было также и то, что всеобщие, общеобязательные для искусства правила соответствуют законам справедливого и прекрасного. Условные, т. е. ложные, правила каждой данной литературы отражают ту дозу несправедливости и насилия, которая господствует в данном обществе или народе.

Прославить мораль и красоту и отвергнуть нравственные и художественные извращения значило разрешить вопросы не только эстетические, но и прежде всего политические. Чтобы сделать это, нужно было «оценить действительную заслугу выдающихся писателей различных национальных литератур, дать почувствовать их прелесть вопреки национальным предубеждениям, которые могли бы сделать людей нечувствительными к очарованию поэзии, отличной от нашей» (LME, I, II).

Так, уже в предисловии Сисмонди определяет направление работы, которая должна уничтожить предрассуждения, отвергнуть условный французский вкус и в анализе ионациональных литератур обрести те правила, которые будут способствовать не только образованию вкуса, но и образованию свободного и счастливого общества. Это основная мысль, которая вдохновляла всю группу Коппе. У каждого представителя кружка мысль эта принимала особые формы в зависимости от его интересов.

Подобно Сталь и Констану, Сисмонди большое внимание обращает на оригинальность литературы, противопоставляя ее подражательности. Оригинальные литературы выражали непосредственное чувство, руководившее оратором, поэтом или историком. Но чем полнее свобода и сильнее страсти, тем

больше народы жаждут правил, подчинения и дисциплины. Отсюда — иностранные влияния, которые приводят к рабской подражательности и уничтожают спонтанное развитие национальной литературы.

В этом отношении Сисмонди, следуя мадам де Сталь, приходит как будто к прямо противоположным выводам. Это та же борьба с классицизмом, но при помощи других аргументов. Мадам де Сталь и Бенжамен Констан имеют перед глазами современный французский классицизм, косный в своей национальной замкнутости, пренебрежительно отмахивающийся от всяких новых впечатлений и погибающий в своей искусственности и однообразии. Как средство излечения они предлагают впустить во французскую литературу иностранные влияния, которые не подавят, а возродят ее творческие силы.

Сисмонди рассматривает классицизм в стадии его возникновения. Он имеет в виду то мощное античное влияние, которое нарушило естественное развитие французской средневековой литературы и повело ее по пути подражательства. Для него не возникает вопроса о том, возродится ли национальная французская литература к новой жизни или в новых формах. Может быть, в настоящее время эта наивная, непосредственная, специфически национальная и народная литература уже и невозможна — анализирующий разум убил спонтанное творчество, и в дальнейшем литература, может быть, будет развиваться лишь благодаря тому же холодному разуму, трезво взвешивающему впечатления и комбинирующему эффекты.

Как бы то ни было, но в данный момент, считает Сисмонди, речь идет не о влиянии иностранных литератур на французскую, а только о расширении кругозора французских драматургов. И прежде всего необходимо понять, что вкусы относительны, что правила кажутся обязательными лишь в пределах классической системы и что художественное творчество отнюдь не заключается в том, чтобы строго следовать этим условным и совершенно местным законам.

Приехав в Париж в первый раз в своей жизни, Сисмонди посетил Французский театр — и остался почти равнодушным. «Спектакли, которые я видел, не так мне понравились, чтобы очень уж стремиться посмотреть другие», — пишет он.¹ Это впечатление подкрепило его прежнюю позицию: необходимо оживить французский театр новыми, более свежими идеями и более спонтанным художественным вдохновением.

Действительно, рефлексия не способствует искреннему выражению чувств и приводит к преклонению перед правилами и образцами. Это положение продолжает распространенную уже в XVIII веке мысль о том, что упадок художественной лите-

¹ Письмо к графине Альбави от 1 марта 1813 г. — «Epistolario», т. I, стр. 405.

ратуры вызывается развитием аналитического разума. «Дух анализа охлаждает воображение и сердце и не дает простора гению. Мы не можем не признать, что давно уже вступили в этот второй период; наш дух уже познал самого себя, его сила известна, плоды его деятельности вычислены. Гений потерял свои крылья и свою мощь. И мы не вправе ожидать от нашего века произведений, которые можно было бы назвать вдохновенными, в которых гений вместо того, чтобы вступать в спор с самим собой, идет прямо к цели, не рассчитывая впечатлений, которое он производит, не подчиняясь правилам, следуя только своему собственному превосходству. Мы живем в эпоху анализа и философии» (LME, I, 6—7).

Классических поэтов больше восхищает правильность, чем гений, и потому, например, для Пиньотти первым английским поэтом был Поп, лишенный гения, но безукоризненно правильный, — поэт, который и «Илиаду» сумел приноровить к правильному и классическому вкусу своих современников (LME, III, 60, 66).

Аналитический разум убивает вдохновение и приносит в искусство цель. Тогда поэзия становится средством для чего-то ей постороннего и утрачивает свою собственную сущность. Свойство поэзии — мечтать: «Мечта без цели ближе к сущности поэзии, которая ни в коем случае не должна быть средством, но всегда должна являться собственной своей целью» (LME, II, 69).

Сисмонди повторяет то, что писал и Бутервек, полемизировавший с французской морализирующей поэзией, и Шлегель, и вслед за немецкими критиками Сталь, Констан и Барант. Это все та же борьба с рассудочным утилитаризмом французской классической литературы во имя более непосредственного, а потому более правдивого и нравственного искусства.

Эта анализирующая литература, постоянно оглядывающаяся на критику и общественное мнение, заключает в себе нечто упадочное. Поэтому ограничиться изучением только нашей собственной литературы значит пребывать в состоянии полуневежества.

Сисмонди, так же как Сталь и Констан, не считает возможным отказаться от классических правил. «Предрассудки», воспитанные и поддержанные великими поэтами, законны. Но существуют и другие поэты, не меньше волновавшие душу, но совсем иными средствами. Нужно изучить их манеру творчества и судить их не в соответствии с нашими правилами, а в соответствии с теми, которым подчинялись они сами. Вольтер, понимая, что национальные особенности создают особую красоту, в то же время смеялся над чудесным у Тассо, — «как будто в поэзии имеет какое-нибудь значение абстрактная истина, а не истина относительная по отношению к героям, к поэту или к читателям. Колдовство, магия были истиной

во времена крестовых походов, так как являлись всеобщим верованием» (LME, II, 142. Ср. стр. 103—104 и др.).

Эта относительная истина важна потому, что именно она возбуждает эмоцию, а в искусстве самое важное — волнение, которое оно вызывает (ср. LME, I, 42; II, 136). Разница между национальными литературами заключается в том, что они выражают различные эмоции (ср. LME, I, 298—299).

Чтобы понять искусство другой страны, нужно не рассуждать о том, прав или неправ поэт, а предоставить себя в его власть. «Отдадимся его красноречию, — пишет Сисмонди о драмах Сервантеса, — не будем сопротивляться различным чувствам ужаса или сострадания, которые он хочет в нас возбудить, и забудем, если это возможно, то драматическое законодательство, которое лежит в основе нашего театра, но неприемлемо к его театру» (LME, III, 370).

Таково важнейшее правило, которое не раз повторялось в романтических спорах 1820-х годов, — судить писателя по законам, которые он сам над собой признает: «... Мы не смогли бы наслаждаться прелестью иностранных литератур, если бы мы предвзято не познакомились с правилами их критики и если бы мы не научились судить их театр в связи с целью, которую ставили перед собой их поэты, а не с точки зрения наших предрассудков» (LME, III, 475).

Это — требование исторического рассмотрения искусства и исторического (но не эстетического) оправдания всех его форм. Вместе с тем это отрицание «хорошего вкуса», связанного с одной только формой искусства. Нужно обладать многими вкусами, чтобы понимать все разнообразие художественных явлений, созданных народами мира.

Сисмонди рассматривает каждую национальную литературу как законченную, самостоятельную эстетическую систему. Пытаясь найти специфические законы различных национальных литератур, он иногда даже теряет из виду возможность их плодотворного взаимовлияния и взаимопроникновения. Ему непонятен «классицизм» Шатобриана, и поэма «Мученики» кажется ему ошибкой, незаконным сочетанием двух различных и несоединимых поэтик: «Есть у него какая-то ортодоксия, которую я никак не ожидал у него найти; с Аристотелем в руках он книга за книгой оправдывает ткань своего произведения и тем самым обнаруживает какое-то раболепие мысли, которое совсем не вяжется с дерзостью его стиля, иногда прямо необычайной. Впрочем, именно благодаря этому труду он позволяет лучше понять, почему его книга скучна. Удивительно, как он не понял, что, желая написать христианскую поэму, он должен был также создать христианскую поэтику, совершенно отличную от поэтики Аристотеля».¹

¹ Письмо к графине Альбани от 12 марта 1810 г. — «Epistolario», т. 1, стр. 307.

Ограничившись в своем курсе литературами Южной Европы, Сисмонди интересуется не сходством их с литературой французской, а отличием их от нее. Так, испанская литература привлекает его внимание главным образом тем, что в ее стиле есть много азиатского: «В самой западной части нашей Европы она говорит с нами на пышном языке Востока, она усвоила его фантастическое воображение. Я не ставлю эту восточную красоту выше красоты классической; я не хочу этих гигантских гипербола, которые часто оскорбляют наш вкус, этого обилия образов, которыми поэт как будто хочет опьянить сразу все наши чувства и вызвать идею не иначе, как в блеске ароматов, красок и всевозможных мелодий. Я только хочу отметить, что все непрестанно поражающее нас и иногда отталкивающее в испанской поэзии является обычной формой поэзии Индии, Персии, Аравии и всего Востока, что все это восхищает самые древние народы мира, особенно сильное влияние оказавшие на мировую культуру, что наше священное писание повсюду являет следы этого вкуса к грандиозному, этого образного языка, который вызывает у нас почтение, но не нравится нам у современных авторов, что, следовательно, в литературе и в поэзии есть различные системы и что мы должны не столько отдавать исключительное предпочтение одной из них, сколько приучать себя понимать их все и одинаково наслаждаться всеми их красотами» (LME, IV, 258—259).

В этом Сисмонди видит цель своего курса и пользу, которую он должен был принести: расширить умственные горизонты и за пределами условных красот и правил найти безусловную, понятную всем людям красоту.

Понятие абсолютной красоты идет к Сисмонди прямо от классицизма; оно особенно развивалось в неоклассической эстетике, но для классиков эта красота не была искомой: она давно уже была найдена в античном и французском искусстве. Отказ от этой позитивной формы искусства является новостью, которая, впрочем, ведет свое начало с середины XVIII века.

Долгие споры между разными литературными культурами, продолжавшиеся в течение всего почти XVIII века, подсказывали критикам и авторам всякого рода поэтик такое решение: рассмотреть поэтические достижения всех европейских народов, обнаружить во всех этих различных произведениях нечто общее, всеми народами признаваемое, и определить общечеловеческое и общеобязательное, как общепризнанное. Совсем недавно, как раз в тот момент, когда Сисмонди вплотную заинтересовался вопросами литературы, Дежерандо писал в многозначительной статье «О литературных и философских сношениях между народами Европы»: «Есть некая абсолютная красота, которую должны понимать все, так как она имеет свое основание в необходимом, хотя и скрытом отношении между потребностями человеческой природы; единодушное свидетельство всех

людей может подтвердить это; узнать, в чем заключается эта красота, можно сравнением различных литератур. Но есть также относительная, хотя и не менее реальная красота, особо связанная с правилами, учреждениями, склонностями и чувствами, обычными для данного народа».¹

Сисмонди хочет найти эту утопическую универсальную красоту для того, чтобы создать всеобщую поэтику некоей республиканской и свободной литературы. «Мы хотели, исходя из всех национальных поэтик, подняться к общей поэтике, которая включала бы в себя все эти поэтики» (LME, III, 467). «Ведь справедливые люди, — пишет он во втором издании книги, — должны признать, что подлинно прекрасное, подлинно пристойное определяется законом, который господствует над всеми этими национальными законодательствами, что является достойной задачей философа постараться найти этот закон в том, что признают все состязающиеся нации, и отличить среди правил критики те, которые являются произвольными, от тех, которые возникают из самого существа вещей».²

Таким образом, основное положение Сисмонди — это необходимость высшего интернационального синтеза. Эту точку зрения он последовательно проводит с начала до конца своей книги. Можно, если угодно, критиковать его взгляды, но требовать, чтобы он предпочел либо ту, либо другую школу, и объяснять твердо выработанный принцип «теоретической неуверенностью» или желанием «примирить непримиримое», конечно, нельзя.³

С такой точки зрения Сисмонди и рассматривает литературу Южной Европы.

3

Среди всего этого разнообразия национальных культур, эстетик, традиций и форм искусства нужно было найти нечто общее и это общее понять как общеобязательное и разумное. Вместе с тем нужно было всячески подчеркнуть каждое местное своеобразие, чтобы не отвергать все сплеча, как то делали представители французского классицизма, вроде, например, Лагарпа. Произнося свой «справедливый» суд, Сисмонди должен был стать на особую точку зрения — не вкуса, который теперь оказался явлением местным, исторически обусловлен-

¹ J. M. D. Des communications littéraires et philosophiques entre les nations de l'Europe.—Archives littéraires, т. I, январь 1804 г. Цит. по: E. Egli et P. Martino. Le Débat romantique, т. I, стр. 16—17.

² «De la littérature du midi de l'Europe», II éd., 1819, т. III, стр. 168.

³ Между тем, так характеризует взгляды Сисмонди в своей ранней книге К. Пеллегрини, один из лучших знатоков Сисмонди: «In queste stesse idee, animate dalle migliori intenzioni, l'autore non ci si mostra eccessivamente coerente, sia per quella incertezza teorica alla quale dovremo più d'una volta riferirci, sia per il suo desiderio di conciliare anche l'irreconciliabile» (C. Pellegrini. Il Sismondi e la Storia delle letterature dell' Europa meridionale, 1927, стр. 49).

ным и, следовательно, условным, а разума, который теперь решительно отделен от вкуса, от «хорошего вкуса» прежде всего. Само собой разумеется, что этот «разум» также представлял собой некую вкусовую норму, подкрепленную соображениями политического и философского характера.

Всеобщую красоту Сисмонди понимает совсем иначе, чем классики. Для него необходимым условием искусства является историческая правда, которая только и может быть правдой человеческой. Метастазιο, бравший свои сюжеты из всех веков и стран, не изображал никаких исторических нравов и никаких исторических людей. Нравы, изображенные в его мелодрамах, не существовали никогда. Там можно найти самоотвержение, которое не требует никакой добродетелью, чувства, которых никто не испытывал, низость и предательство, которых, слава богу, на земле не существует (LME, II, 307—308). Драматург «должен переносить нас на сцену, на которой он изображает свое действие. Мы должны найти там страну, нравы, предрасудки, страсти в их единстве, в их связи друг с другом. Мы должны, так сказать, дышать воздухом, которым дышали герои. Это то, что делали греки, то, что сумели сделать немцы» (LME, II, 310—311).

Во французском театре дело обстоит иначе, чем у Метастазιο: «Французов упрекали в том, что они наделяли своих античных героев чувствами и языком своих соотечественников; это, конечно, ошибка, но еще большая ошибка — создавать сплошь нереальных персонажей (*des êtres tout idéaux*). Мы можем сочувствовать первым, в которых все правдиво, если забыть об их именах; мы не можем сочувствовать вторым, которым ничто не соответствует в действительности» (LME, II, 311).

Следовательно, французский театр, хотя в нем нет ничего исторического, все же заключает в себе нечто правдивое и тем самым оправдан в художественном смысле. Но преимущество правды принадлежит историческому театру — древнегреческому и немецкому.

Альфьери должен был бы получить полное одобрение Сисмонди благодаря своему тираноборчеству и непримиримому республиканизму. Действительно, его трагедии, по мнению Сисмонди, следует прежде всего рассматривать как благородные поступки. Он разделяет с французскими драматургами преимущества, которые ставят их выше всех других: художественную красоту, единство, чистоту рисунка, правдоподобие. Но, кроме того, у него есть возвышенность ситуаций и характеров, политическая значительность событий греческого театра и глубина мыслей и чувств театра английского. Он создал политическую трагедию, выбросив салонные темы, французскую галантность, итальянскую томность и испанские родомонтады (LME, II, 439—440). Тем самым Альфьери приблизил-

ся к идеалу новой трагедии. Но его аскетическая поэтика, единство действия, не допускающее никаких побочных эпизодов, натянутость речей, постоянная героичность персонажей, отсутствие деталей, в которых могли бы проявиться исторические обстоятельства и окружающая героев атмосфера, — все это кажется Сисмонди заблуждениями великого драматурга. Ни сам Альфьери, ни его зритель не перевоплощаются в его персонажей, не живут с ними одной жизнью. Для этого перевоплощения необходима историческая конкретность. «Подлинный трагический автор показывает вам греков, столь похожих на греков, и германцев, столь похожих на германцев, что во время представления вы живете посреди них, то, что вы видите, целиком опирается на все ваши воспоминания; тем самым автор вносит гармонию и единство не только во все части своей пьесы, но и во все находившиеся до того времени в сознании зрителя представления о данном народе и о данном событии» (LME, II, 445).¹

Сцена, на которой действуют герои Альфьери, не заключает в себе ничего характеристического. Действие протекает в некоей абстракции. У французозов оно происходит в Париже Людовика XIV, хотя герои носят античные имена. Немцы поставили себе другую цель: «Они стремятся сделать картину как можно более полной и точной; они скорее пожертвуют быстротой действия, чем оставят ваше воображение в неясности относительно какого-нибудь обстоятельства; они рассчитывают на ваши знания, а так как их бывает недостаточно, то немецкие драматурги много времени уделяют тому, чтобы сообщить вам необходимые сведения» (LME, II, 446—447).

Хорошо, что Альфьери уничтожил роли наперсников, но плохо, что он оставляет на сцене одних только главных героев: «Только немцы и англичане умеют наполнить сцену персонажами, обладающими индивидуальной жизнью и судьбой, не заслоняя собою главных героев. Совершенство искусства — в том, чтобы включить все эти персонажи в действие и связать их единством» (LME, II, 448).

Не нравится Сисмонди и то, что Альфьери уничтожил поэзию стиха: его стиль слишком близок к действительности, слишком лаконичен, слишком суров, а действительность на сцене должна быть опозитивирована: «Трагическому поэту не

¹ Альфьери, писал Сисмонди графине Альбани еще в 1808 г., «сохранил в своих трагедиях национальные чувства и воспоминания ровно на столько, сколько необходимо для того, чтобы указать, где именно происходит действие; но он в большинстве случаев скорее привлекал к себе с поразительной силой и свой сюжет и своих зрителей, чем переносил греков в театр Флоренции и заставлял флорентийцев мечтать о Греции» (письмо от 26 марта 1808 г. — «Epistolario», т. I, стр. 236). Сисмонди имеет в виду, с одной стороны, обработку, которой подвергал Альфьери сюжет ради своих политических целей, а с другой — захватывающий интерес его пьес, которые покоряли зрителя выраженными в них собственными идеями автора.

дозволено заменять поэтический язык обыденным» (LME, II, 456).

Принципиально Сисмонди предпочитает произведения менее известного и менее талантливого итальянского драматурга, своего современника Джованни Пиндемонте. Пиндемонте совсем не такой страстный классик, как Альфьери. Он даже отказался называть свои драмы трагедиями, чтобы избежать критики и освободить себя от авторитета Аристотеля. Самое главное в том, что Пиндемонте «воспроизводит перед глазами своих соотечественников славную историю родины... и мужественные нравы средневековья... он искусно воспользовался глубоким волнением, которое возбуждают в нас знакомые имена, предметы, известные нам с детства, если к нашим личным воспоминаниям присоединяются великие исторические воспоминания и если мы переносим в область поэзии то, что уже заставляло биться наши сердца в мире действительности» (LME, II, 428—432).

Испанский театр для Сисмонди представлял особые трудности. Это был единственный «романтический» театр, который входил в литературу Южной Европы.

Сисмонди называет испанскую литературу романтической потому, что она воспроизводит строй мысли, чувства, представления и нравы средневековья, получившие свое первоначальное выражение в испанских романсах (LME, IV, 255—256). «Во всей Южной Европе мы нашли сочетание любви, рыцарства и религии, которое создало романтические нравы и придало поэзии особый характер» (LME, IV, 561).

Испанский театр обладает большими достоинствами, которых нет в классическом театре. Это прежде всего восточный стиль, стиль азиатский и библейский, которым блистала вся испанская поэзия;¹ затем современные сюжеты и современные нравы во всем их своеобразии и привлекательности, т. е. то, чем отличается испанская драма от итальянской трагедии (LME, III, 480—481). Наконец, быстрота, с какой развиваются события, их многотемность, сложная интрига, экспозиция, данная не в речах персонажей, а в самом действии, неожиданная развязка — все те особенности, которые поражали французов, воспитанных в прямо противоположных традициях (LME, III, 504).

И все же Сисмонди не склонен восхищаться ни этим романтизмом, ни испанской литературой вообще. При своем кажущемся разнообразии она весьма однообразна: «Богатство образов, весь этот блеск поэзии прикрывали действительную нищету» (LME, IV, 255). Сисмонди не разделяет тех безумных восторгов, которые вызывали у А. В. Шлегеля драмы Кальдерона, самого типичного представителя испанского театра (LME, IV, 111).

¹ Эта мысль, далеко не новая, была подробно развита еще Бутервеком во введении к «Истории испанской литературы».

Достоинства Кальдерона заключаются в том, что он изобразил нравы своего времени, но нравы эти были непривлекательны. «Кальдерон... кажется мне человеком своего времени, человеком плачевной эпохи Филиппа IV. Когда нация развращается, когда она утрачивает то, что составляло ее достоинство, она не имеет перед глазами образцов подлинной добродетели, подлинного величия, и думая, что описывает эти образцы, впадает в преувеличение. Таков, по моему мнению, недостаток Кальдерона; он чрезмерен во всех элементах своего искусства. Истина ему неизвестна, и идеал, который он себе создал, всегда поражает своей ложностью» (LME, IV, 120). Химерическая честь, ребяческое фанфаронство, ложное понимание добродетели, преувеличенность чувств — все это результаты пороков века, утратившего свободу и, за неимением реальных жизненных целей, отдавшегося романтическим фантазиям и всякого рода сумасбродствам (LME, III, 481).

Эту особенность всей испанской поэзии вообще можно было бы объяснить при помощи более общего закона: чем примитивнее народ, чем меньше развит у него аналитический ум, тем поэтичнее его воображение. «Можно было бы сказать, что вера есть добродетель скорее поэтическая, чем религиозная: верить не размышляя необходимо для того, чтобы быть взволнованным, и самые поэтические эпохи — те, когда с особенной жадностью принимаются на веру самые нелепые выдумки. Испанцы больше, чем мы, сохранили это легковерное воображение былых времен» (LME, III, 233).

Но если это хорошо для поэзии, то плохо для политики. Вот почему Сисмонди считает эту особенность не столько достоинством, сколько недостатком испанской драмы. В большей или меньшей степени им страдают все испанские драматурги. Они не стремятся к правдоподобию. Они хотят, чтобы их драма была прежде всего произведением поэтическим, и потому выбирают для нее лирические и героические стихотворные размеры. Испанский драматург не задает себе вопроса о том, может ли человек, находящийся в том или ином положении, произносить длинные речи и уснащать их пышными сравнениями. Речь сама по себе, независимо от драматической ситуации, должна быть красивой и поэтичной. «Вообще обращали внимание не на отношение деталей к целому, а на совершенство этих деталей; интересовались только частностями, а не целым, природа исчезла из поля зрения, чтобы уступить место искусству» (LME, III, 480). Таким образом, вторжение поэзии разрушило правдоподобие. Детали оказались более ценными, чем общее целое, а чувства мешали действию. Через несколько лет совершенно тот же упрек Гизо обратит к Шекспиру, обнаружив в рассуждениях его персонажей то же отклонение от логики действия и правды ситуации.

Сисмонди видит в этом нарушение единства действия, этого

основного правила драматического искусства. Но это правило он понимает как единство замысла, а не места и времени. «Чтобы быть справедливым по отношению к Сервантесу, нужно прежде всего забыть все наши театральные привычки и помнить, что он писал не только раньше всех тех, кого мы считали законодателями театра, но и в другой системе и ради другой цели. Будем рассматривать его пьесы, как ряд картин, связанных историческим интересом, хотя и происходящих в различное время и часто в различных местах. Он хотел сильно возбудить некоторые благородные чувства души: в „Нумансии“ — любовь к родине, в „Жизни Алжира“ — желание выкупить пленных; в этом и заключается единство, которое нужно искать в его драмах» (LME, III, 370). То же единство Сисмонди находит и у Эсхила, в частности в «Персах» и в «Прометее».

В «Нумансии» — «единство действия, единство интереса, единство страсти. . . Весь народ воодушевлен одной мыслью и испытывает одно и то же страдание» (LME, III, 404). Следовательно, это единство определено только материалом: единым историческим фактом морального характера, чувством, владевшим всеми героями. Таково новое понимание единства, возникающее из методологии исторического исследования и перенесенное в литературу из истории. В эстетике Сисмонди оно играет решающую роль; в сущности оно определяет специфику искусства и является критерием художественности. Констатируя отсутствие единства в драме Сервантеса «El Trato de Argel» (лектор, очевидно, забыл, что недавно он и в этой драме находил единство), Сисмонди говорит: «Удивительно, как он не понял, что только это единство является основой гармонии, что оно дает почувствовать связь целого с частями, что оно отличает создание таланта от действительной жизни и драматический диалог от разговоров в обществе» (LME, III, 405).

Такое единство полнее концентрирует действие, чем единства классические. И Сисмонди ссылается на трагедию Вольтера «Эдип», которая давно стала примером того, как строгое соблюдение классических единств препятствует развитию интереса. Вольтер пожертвовал всеми нужными единствами, чтобы только подчиниться классическим, т. е. времени и места. Но из-за этого интрига его трагедии оказалась столь бедной событиями, что он должен был ввести постороннюю интригу — прибытие Филоклета. Так раздвоился интерес пьесы. Причиной этой двойственности были классические единства (LME, III, 466—467).

Постоянно, так же как мадам де Сталь и Бенжамен Констан, Сисмонди противопоставляет искусство и правду. Правда, т. е. непосредственное отражение впечатлений, самобытное, не затрудненное правилами и подражанием творчество — свойство романтической литературы, искусство — особенность французского классицизма.

Но что понимает Сисмонди под искусством? Иногда это просто способность преодолевать трудности, возникшие перед поэтом в результате следования правилам, это приемы, при помощи которых с наименьшим ущербом можно удовлетворить требованиям классической поэтики. Чтобы не вступить в противоречие с правилами, Вольтер уничтожил действие своей трагедии: «Первые четыре акта сюжета он изложил в виде рассказов, большинство которых вложено в уста Эдипа, обращающегося к Иокасте. Романтический поэт... все это показал бы нам на сцене, и если бы у него был гений Вольтера, какой эффект извлек бы он из сцены в храме, из сцены смерти Лая, которые даже в рассказе, неправдоподобном, а следовательно, в декламации всегда фальшивом, все же производят столь сильное впечатление!»

Можно было бы подумать, что во «французской манере» искусства меньше, чем в «манере романтической», но Сисмонди приходит к другому заключению: «Конечно, искусства больше во французской манере, в той, которой следовал Вольтер, но поэт не должен приносить этому искусству слишком больших жертв, а Вольтер принес ему необычайные жертвы, так как он нарушил все остальные единства, чтобы сохранить единства времени и места» (LME, III, 467).

Расин, величайший из всех французских драматургов, изобразил героев древности, но «под его руками французский театр стал несколько неправдоподобным». Он ввел в античные сюжеты рыцарские нравы, речь царедворцев, титулы, рабское выражение почтения, столь не свойственные античной простоте, александрийский стих, «который заставляет умолкнуть голос природы». На все эти упреки, которые обращают к Расину иностранцы (а Сисмонди, несомненно, считает эти упреки основательными), можно возразить, что «таковы основания нашего искусства, что мы воспроизводим не прозаическую природу, а природу опозитизированную».¹

Так продолжается у Сисмонди эта борьба «правды» с «искусством», столь волновавшая мысль Сталя и Константа. Только в 1820-е годы эти два понятия выйдут из взаимного противоречия, и правда окажется единственным содержанием и целью искусства.

4

В споре искусства и правды Сисмонди, как всегда, старается сохранить нейтралитет, хотя все же склоняется на сторону правды, и правды исторической. Это понятие является для него основным. Вся критика французского, итальянского и испанского театра идет в этом направлении. Недостаток драм Кальдерона

¹ «De la littérature du Midi de l'Europe», II éd., 1819, т. III, стр. 475—476. В первом издании эти слова отсутствуют.

заключается в отсутствии исторической точности, а виновно в этом правительство, запрещавшее книги и просвещение (LME, IV, 129—130). Любовный интерес, введенный Вольтером в сюжет Эдипа, нарушает единство и, вместе с тем, историю (LME, III, 467—468). Единство времени противоречит правде и истории, так как «ни восточная сказка, ни революции, ни история не уместятся в двадцать четыре часа».¹ Основное преимущество романтической литературы заключается в том, что она воспроизводит национальную историю.

Классическая трагедия не допускает подлинно исторических сюжетов, и Вольтер, задумав в «Аделаиде Дюгеклен» создать историческую трагедию, «трагедию чисто французскую, и взволновать душу зрителей величайшими именами монархии, воспоминаниями о самой рыцарственной и самой поэтической войне, войне Карла VII, должен был ограничиться вымышленным сюжетом, чтобы вместить его в двадцать четыре часа». Национальный сюжет не только не помог автору, но даже помешал ему, потому что его собственные измышления нарушали очарование изображаемых им событий (LME, III, 469).

История в начале XIX века играла двойную роль. С одной стороны, это было прославление старых феодальных порядков и католицизма, с другой — осуждение прошлого и проповедь движения на основе исторических законов совершенствования. Для А. В. Шлегеля история, а вместе с тем историческая драма, была средством пропаганды феодализма, — отсюда его восхищение Кальдероном. Сисмонди стоит на противоположной точке зрения, — отсюда его полемика со Шлегелем в оценке Кальдерона. Испанский драматург не мог подняться над материалом, который он изображал. А для того чтобы изображать прошлое, нужно понимать его с позиций нашего века. «Только изучив все эпохи и истину всей истории, мы можем придать новую жизнь драмам, изображающим рыцарство. Но испанцы нового времени не были выше рыцарей, которых они выводили в своих поэтических произведениях; напротив, они были ниже их, а то, чего они не могли понять, они не могли хорошо изобразить» (LME, IV, 257—258).

Только немецкую драму Сисмонди не может упрекнуть в непонимании прошлого и в отсутствии перспективы: об этом свидетельствует почти безоговорочное одобрение, с каким он о ней говорит.

Это требование перспективы, или «владения материалом», высказанное Сисмонди лишь мимоходом, в полемике со Шлегелем, получило огромное значение в дальнейших романтических спорах. В 1820-е годы задачей исторической драмы и исторического романа считалось не простое эмпирическое или «археологическое» воспроизведение нравов и быта средневековья, но анализ того направления, в котором двигалась эпоха, и перспективы истори-

¹ «De la littérature du Midi de l'Europe», II éd., 1819, т. III, стр. 477.

ческого развития, которые в ней обнаруживались. Разумеется, и это основное положение романтической эстетики было тесно связано с романтической философией истории и, в огромном большинстве случаев, с либеральной и демократической борьбой за новые порядки, за «принципы 1789 года».

Таким образом, вся критика классического французского театра, итальянского — от Метастазии до Альфьери, испанского — от Сервантеса до Кальдерона, подчинена у Сисмонди понятию исторической трагедии, с особенной полнотой осуществленной в драматургии северной — у Шекспира и у Шиллера. Вокруг этого понятия складывается новая поэтика Сисмонди, та, которая, по его мнению, включает в себя все национальные поэтики. Материал, теория единства, закон правды, перспектива, характер и число персонажей, композиция — все определено задачами и требованиями исторической трагедии, понятой преимущественно, как трагедия Шиллера — впрочем, со многими и весьма значительными уступками французской традиции. «Валленштейн» или «Граф Эгмонт» — трагедии, которые особенно увлекали мадам де Сталь, — более всего приближались к этой идеальной драматической форме. В то время, когда Сталь обдумывала свою «Германию», а Констан — трактат о немецком театре, Сисмонди отыскивал в истории драматические сюжеты: «Описывая убийство Андреа Иоанной I Неаполитанской, я подумал, что оно могло бы послужить прекрасным сюжетом для трагедии, но не французской, а немецкой, в духе „Валленштейна“ или „Графа Эгмонта“».¹

Историческая трагедия — это высший жанр. Только он может доказать систему мыслей, развиваемую в Коппе. Но нужно быть осторожным и не подчиняться целиком какой-нибудь одной поэтике, хотя бы даже немецкой. «Я рад, что вы все приняли за трагедии, — пишет Сисмонди, имея в виду Сталь и Констан. . . — Я понимаю, почему этого рода литературной славы можно добиваться больше всего. Это тот литературный жанр, в котором следует допускать иностранный дух с особенной умеренностью, потому что трагедии должна видеть и оценивать толпа: читатели других произведений не так полно принадлежат к народу».² По мнению Сисмонди, драматический жанр более демократичен по своей доступности и доходчивости, чем другие литературные жанры.

Это осторожное отношение к национальным традициям вместе с желанием выйти за их пределы в более свободную и разумную стихию исторической трагедии характерно для Сисмонди, так же как для Констан и, может быть, в большей степени, чем для мадам де Сталь. Но, несмотря на это, его книга вызвала бурную полемику со стороны обеих партий: одни упрекали его за сочувствие романтической драме, другие — за приверженность

¹ Письмо к мадам де Сталь от 16 ноября 1807 г. — «Epistolarior», т. I, стр. 204.

² Письмо к мадам де Сталь от 5 октября 1807 г. — Там же, стр. 192.

классической трагедии. Позднее, в 1820-е годы, когда «средняя позиция» казалась лицемерием или робостью, его литературные взгляды объясняли как постоянные колебания и неумение разобратся в собственных своих пристрастиях. «Сисмонди раздирают две противоположные системы, — писал Стендаль. — Отдавал ли он предпочтение Расину или Шекспиру? Обуреваемый этими сомнениями, он не говорит нам, к какой партии увлекает его сердце; может быть, он не принадлежит ни к какой партии».¹

Но в этом и заключалась задача Сисмонди. Он критиковал недостатки обеих систем, чтобы возвыситься до законов третьей искомой системы будущего, которая должна объединить достоинства и классицизма и романтизма, освободившись от недостатков того и другого.

Так же как Сталь и Констан, Сисмонди хочет лишь заложить основы новой трагедии — более полезной, справедливой и нравственной, более правдивой и более художественной. Для того чтобы удовлетворить всем этим требованиям, она должна быть исторична. Она должна изображать события национального прошлого, но не ради простого восхваления старых форм жизни и не ради их осуждения. Историческая трагедия должна показать зависимость счастья и нравственности от политического строя и неизбежность развития человечества к общественной справедливости и свободе. В своей эстетике Сисмонди остался историком, социологом и либералом, каким был во всех своих исторических и политических трудах.

¹ Stendhal. Rome, Naples et Florence, éd. Champion, 1919, т. II, стр. 260.





ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ГИЗО И КОРНЕЛЬ

!

Франсуа Гизо вступил на литературное поприще совсем еще молодым человеком и вскоре приобрел репутацию ученого историка и тонкого литературного и художественного критика.

Пройдя трудную жизненную школу, перенеся тяжкие утраты во время якобинской диктатуры — его отец был гильотинирован в 1794 году, очевидно не без участия нимских католиков, — проведя шесть лет в Женеве, где он получил среднее образование, Гизо приезжает в Париж и поступает на юридический факультет, но вскоре оставляет его, чтобы целиком отдаться литературе, затем философии и истории. Несколько месяцев жизни в доме Филиппа-Альбера Стаффера, религиозного философа-протестанта и кантоница, оказались важнее для его образования, чем бесполезные лекции по юриспруденции. Едва достигнув двадцатилетнего возраста, он уже приобретает некоторую известность как литературный критик и становится сотрудником «Publiciste», органа последних представителей старого Просвещения XVIII века.¹ Он сотрудничает также в «Archives littéraires», издает вместе со своей будущей женой, Полиной де Мелан, педагогический журнал, участвует в «Biographie universelle», сопровождает учеными примечаниями французский перевод книги Гиббона «История упадка и падения Римской империи» и проявляет необычайную трудоспособность, образование и тонкость ума.

В 1807 году, двадцатилетним юношей, он совершает путешествие в Женеву, в которой провел мальчиком несколько лет. Недавно появившаяся «Коринна» принесла мадам де Сталь такую громкую славу, что Гизо не мог отказать себе в желании повидать автора. Он написал ей напыщенное письмо, после чего был при-

¹ О юношеском периоде жизни и деятельности Гизо см. капитальную работу Ch.-H. Pouthas. La Jeunesse de Guizot (1787—1814), 1936. О семье Гизо см.: Его же. Une famille de bourgeoisie française de Louis XIV à Napoléon, 1934.

глашен в поместье поблизости от Лозанны (Петитуши). Здесь, за столом, сидя рядом с мадам де Сталь, он рассказал присутствовавшим о впечатлении, которое произвела в Париже известная статья Шатобриана о путешествии в Испанию Александра де Лабурда. Гизо с юношеским пылом продекламировал слова, за которые был закрыт «*Meisige*», напечатавший эту статью: «Когда среди молчания и омерзения слышится только лязг невольничьих цепей и голос доносчика, когда все трепещет перед тираном и когда одинаково опасно привлечь к себе его благоволение, как и заслужить его немилость, появляется на свет историк, которому поручено отмщение за народы...»

Фраза, столь изумительно характеризующая наполеоновский деспотизм и настроения оппозиционных кругов, поразила и взволновала присутствующих, и мадам де Сталь предложила Гизо остаться у нее, чтобы играть на ее домашней сцене роль из «*Андромахи*».

Единство политических взглядов определило близость взглядов философских и литературных, тем более, что в ближайшее же время Стапфер приобщил Гизо к немецкой философской культуре.

Очевидно, здесь же, в Петитуши, он познакомился с Бенжаменом Констаном. В 1809 году, после появления его «*Валленштейна*», Гизо пишет пять статей о пьесе и о сопровождавших ее «*Размышлениях*», излагая взгляды Констана о немецком театре и целиком к ним присоединяясь.

Учение в Женеве, влияние Стапфера и кружка, группировавшегося вокруг него, и более отдаленное, но аналогичное влияние мадам де Сталь давно уже возбудили его интерес к иностранным литературам. Если еще в Женеве он познакомился с английской литературой и свободно читал по-английски, то в Бел-Эр, поместье Стапфера, и в Париже он изучил немецкий язык и печатал в журналах большие статьи о немецких писателях, историках и философах. Поэтому попытки Констана переделать для французской сцены трагедию Шиллера встретили его полное понимание и сочувствие: он сам считал это сближение французского и немецкого театров первой необходимостью дальнейшего литературного развития.

Хорошо осведомленный в движении эстетической мысли за границей, в частности в Германии, Гизо признает справедливыми многие упреки, которые адресуют французскому театру немецкие критики, и пишет весьма похвальную статью о переводе книги Бутервека, вышедшей в 1812 году.¹ Впрочем, предисловие к этой книге было написано его единомышленником и в известной мере учителем — Ф.-А. Стапфером.

¹ Fr. Bouterwek. Histoire de la littérature espagnole, traduite de l'allemand par le traducteur des lettres de Jean de Müller. 1812. См. ниже, гл. 9.

Сотни статей, написанных Гизо во второй половине 1800-х годов, свидетельствуют о том, что он хорошо усвоил основные проблемы современной философии и пытался разрешать их в том же среднем направлении, которого придерживалась мадам де Сталь. Первой работой, в которой Гизо подверг критике современное французское искусство, была брошюра «О состоянии изящных искусств во Франции и о Салоне 1810 года», вышедшая в 1810 году.¹

Что бы ни говорили его биографы, Гизо был достаточно подготовлен для этой работы. Очевидно, еще в детстве он учился рисованию, а в 1805 году вновь берет уроки рисования и, по-видимому, увлекается этим искусством. Рукопись «Салона 1810 года» покрыта рисунками некоторых фигур, заинтересовавших критика.² В последние месяцы существования «Publiciste» Гизо печатал там статьи о живописи.³

Гизо стоит на позиции неоклассицизма. Прославляя Давида и его реформу, благодаря которой искусство вернулось к простоте и возвышенности древних греков, он все же отмечает неудобство античных сюжетов: оно заключается в том, что современные художники плохо знают античные нравы и быт, которые они изображают: «Они не жили с греками, они не греки, и я не сомневаюсь в том, что греки нашли бы в этих превосходных произведениях многое, что вызвало бы их удивление и упреки».⁴

Гизо предпочитает сюжеты из новой истории, более близкие нашему пониманию. Речь идет не только о картинах на сюжеты из Ариосто или Тассо. Величайшие современные художники, Давид, Гро, Жироде и др., писали картины из истории наполеоновских битв и празднеств. И это, с точки зрения Гизо, естественно и необходимо. Но, согласно классическим канонам красоты, современные генеральские мундиры или рыцарские латы некрасивы, даже, может быть, уродливы по сравнению с великолепным нагим телом атлетов, которое изображали греческие скульпторы. Потому-то греки и стремились изображать только прекрасное. «... Я не думаю, что мы можем быть столь же требовательны в вопросе красоты, как были греки; мы должны, мне кажется, позволить искусствам расширить их область, подражая предметам, не абсолютно прекрасным; наши нравы, наши привычки, характер нашей политической жизни принуждают нас к этому».⁵

Но тут-то и возникает затруднение: «Эта большая свобода, которую я считаю неизбежной, является злом, а следовательно, пользоваться ею наши художники должны с умеренностью; они

¹ F. Guizot. De l'état des beaux arts en France, et du Salon de 1810. A Paris, chez Maradan, 1810.

² См. Ch. H. Pouthas. La Jeunesse. . . стр. 138, 85.

³ Там же, стр. 221

⁴ «De l'état des beaux arts...», 1810, стр. 12.

⁵ Там же, стр. 21—22.

должны вновь возвращать школу к тому закону красоты, нарушать который ей представляется слишком много случаев».¹

В подтверждение этого закона он вновь ссылается на греков в интерпретации Лессинга. Художник, живописец в частности, не должен изображать природу такой, какова она есть, он должен облагораживать ее. И Гизо выступает против чрезмерной правды, которая унижает природу и человека и не дает никакой возвышенной пищи уму. Эта полемика вполне соответствует борьбе с мещанской драмой и с драмой вообще, которую на тех же основаниях вела группа мадам де Сталь.

Художники, очевидно, полагают, что люди, прошедшие через революцию, так привыкли к тяжелым переживаниям, что их внимание можно привлечь только такими зрелищами.² Они ошибаются. Мы должны подражать грекам, хотя и не копировать их. Мы должны научиться у них облагораживать природу и даже украшать ее, выбирая то, что достойно изучения, что вызывает восторг. «По моему мнению, нам осталось только одно: внимательно изучить путь, каким греки пришли к свойственному им совершенству, законы, которым следовали их художники, и приемы, которыми они пользовались, а затем применять эти законы и средства к сюжетам, заимствованным из нового мира, из нашего мира, из природы в том виде, какой она получила после возрождения цивилизации в Европе... Только так мы, может быть, сможем до некоторой степени достигнуть того пыла, той истины, без которой картина или статуя — только размалеванное полотно или обтесанный кусок мрамора, и того идеала, той красоты, без которой искусства не являются изящными искусствами».³

Вновь то же правило, которое сформулировал Андре Шенье: «Новые мысли будем излагать античными стихами». Новые сюжеты должны быть трактованы в той совершенной форме, которую раз навсегда создали неподражаемые греки. В пример такого мудрого подражания Гизо приводит итальянских художников Возрождения, которые чудесно изображали свою современность и свою цивилизацию потому, что заимствовали у греков их искусство, не воспроизводя их сюжетов.

Новая цивилизация и новые сюжеты для начала XIX века — понятие широкое; в него входят средние века, как и современность в более узком смысле: «Все, что связано с колыбелью нашей истории и наших нравов, должно особенно пленять нас; разве мы можем оставаться равнодушными к воспоминаниям рыцарских времен, этой славной эпохи, когда зажглась в наших диких предках первая искра бескорыстных чувств, которые, сочетавшись с личной отвагой, превратили в добродетель свирепую храбрость варваров и придали воинственному, любящему при-

¹ «De l'état des beaux arts...», стр. 22.

² Там же, стр. 48—50.

³ Там же, стр. 83—84.

ключения духу тогдашних людей характер одновременно нравственный и поэтический?»¹ Эти времена для нас — то же, что для греков поход аргонавтов и Троянская война. Греческое искусство — историческое, и чтобы быть столь же совершенным, как греческое, наше искусство тоже должно стать историческим.²

Таким образом, эта брошюра, разбирающая множество произведений самого замечательного за все время империи Салона, представляет собою целый манифест, задачей которого было прославить и утвердить исторические сюжеты, предоставить искусству больше свободы, впустить в него больше правды, но не в ущерб красоте, так как красота должна сохраниться за счет выбора наиболее возвышенных сторон новой действительности. Это — классическое искусство, направленное и дополненное новыми идеями зарейнской эстетики.

Говоря об «искре бескорыстных чувств», придавшей нравам германских варваров «характер нравственный и поэтический», Гизо, конечно, имел в виду христианство, но эта фраза предполагает знакомство с новой этикой, пришедшей во Францию из-за рубежа.

Гизо познакомился с философией Канта около 1808 года. В марте этого года он противопоставляет «поверхностному метафизику» Кондильяку Канта с его анализом сознания.³ В письме к матери он с восторгом отзывается о немецком философе, система которого — «самая прекрасная и основательная, какая только была создана человеческим разумом» — и оказала на него «сильное и спасительное влияние».⁴ В 1810 году, в «*Mémoires de France*» Гизо излагает кантовские идеи с полным убеждением в их правоте,⁵ а в примечании к своему изданию Гиббона полемизирует с одним его замечанием явно утилитарного характера. Гиббон говорил о «бесполезной и неуместной добродетели» Тразеи Пета. Но «добродетель, — пишет Гизо, — не может быть оценена, как деньги, согласно доходу, который она приносит; ее высшее торжество в том, чтобы не сдаться даже тогда, когда она чувствует себя *бесполезной* для общественного блага и *неуместной* среди пороков, которые ее окружают».⁶

Кантовское учение отныне будет постоянным нравственно-философским фоном критических и исторических трудов Гизо. В своих примечаниях к Гиббону и в статье, которую он этому

¹ «De l'état des beaux arts...», стр. 80.

² Ср. там же, стр. 80—81.— Доклад «О влиянии крестовых походов на возрождение культуры на Западе» Гизо читал 15 февраля 1805 г. в «Обществе развития науки» в Женеве. Приблизительно на ту же тему он спорил с другими членами общества и 22 марта того же года. См. Ch.-H. Pouthas. La Jeunesse..., стр. 118.

³ Там же, стр. 237.

⁴ Там же, стр. 214.

⁵ Там же, стр. 237. Ср. стр. 382, прим.

⁶ E. Gibbon. Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain, 1812, т. I, стр. 282.

изданию предпослал, Гизо полемизирует с английским историком в его оценке христианства. Гиббон, довольно типичный просветитель XVIII века, критически относился к религии, которую считал обманом и насилием в любую эпоху исторического развития. Гизо утверждал большую историческую роль христианства и его благотворное влияние в античном обществе и в раннем средневековье. Эта тенденция у Гизо, историческая прежде всего, в высших административных кругах Империи была оценена как свидетельство здравого смысла и благонамеренности, и Фонтан по рекомендации Сюара назначил Гизо профессором истории Парижского университета. С осени 1812 года Гизо стал читать курс новой истории.

Это обстоятельство имело большое значение для его умственного развития. Двадцатипятилетним юношей он должен был заняться наукой, которая его всегда привлекала, а впоследствии и на долгие годы стала главным предметом его интересов. Теперь он всякую проблему будет рассматривать в историческом плане, с вниманием к каждой детали, которую можно понять только в связи с общим развитием цивилизации и общества. Особое значение он будет придавать истории идей, внушенных историческими обстоятельствами и вместе с тем эти обстоятельства формирующих. Первая большая его работа, вышедшая после его назначения профессором, обнаруживает этот метод изучения и эту философскую тенденцию ума.

2

Во времена Империи XVIII век с его философскими и политическими теориями был взят под обстрел самыми различными политическими и литературными группами. Вместе с тем и литературное творчество великих просветителей подвергалось со всех сторон чрезвычайно острой и далеко идущей критике. Даже Вольтер, считавшийся величайшим драматургом эпохи и едва ли не соперником Расина, стал отходить на второй план. Лишь небольшая группа просветителей, сохранившая в неприкосновенности рационалистическую манеру мышления и политические взгляды полувековой давности, оставалась верна г-ну де Вольтеру, почитая его как философа, драматурга и критика.

Однако критическое отношение к XVIII веку не означало отказа от классицизма. Напротив, этот век осуждали за то, что он был недостаточно классичен и, недостаточно понимая античность, плохо следовал установленным ею законам. В этом смысле ему противопоставляли благочестивый и монархический XVII век с его внутренней сосредоточенностью, тревогами совести и героическим строем ума.

Классики, обожавшие правила, клялись именем Буало и пытались вернуть искусство к тем идеалам, которые были воплощены в лучших образцах «великого века». Сам Наполеон, несмотря на его увлечения Оссианом и Вертером, был на стороне

правил, рассматривая классическую теорию как систему субординации, необходимую для правильного функционирования государства.

Особенно восхищал императора Корнель, проповедовавший добродетель королей, государственные перевороты и неограниченную власть. Благодаря этому высокому одобрению Корнель стал величиной, в театральной жизни страны довольно актуальной.

Восхищение перед Корнелем часто сочеталось с ниспровержением Вольтера, комментировавшего великого драматурга с точки зрения своей собственной эстетики. Образчиком такой критики являются, например, комментарии Лепана, который в подготовленном им издании лучших пьес Корнеля систематически опровергает все «придирки» Вольтера к вящей славе Корнеля.¹ Жоффруа в своих статьях о Корнеле постоянно возвращается к комментариям Вольтера, чтобы всякий раз обвинить недавнего кумира во всех литературных и политических грехах.²

Многие даже предпочитали Корнеля Расину. Так, Ренуар в своем вступительном слове в Академии 24 ноября 1807 года заявлял, что Корнель является лучшим из французских поэтов.³ Рене де Шазе (Chazet) в своей «Похвале П. Корнелю», прочтенной в том же собрании, явно предпочитал Корнеля Расину, что и возмутило Офмана.⁴ Жоффруа, невзирая на официальное положение журнала, в котором он писал, и на собственное свое восхищение всем, что делал первый консул, все же довольно резко противопоставил Расина, изображившего упадок Рима, Корнелю, вызывавшему наше «бесплодное» восхищение римскими добродетелями.⁵

Наконец, в том же 1807 году, когда Ренуар произнес свою вступительную речь, Французская академия, вслед за Руанской, предложила тему на конкурсное сочинение «Похвала Пьеру Корнелю». Из представленных двадцати сочинений первую премию получила похвала Викторена Фабра, вторую—Оже, впоследствии неперменного секретаря Академии.⁶

¹ Chefs-d'oeuvre de Corneille, avec des commentaires de Voltaire, et des observations critiques sur ses commentaires, par M. Lépau. «Journal de l'Empire» отозвался на это издание статьей Офмана, которая имела своей целью выправить эту модную в то время тенденцию. См. Oeuvres de F.-B. Hoffmann, т. VIII, 1834, стр. 311 и сл.

² Ср., например, статью от 26 флореала 10 г. (16 мая 1802 г.) о «Сиде»—Cours de littérature... de Geoffroy, т. I, стр. 13—15.

³ Recueil des discours, rapports et pièces diverses lus dans les séances publiques et particulières de l'Académie française. 1803—1819, т. I, 1847, стр. 267.

⁴ См.: Oeuvres de F.-B. Hoffmann, т. VIII, стр. 332—333.

⁵ Статья о «Британнике» Расина от 20 флореала 10 г. (10 мая 1802 г.)—Cours de littérature... de Geoffroy, т. II, стр. 31. Политический смысл противопоставления очевиден.

⁶ Recueil des discours... à l'Académie française, 11^e partie, 1847, стр. 770—771.

Когда Гизо со своей женой Полиной де Мелан предпринял издание обширной книги по истории французской литературы XVII века, он должен был с особым интересом отнестись к этой огромной фигуре, господствовавшей над целым столетием литературного развития Франции.

Первый (и единственный) том «Биографий французских поэтов века Людовика XIV» вышел в 1813 году.¹ Полине де Мелан принадлежали три биографии: Шаплена, Ротру и Скаррона. Они подписаны инициалами P. M. G. Гизо написал две основные части: обширное «Введение» («Introduction»), которое в переиздании 1852 года получило название «О состоянии поэзии во Франции до Корнеля» («De l'état de la poésie en France avant Corneille»), и большую главу «Пьер Корнель», которая в 1852 году была названа «Опыт о жизни и произведениях Корнеля» («Essai sur la vie et les oeuvres de Corneille»). Переиздавая книгу в 1852 году, Гизо многое в ней изменил, однако исправления касались лишь некоторых незначительных деталей, так как, по его собственным словам, он не хотел менять характера книги и лишать ее того отпечатка, который наложил на нее дух времени.

Гизо был на хорошем счету у правительства, о чем свидетельствует, в частности, его назначение профессором Университета в год, когда режим был особенно строг. За несколько месяцев до того, в 1811 году, когда Гизо вместе с Полиной де Мелан задумал издавать педагогический журнал («Annales de l'Education»), Эменар, имперский цензор, славившийся своей преданностью Империи, дал Гизо весьма благожелательный отзыв.² Между тем, Гизо относился к империи весьма критически, чтобы не сказать больше. В его юношеских письмах нет ни одного слова об императоре, о головокружительных победах, обо всем том, что занимало воображение французов и особенно увлекало молодежь.³ Зато иногда проскальзывали фразы, которые внушали некоторые опасения. Такова, например, фраза, которую по просьбе издателя и Полины де Мелан Гизо должен был вычеркнуть из предисловия к своему «Словарию синонимов». «Век, часто грешивший ханжеством и раболепием», — так характеризовал он век Людовика XIV, который был у императора в большой чести.⁴ Во всех своих сочинениях он высказывал взгляды, прямо противоречившие официальной идеологии. Особенно это обнаруживается в книге о Корнеле.

¹ *Vies des poètes français du siècle de Louis XIV par M. F. Guizot*, т. I, 1813, 1-й выпуск (Введение) вышел в конце апреля, третий и последний — в середине октября 1813 г. (В дальнейшем ссылки на это издание см. в тексте: *Vies*).

² Ch.-H. Pouthas. *La Jeunesse...*, стр. 331—332.

³ Там же, стр. 135.

⁴ Там же, стр. 272.

И здесь он остается верен «принципам 1789 года». Конечно, в 1813 году нельзя было предаваться каким-либо рассуждениям о свободе политической и творческой, нельзя было говорить о демократическом развитии человечества, так же как и противопоставлять поэта обществу. И тем не менее все эти идеи, враждебные режиму и противоречившие тому, что ежедневно печаталось в газетах, пронизывали насквозь всю книгу Гизо и определили ее эстетическое содержание.

Книга была написана в очень краткие сроки, со свойственной Гизо быстротой, но основные ее положения складывались в течение нескольких лет. Поэтому ее следует рассматривать как некоторый итог всего того, что Гизо думал и писал за время своей жизни в Бел-Эре и Париже.¹ Четкая по мысли, поражающая тонким анализом литературных произведений и широким синтезом целой эпохи, книга является в то же время драгоценным свидетельством современного ей движения умов и вкусов.

3

«Чтобы знать, нужно понимать, — пишет Гизо в начале своей работы, — но как можно понять историю литературы, не зная эпохи и людей, среди которых были воздвигнуты изучаемые ею памятники?» (*Vies*, 3). Следовательно, литературу возможно изучать лишь как «выражение общества», как его функцию.

Свою задачу Гизо видит не в том, чтобы осуждать или восхвалять писателей XVII века. Он хочет объяснить расцвет и упадок литературы. Он говорит об этом часто и с той же отчетливостью, что и мадам де Сталь или Барант. Как следует оценить учреждение Французской академии? «Что бы ни говорили о преимуществах или недостатках подобной власти, вопрос, мне кажется, заключается не в том, полезно или вредно для литературы было учреждение Академии; следовало бы обсудить, возможно ли было бы, чтобы в ту эпоху не возникла та или иная Академия» (*Vies*, 130). И Гизо объясняет возникновение Французской академии характером общества, развитием цивилизации и тенденциями политической власти.

Но в отношении художественного творчества дело обстоит иначе. Искусство представляет собой некую духовную ценность; следовательно, понятие развития в применении к искусству предполагает оценку, т. е. движение от несущественного к важному или от великого к посредственному. Объяснить литературу — значит объяснить ее «расцветы» и «упадки»; т. е. прежде всего оценить ее.

¹ Впрочем, Ш.-А. Пута придерживается другого мнения: «Произведение неудачное, растянутое, скучное, многословное, во многих местах нелепое по мысли... Наспех составленное сочинение, которое напоминает скорее доходное издательское предприятие, чем продуманное, выражающее убеждения писателя произведение» (*Ch.-H. Pouthas. La Jeunesse...*, стр. 327—328).

Оценка у Гизо производится с точки зрения современного, его и его единомышленников, вкуса—лишь с небольшими поправками на «время». Ему не нравятся романтические приключения в докорнелевской драме, ее неправдоподобие, грубости и кровавые эффекты (ср. *Vies*, 172—173). Он считает возможным забыть обо всех современных Корнелю плохих авторах, потонувших в лучах его славы (*Vies*, 239—240). Творческая эволюция самого Корнеля тоже рассматривается с точки зрения ценности и в согласии с традиционными, даже классическими представлениями о сравнительных достоинствах его трагедий (*Vies*, 250).

Оценка лежит и в основе самого метода исторических объяснений, имеющих свою целью доказать, что «литература есть выражение общества».

Действительно, объяснение литературного произведения, а вместе с тем и его оценка у Гизо предполагают закономерность литературного развития. Однако эта закономерность заключена не в имманентной необходимости литературной эволюции, а в связи ее с эволюцией общества. Не всегда эта связь обнаруживается с полной ясностью, но она постулирована в каждый решающий момент литературного развития. «Распушенность вкуса требовала реформы. „Наконец, пришел Малерб“, и он должен был прийти. Благоразумие, вкус, чувство приличий должны были быть в числе главных достоинств одаренного человека, которому суждено было отличиться посреди всей этой распушенности; благодаря провиденциальному закону, который в литературе, так же как в государственной жизни, создает различных гениев в согласии с потребностями той или иной эпохи, Нума следует за Ромулом, Расин за Корнелем и Малерб за Ронсаром» (*Vies*, 52).

Но почему в начале XVII века вдруг понадобилось реформировать этот распушенный вкус и чем была вызвана эта «потребность эпохи»?

Здесь действовали причины более глубокого общественного характера. У поэтов появилась широкая и требовательная аудитория — королевский двор, который не допускал поэтических сумасбродств. После окончания раздоров знать, сосредоточившаяся вокруг короля, освобожденная от дел и успокоенная, заинтересовалась литературой. Вкусы аристократии почти совпадали со вкусами народа, а покровительство королей придало поэзии особую роль в культурной жизни страны (*Vies*, 50). Экономическое и культурное состояние определило не только расцвет драматической литературы, но и характер классической поэтики (*Vies*, 114—116). В таких условиях появление Корнеля было закономерно.

Корнель поднял французский театр на небывалую высоту, потому что он писал для широких масс зрителей и ввел в драматическую поэзию правду. Это правда человеческого сердца, которая до Корнеля была французскому театру неизвестна. Если Корнель не смог сохранить свое литературное господство до кон-

из века, то потому, что правда в его трагедиях была неполной, и потому, что в трагедиях Расина она раскрывалась с еще большей полнотой (Vies, 250—252).

Следовательно, литература развивается неудержимо вместе с неудержимым развитием общества. В этом движении могут быть остановки, задержки, возвращения вспять. Но остановить его надолго, и тем более навсегда, нельзя. «Ронсар, — говорил Лабрюйер, — подверг опасности французский язык, который он мог бы испортить „навсегда“. Ронсар не мог этого сделать, потому что он не сделал этого, а чтобы причинить вечное зло, человек должен был бы воспрепятствовать истине и разуму пережить его» (Vies, 51).

Это идея развития, вполне совпадающая с идеей совершенствования, изложенной мадам де Сталь в книге «О литературе». Развитие заключается в том, что все большая часть человечества приобщается к культуре и пользуется человеческими правами, т. е. в демократизации культуры и общества. Литература развивается вследствие того, что все больше расширяется круг ее потребителей, а это приводит к тому, что все больше проявляется в ней разума и правды. Впоследствии все эти идеи войдут в основную идею «доктрины», одним из главных представителей которой будет Гизо.

Если литература развивается вместе с обществом, то, следовательно, новое, послереволюционное общество должно получить свое выражение в новой литературе, не похожей на классическую. Здесь эта мысль заключается в латентном виде, Гизо лишь дал ее почувствовать всем ходом своих рассуждений. Очевидно, он предполагал более ясно выразить ее в вышедшей главе о Расине. Широкою характеристикю новых потребностей общества и задач новой литературы Гизо даст только при Реставрации, в статье о Шекспире, вышедшей в 1821 году.

4

В чем же заключается та правда, которую Корнель поднял на французскую сцену? Отвечая на этот вопрос, Гизо вступает в противоречие с теориями, господствовавшими во французском классицизме.

«Корнель, — по словам Буало, — не хотел вызывать жалость и страх, как то делали античные трагические поэты; он старался возвышенными мыслями и красотой чувств возбудить в душе зрителей то восхищение, которое многим, особенно молодым людям, подходит больше, чем подлинные трагические страсти». Вслед за Буало Вольтер и его школа также считали, что восхищение — страсть, мало пригодная для драматического действия. Отсюда необходимость любовной интриги, без которой, в сущности, французская трагедия обойтись не могла. Странники Шекспира и Шиллера, сторонники исторической трагедии в ее новой форме

отвергали этот классический закон. Во второй половине XVIII века и в первые годы XIX появилось немалое количество трагедий без любовной интриги и даже без женских ролей.

Гизо также протестует против этого закона — «не только потому, что он лишает драму одного из самых благородных ее двигателей, но и потому, что он подрывает самые принципы искусства» (*Vies*, 252—253). Доводы, которыми он пользуется, почерпнуты из немецкой философии и эстетики.

«Одно из заблуждений нашей литературной метафизики заключается в том, что она считает воспоминание об испытанных нами чувствах причиной того наслаждения, которое доставляет нам театр и особенно трагедия. Поэтому и сложилось убеждение, что человеку следует показывать главным образом те чувства, которые он знает особенно хорошо и по самому своему положению особенно часто испытывает» (*Vies*, 253). Это и заставило Буало, а вслед за ним и Вольтера, признать любовь основным двигателем трагедии.

То же заблуждение вызвало к жизни и другой жанр, как будто прямо противоположный трагедии, — мещанскую драму, в которой можно найти то, что видишь в окружающей жизни; что случилось вчера и случится завтра.¹

И теоретики мещанской драмы и сторонники любовной трагедии одинаково неправы. Задача искусства — совсем не в том, чтобы как можно сильнее потрясти душу. Искусство имеет другие цели. И Гизо излагает канто-шиллеровскую теорию «игры», основанную на «Критике способности суждения».

Наши способности должны упражняться, чтобы сохранить свою силу и энергию. Но в реальной жизни они не всегда находят повод для деятельности, а потому приходят в движение без всякой практической надобности, вызванные к тому комбинацией идей или предметами, созданными воображением. Это «упражнение души», свободное от практических целей и расчетов, является одним из самых острых наслаждений, которые может испытать человек. Оно так сильно потому, что это наслаждение незаинтересованное. Малейшая мысль о нашем личном интересе, опасности, которая нам угрожает, о страхе или надежде тотчас разрушила бы это наслаждение. Поэтому театральное представление должно уводить нас за пределы узкого круга нашего реального существования, чтобы дать нам другую жизнь, жизнь потенциальную, и занять нас не тем, что происходит с нами в действительности, а тем, что с нами могло бы произойти. Вот почему полная иллюзия в театре невозможна и не нужна. Подлинная ценность трагедии заключается в соответствии ее содержания не

¹ То же говорит Гизо по поводу «Сороки-воровки», печально поразившей многих современников тягостным изображением мещанского быта: сюжет драмы следует заимствовать из национальной, а не из мещанской жизни, потому что только национальные сюжеты могут глубоко и полно захватить зрителя (*Guizot dans sa famille et avec ses amis*, 1880, стр. 69).

нашим личным чувствам, а человеческой судьбе вообще, нашему умственному и чувственному существу, в согласии не с теми чувствами, которые мы чаще всего испытывали, а с теми, которые мы наиболее способны переживать (Vies, 257—259).

Таким образом, Гизо отвергает жанр мещанской драмы на тех же основаниях, на которых отвергла этот жанр мадам де Сталь. Мещанская драма суживает поле деятельности чувств и мысли, ограничивает человека узким кругом обыденного и личного и лишает его широких общественных сочувствий. Словом, она превращает человека и гражданина в мещанина и обывателя.

Среди чувств, которые возбуждает в нас искусство, есть одно — «совершенство нашей природы, высшая степень наслаждения души, наслаждения, которое является сладостным доказательством ее благородной природы и ее славного предназначения. Это чувство — восхищение, чувство прекрасного, любовь к великому, восторг добродетели; оно охватывает нас, когда мы видим прекрасное произведение, слышим рассказ о великодушном поступке или даже только думаем о добродетели, от которой нас навсегда отделяют три тысячи лет» (Vies, 259).

Такое чувство бескорыстного восторга, страсть «недраматическую», по мнению законодателей классического Парнаса, вызывают в нас трагедии Корнеля. В этом и заключается их великое художественное достоинство, а вместе с тем и причина их успеха у современников.

Гизо продолжает мысль мадам де Сталь, наполняющую всю ее книгу «О Германии». Энтузиазм, при котором человек отдает всего себя служению высшей идее, порыв души, бросающий на подвиг и самопожертвование, — таково самое лучшее, самое сильное и самое человеческое чувство. Но его не может вызвать в нас ни галантно-героическая драма, которая напоминает нам о когда-то пережитых нами «заблуждениях» или «грехах молодости», ни мещанская драма, погружающая нас в убогие волнения повседневной жизни.

Какую же форму драмы Гизо противопоставляет этим двум жанрам, столь распространенным в XVIII веке?

Книга о Корнеле не дает на это никаких прямых указаний. Но в «Салоне 1810 года» Гизо рекомендовал современным художникам рыцарские и средневековые сюжеты, которые составляли основную особенность исторической трагедии эпохи Империи. Очевидно, на этот жанр он и возлагал свои надежды. Его эстетическая мысль двигалась в том направлении, на которое с такой отчетливостью указала мадам де Сталь.

5

Вызывающие восхищение герои Корнеля созданы как будто из одного чувства. Они не колеблются в своих решениях, им даже не приходится преодолевать какую-нибудь другую страсть. Пер-

сонаж, наделенный такой героической психологией, свободен от того, что составляет самую природу человека, — от обычных чувств, привязанностей и душевных потребностей. Чтобы создать такого героя, Корнель должен был позабыть обо всем том, что в действительной жизни может помешать этому идеальному величию (Vies, 263—265). Он изображает не всего человека со свойственными ему чувствами, влечениями, колебаниями мысли и совести, а лишь одну овладевшую им страсть. Если Корнель в лучших своих трагедиях захватывает зрелищем этого необычайного величия, то только благодаря своему изумительному искусству. В этом и его достоинство и его недостаток.

Очевидно, работая над этой главой, Гизо имел намерение в следующем томе противопоставить Корнелю Расина, психология которого более сложна и современна, а герои полны колебаний и нравственного волнения. Через несколько лет Гизо противопоставит Корнелю, а вместе с тем и всему классическому театру — Шекспира, который, по мысли Гизо, обладал большей правдой и более полным знанием человеческого сердца. Этот упрек великому французскому классику — продолжение полемики, которую вели все представители нового направления, противопоставляя классицизму более «полнокровный» немецкий и английский театр.

Единственное чувство, владеющее героем Корнеля, иногда связывается с его положением (например, с его «ремеслом короля», как в «Никомеде») и оказывается чем-то вроде сословной добродетели. Чувство это не знает движения и развития, и потому, когда того требует сюжет, Корнель заставляет своего героя сменить его на прямо противоположное. Той же причиной следует объяснить и шаткость убеждений самого Корнеля, который высказывает иногда прямо противоположные взгляды, — то независимого гражданина республики, то покорного раба. Изображая республиканца или королевского подданного, он целиком отдается ситуации и излагает точку зрения героя, отбрасывая всякую другую и не заботясь об общем нравственном принципе. Людям XVII века казалось, что Корнель, усваивая вместе со своими персонажами разные точки зрения, изображал представителей различных государств и эпох, тот «местный колорит», который столь ценился в начале XIX века. Однако Корнель никогда не ставил себе такой задачи. Он всегда изображал только людей своего времени. Долгие государственные смуты первой половины XVII века расшатали мораль. Нравственная неустойчивость человека объясняется связью его с той или иной партией и требованиями ситуации: «Мало общих идей и много частных и различных интересов предоставляли полный простор той морали, которая меняется вместе с обстоятельствами и определяется потребностями момента». Эти «потребности момента» люди ради успокоения собственной совести превращают в государственную необходимость. Законы обыденной морали казались обязатель-

ными только для тех, кто не мог ими пренебречь, сославшись на государственную необходимость. И Ливия могла произнести такие слова, никого не удивляя:

Tous ces crimes d'Etat qu'on fait pour la couronne,
Le ciel nous en absout alors qu'il nous la donne;
Et dans le sacré rang où sa faveur l'a mis,
Le passé devient juste et l'avenir permis.¹

«Редкие поступки казались сами по себе преступными настолько, что их нельзя было извинить тем или иным мотивом; мало было людей, которые считались недоступными для таких мотивов» (Vies, 277). И Гизо приводит ряд исторических примеров, иллюстрирующих нравственное безразличие выдающихся и высокопоставленных людей того времени. «Искусными государственными деятелями» называли ловких плутов «и делали вывод, что для того, чтобы быть государственным деятелем, нужно быть мошенником» (Vies, 278).

В этом и заключался основной порок Корнеля, его нравственная ошибка, вызванная нравственным состоянием его века. Теория государственного интереса, которую так часто формулируют герои Корнеля, была важнейшей заслугой его в глазах Наполеона. Ведь Корнель был первым из французских драматургов, который понял, что в современном театре государственный интерес должен играть ту же роль, какую в античном театре играл рок.²

Для Гизо, как и для всех либералов его эпохи, государственный интерес не что иное, как благовидный способ объяснить преступление, совершенное ради личной выгоды. Это попытка уйти от нравственной ответственности в политических делах.

В XVII веке эта теория была вызвана государственными смутами и ожесточенной борьбой, в которой участники ради достижения своих целей попирали нравственные законы и, когда то было выгодно, переходили из одного лагеря в другой. События, происходившие во Франции совсем недавно, Гизо рассматривал приблизительно в том же плане, что и события, происходившие в эпоху Корнеля. Так же как и тогда, нравственным следствием этих событий было утверждение утилитарной и пагубной теории государственного интереса. Творчество и философию Корнеля Гизо рассматривал сквозь общественный опыт своей эпохи.

Величие героев Корнеля может проявиться только при исключительных, редко встречающихся в жизни обстоятельствах. «По-

¹ «Все эти государственные преступления, которые совершаются ради короны, небо прощает нам, когда оно нам ее <корону> дает, и на священном посту, на который возвел его небо, прошлое становится оправданным и будущее дозволенным» (Vies, 276). Цитата из трагедии «Цинна»; действие 5, явление 2.

² Эти слова из письма Наполеона к Фуше от 31 июня 1806 г. цитирует мадам де Сталь в «Рассуждениях о главнейших событиях французской революции».

рок этой системы в том, что поведение целиком зависит от ситуации <в которой находятся персонажи>. В жизни человека возможны случаи, когда необычайные обстоятельства заставляют его испытывать только одно чувство, когда правила осторожности и даже обыденной морали молчат и, может быть, должны молчать перед соображениями высшего порядка и оставляют человеку только одну добродетель и один интерес. Если этот человек, удовлетворяющийся одной только своей могучей волей, привык жертвовать всем ради достижения своего желания, если... он никогда не испытывал ни смятения ума от того, что не знал, в чем заключается его долг, ни колебаний воли из-за борьбы двух противоречивых чувств, то в момент, когда велят ему обстоятельства, когда то, чего он хочет, соответствует тому, что нужно совершить, когда он и необходимость находятся в согласии, — он быстро и решительно опрокидывает все препятствия, бросается к цели и мгновенно пользуется счастливой необходимостью, которая делает его великим человеком. Это и происходит иногда с героями Корнеля» (*Vies*, 281—282).

Так совершаются государственные перевороты. Думал ли Гизо о 18 брюмера, об этой «счастливой необходимости», сделавшей генерала Бонапарта «великим человеком»? Думал ли он о том, что не во всех случаях жизни можно применять меры, пригодные только «в момент, когда велят обстоятельства», так как такие моменты в мировой истории встречаются чрезвычайно редко? Были ли эти слова оправданием первого консула и критикой императора? Или Гизо просто предупреждал об опасности подражания и ежедневного применения теории государственного интереса? Читатель по своему усмотрению мог бы найти все это в этих насыщенных мыслью и суггестивных строках, но Гизо здесь, как и всегда, интересовали не аналогии, а широкие закономерности истории. Современные события могли только лишний раз подтвердить эти несомненные закономерности.

6

Итак, герои Корнеля не колеблются потому, что не сомневаются ни в чем. Они не разрешают никаких нравственных проблем. Для них все ясно, и если они все же иногда задумываются, то лишь о средствах, какими можно достичь своей цели. Их единственная задача в том, чтобы проявить свой характер. Они не похожи на Гамлета.

Через несколько лет в статье о Шекспире Гизо будет утверждать, что Гамлет — герой в высшей степени современный. Тревоги совести, переоценка ценностей, стремление к новой справедливости, еще неясной, но властно требующей повиновения, делают Гамлета самым актуальным героем XIX века. Несомненно, той же мысли Гизо придерживался уже в 1813 году, хотя, конечно, не смог бы формулировать ее с той же резкостью и отчет-

ливостью. Эти монолитные «простые» характеры,¹ вызывающие высокое восхищение, людям XIX века кажутся пройденным этапом, героями прошедших времен. Они не созвучны новой эпохе, которая требует не столько энергичных действий (Империя Наполеона научила современников опасаться энергичных действий), сколько утверждения нравственных норм и новых принципов государственной жизни. Гизо и здесь выражает мысль, чрезвычайно характерную для либеральной оппозиции и пронизывающую все творчество мадам де Сталь.

Герои Корнеля не меняются от обстоятельств, они только меняют свое поведение в зависимости от ситуации — так же, как поступали участники Фронды и государственные деятели того времени. От ситуации зависит их поведение и нравственный его смысл. Если ситуация, в которую они поставлены, недостаточно выгодна, то герои кажутся нам бахвалами, упрямыми или безумцами. Эмилия (героиня «Цинны»), эта «очаровательная фурия», как называл ее Гез де Бальзак, «если угодно, очаровательна, когда ситуация подходит к ее характеру, но становится фурией, когда нет подходящей для нее ситуации» (Vies, 283).

Поэтому ситуация для Корнеля имеет столь важное значение: «... Все у него служит эффекту ситуации, к ней он стремится, ее он хочет подготовить. В своих „Echappés“ он редко хвалит себя за чувство или идею, которые он выразил, но постоянно гордится тем, что придумал ту или иную ситуацию или средства, которые сделали вероятным или пристойным задуманное им положение» (Vies, 289—290).

Отсюда — чисто внешнее усложнение действия и надуманные положения, которые кажутся неестественными и ненужными. Действие становится необоснованным, так как оно не вызвано природой персонажа, не вытекает из его характера.

Гизо словно вспоминает то, что писал Бенжамен Констан в своих «Размышлениях о немецком театре». Исторические герои французской трагедии кажутся придуманными автором специально для данной ситуации. В классическом театре ситуация решает и определяет все. И в этом заключается ложь классической трагедии: «Ведь искусство, — пишет Констан, — никогда не заменит правды» (Wallstein, XXXVIII).

Однако Бенжамен Констан говорил о трагедии Вольтера и его школы, Гизо — только о Корнеле. Ни тот, ни другой, очевидно, не имели в виду Расина. Тот же упрек обращали к новой классической трагедии и классики-ортодоксы, как, например, Жоффруа. «Автор „Британника“, — писал он, — первый отважился дать образчик трагедии, построенной исключительно на игре страстей и развитии сердца, не пользуясь приманкой необыкновенных ситуаций и пышных разглагольствований, способных произвести впечатление на толпу: великолепные романы,

¹ Гизо называет их «простыми» только в издании 1852 г. (F. Guizot. Corneille et son temps, 1852, стр. 236).

которые нравятся на сцене, он заменил исторической простотой и правдой».¹ Из дальнейшего контекста явствует, что Расин здесь противопоставлен, с одной стороны, Корнелю, с другой — вольтеровской традиции, так как слова о «великолепных романах» и «необыкновенных ситуациях» прямо относятся к Вольтеру.

Продолжая то же противопоставление, Жоффруа утверждает, что героини Расина как художественные образы всегда правдивы² и что если комедия характеров была изобретена Мольером, то Расин создал трагедию характеров.³

То же имеет в виду и Гизо. Господство ситуаций над всеми другими элементами драмы, в частности над характером и правдой, он считает пороком корнелевского театра. В дальнейшем он должен был противопоставить ему более правдивый театр Расина, которого он, вместе с Жоффруа, считал создателем трагедии характеров.

Так, словно продолжая традицию классической критики, Гизо приходит к проблеме характера, игравшей столь большую роль в дискуссиях эпохи. Однако он склонен был разрешать ее не совсем так, как то делали классики.

Героям Корнеля недостает чувств, т. е. чувств естественных: «...он слишком привык искать их в своем воображении, а воображение примешивает много ложного к правде, которую оно открывает... Ум... создает какой-то особый мир между поэтом и реальностью, и на действительный мир поэт уже не обращает внимания, так как даже не подозревает о его существовании» (Vies, 303—304).

Логически развивая взгляды, свойственные его современникам, Корнель «не замечал света, отбрасываемого естественными движениями нашей души на предметы, которые эти движения возбуждают. Он забыл, что знание того, что есть, должно нам указать на то, что должно быть... Справедливость была чувством, прежде чем стать идеей... Кто мог бы представить себе великодушие и преданность; если бы чувства не познакомили его с ними? Система наших обязанностей основывается на системе чувств, какими они существуют в счастливо одаренной, развитой размышлениями натуре. Иногда самая возвышенная душа и самая строгая добродетель не жертвует ни одной из этих обязанностей, если только этого не потребует другая, более важная; там, где отсутствует это чувство высшего долга, жертва несправедлива, добродетель ложна, видимость величия обманчива» (Vies, 304—305).

Апелляция к непосредственному чувству, создающему нравственные отношения между людьми, имеет не только философ-

¹ Статья о «Британнике» Расина от 20 флореаля 10 г. (10 мая 1802 г.). — «Cours de littérature... de Geoffroy», т. II, стр. 31.

² «Sont toujours dans le vrai». Статья от 25 фрюктидора 11 г. (12 августа 1803 г.). — Там же, т. II, стр. 79.

³ Там же, стр. 31.

ский, но и политический смысл. В философском отношении это протест против рационалистического утилитаризма XVIII века. В политическом — протест против якобинского беспрекословного повиновения идее и против императорского беспрекословного подчинения деспоту. Такой ход мысли возник в системе либерализма, находившегося в оппозиции ко всем почти сменявшим друг друга режимам, — феодальной монархии, якобинской диктатуре, Империи. Чувство должно корректировать разум, потому что чувство не ошибается. Речь идет не только о нравственном чувстве, а о всяком общественном чувстве — любви, симпатии, жалости.

Без таких чувств нет человека, следовательно нет и искусства. Твердость старика Горация достойна восхищения, но Роделинда, жертвующая жизнью сына ради того, чтобы отомстить ненавистному Гримуальду («Пертарит»), не вызывает ни восхищения, ни сочувствия. Сам Корнель был способен к нежным чувствам, он обладал ими в достаточной степени, чтобы правильно мыслить: ему помешали ложные взгляды его современников (Vies, 305—306).¹

Нравственность, следовательно, покоится не на логике государственной необходимости, не на вычислении личной или общественной пользы, а на чувстве. Долг — это чувство, которое каждый человек носит в себе. Ложная культура убивает, или вернее, заглушает это чувство, но поэт должен услышать его и изобразить. Нравственное чувство — это истина, и тот, кто его понимает и обнаруживает, познает подлинную и вечную природу человека. Только на таком познании нравственной сущности человека и может возникнуть подлинно великое искусство. Корнель не проник в эту тайну и в эту истину и потому он не создал великого искусства.

В этих рассуждениях вновь обнаруживается канто-шиллеровская теория познания и теория искусства, которая, по мысли Гизо, должна была содействовать нравственному, а вместе с тем политическому освобождению человечества и созданию нового общественно полезного и захватывающе правдивого искусства.

* *
*

Книга о Корнеле заключает в себе целую систему взглядов — эстетических, нравственных и политических. Они неразрывно между собою связаны. Политический смысл произведения должен заключать в себе ту справедливость, которая является нравственным законом. Только обнаружив в произведении эту нравственную истину, зритель согласится с ним, потому что внутренне и художественно согласиться можно только с истиной, частицу которой каждый носит в себе. Тогда только и может наступить

¹ Гизо ошибочно вместо «Rodelinde» в обоих изданиях пишет «Rosalmonde».

пить эстетическая симпатия и высокое художественное волнение.

Гизо восхваляет Корнеля за то, что он возбуждает восхищение, чувство нравственное и общественное по своей сущности, а не чисто личное и эгоистическое. Искусство должно служить высоким целям, оно должно вызывать незаинтересованное наслаждение, а не щекотать воспоминаниями о пережитой любви или умилять картинами ежедневного быта. Недостаток искусства Корнеля — в недостатке нравственности, в проповеди государственного интереса, в увлечении силой души, независимо от ее применения.

Но недостаток нравственности — это недостаток познания. Разрабатывая психологию своих героев, Корнель не изучал живых людей, не заглядывал в глубь самого себя, а только развивал представления о величии, свойственные его современникам. Он не увидел в человеке самого главного — любви, совести, чувства нравственной ответственности, а ведь в нравственном чувстве и заключается последняя правда человека.

Критика Корнеля, так же как и его прославление, оказывалась критикой наполеоновской Франции или, вернее, принципов нового послереволюционного общества, которое, по мнению Гизо, все еще не могло оторваться от навыков и традиций старого режима. Прославление и критика Корнеля имели своей задачей указать современникам на новый идеал человека — свободного, исполненного чувства ответственности, способного к бескорыстному энтузиазму. Создать такого человека должен был новый театр, образ которого смутно вырисовывался за портретом основателя классической французской трагедии — Пьера Корнеля.

Отклики на книгу были немногочисленны. «*Moniteur*» напечатал три статьи о трех выпусках, полные похвал вкусу, знаниям и аналитическому уму автора. Исследователь новой истории, тонкий знаток литературы, ценитель искусства, — «чего только мы не можем ждать от такого рвения, соединенного с такими способностями?» — восклицал автор.¹

Излагая подробно содержание, рецензент все же почувствовал некоторую необычность мысли, и книга показалась ему трудной даже для тех, кто привык размышлять на литературные темы.² Привлекло внимание рецензента рассуждение об искусстве как игре, хотя он и не понял ни происхождения, ни философского и психологического смысла этой теории. Гизо «выступает в защиту трагедии против драмы при помощи аргументов, которых до сих пор еще никто не применял».³

Рецензент-классик увидел в книге Гизо лишь то, что согласовывалось с традиционными классическими вкусами, и простил и темноту и новизну аргументов ради положений, которые они доказывали. Таким образом, в официальном органе

¹ «*Moniteur universel*», 1813, 24 июня, стр. 687.

² Там же, 1813, 15 августа, стр. 894.

³ Там же, стр. 894.

Империи получила одобрение книга, опровергающая идеологические основы, на которых покоился режим, — теорию абсолютной власти, утилитаризма и государственного интереса, а намеченная в книге перспектива развития от Корнеля к Расину показалась рецензенту высшим утверждением классицизма, который этот «тонкий ценитель» и «аналитический ум» расшатывал своими неслыханными до него аргументами.





ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

МАДАМ НЕККЕР ДЕ СОССЮР И ШЛЕГЕЛЬ

1

В истории эстетики этого периода некоторую роль сыграли сочинения, написанные иностранцами или переведенные с иностранного языка. Война с Англией препятствовала сколько-нибудь глубокому знакомству с английской литературой и переводу английских произведений, да и не было в Англии крупных теоретических сочинений, которые могли бы заинтересовать французского читателя. С немецкого языка переводилось гораздо больше, и в этом плане особенное значение имели книги Бутервека и Шлегеля, которые были сопровождены весьма интересными предисловиями.

В начале июня 1812 года появилась в печати «История испанской литературы» Фридриха Бутервека.¹ Книга эта долго служила основным источником сведений для французов, интересовавшихся испанской литературой. Многие почерпнул из нее и Сисмонди, составляя свой курс «Литератур Южной Европы».

Эта книга составляла часть огромного, двенадцатитомного сочинения «История поэзии и красноречия с конца XIII века».² Бутервек характеризует испанскую поэзию и, в частности, драму в противопоставлении французской. Испанцы знали Аристотеля, но предпочли остаться самими собой. Их литература изображает современные нравы, верования и чувства, а не подражает античной литературе. Они не беспокоятся о разделении жанров, о подражании природе, о правилах и разуме. Они предоставляют волю своему воображению и сочетают вымысел и действительность, смешное и грустное, пошлое и воз-

¹ Fr. Bouterwek, Histoire de la littérature espagnole, traduite de l'allemand par le traducteur des lettres de Jean de Müller. 1812. Переводчик — Madame de Steck.

² Fr. Bouterwek. Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts. Göttingen, 1801—1819. Испанской и португальской литературе посвящены третий и четвертый тома этого издания (1804—1805).

вышенное. Они не хотят подчинять поэзию морали. Упадок испанской поэзии начался тогда, когда испанская поэзия подчинилась французскому влиянию и Лусан в своей поэтике утвердил правила классицизма. Лусан «не мог подняться до общей идеи относительно деятельности духа в области прекрасного, ни понять, что эта деятельность духа сама по себе обладает нравственной ценностью, так как она совершенствует и расширяет существование человека».¹ Иначе говоря, Бутервек сетует на то, что Лусан не читал ни «Критики способности суждения», ни статей Шиллера и не имеет понятия о теории незаинтересованного наслаждения.

С классической точки зрения, на которой стоит Лусан, воображение, говорит Бутервек, кажется лишь покорным слугою рассудка или разума. Между тем, прежде, до пришествия классицизма, воображение позволяло поэту проникать в идеальный мир, более прекрасный, чем мир действительный, извлекать из него тот животворящий дух, который оживляет образы, заимствованные поэтом из действительности.²

Предисловие к переводу Бутервека было написано Филиппом-Огюстом Стапфером, швейцарским политическим деятелем, философом, пропагандистом Канта и немецкой литературы во Франции. Сотрудник Шарля Виллера, который посвятил ему одно из своих сочинений о Германии, оказавший решающее влияние на развитие молодого Гизо, сыгравший большую роль в развитии французской общественной мысли первой трети XIX века, Стапфер держался республиканских и умеренно-либеральных взглядов, что привлекало к нему симпатии кружка мадам де Сталь.

В обширном предисловии к сочинению Бутервека Стапфер, излагая основные мысли переведенного автора, говорит также об искусственности французского классицизма, о его подражательности и однообразии. Стапфер утверждает, что французская классическая литература оторвана от реальных интересов новых народов, так как пытается воспроизвести сюжеты и нравы античности, чуждые современности. Человек глубоко религиозный, пытавшийся соединить некоторое свободомыслие с протестантизмом, Стапфер в романских литературах видит проявление в истории человечества нового начала, более нравственного и демократического. Эта романская литература, т. е. литература, написанная на новых романских языках, более органична для новых времен, более народна и потому обладает всеми преимуществами над литературой антикизирующей и классической.

Книга Бутервека, так же как и предисловие Стапфера, не произвела большого впечатления и не вызвала никаких репрес-

¹ Цит. по E. Egli et P. Martino. *Le Débat romantique*. .т. I, 1933, стр. 31—32.

² Там же, стр. 32.

сий, несмотря на то, что во время испанской войны она перевозила испанскую литературу в ущерб французской, рекомендовала Испании избавиться от французского влияния и заявляла, что «время галлицизма прошло». Гизо напечатал в «Moniteur» небольшую рецензию, в которой говорил о необходимости выйти за пределы национальной французской литературы и просветиться по части литературы иностранной, о том, что литература должна носить на себе печать национальности и что подражательная литература всегда полна недостатков.¹

С более классических позиций характеризовал книгу критик из «Journal de Paris», объяснявший, например, упадок испанской литературы не только инквизицией, но и «испорченным вкусом» испанцев, не желавших учиться у древних.²

2

Несравненно большее значение имела книга А. В. Шлегеля, более агрессивная по отношению к французскому классицизму и более полная по материалу и аргументации.

Постоянный житель Коппе, Август Вильгельм Шлегель был для мадам де Сталь и для ее кружка неисчерпаемым источником сведений не только о немецкой литературе, но и обо всех «романтических» литературах, особенно испанской и английской. Его точки зрения, оценки, вкусы далеко не всегда разделялись владелицей замка и ее французскими и швейцарскими друзьями, но всегда должны были возбуждать мысль, подсказывать новые вопросы и открывать подчас неожиданные просветы в незнакомые области мировой литературы.

Шлегель был уже известен во Франции своей книгой «Сравнение „Федры“ Расина с „Федрой“ Эврипида», появившейся в 1807 году. «Федра», как известно, считалась одной из лучших трагедий Расина. Сравнения ее с «Ипполитом Венценосным» Эврипида производились постоянно, со времени появления трагедии на сцене. «Федру» почти всегда приводили в доказательство превосходства французского театра над театром греческим или, вернее, в пример того, как поэт утонченной современной культуры должен исправлять гениальные произведения древних, не столь совершенных эпох. Сравнивал две «Федры» и Хью Блер, книга которого была переведена на французский язык и служила предметом обсуждений.³

¹ «Moniteur universel», 1812, 9 июля.

² «Journal de Paris», 1812, 15 августа.

³ H. Blair. Lectures on rhetoric and Belles-Lettres, IV изд. 1790 г. Французский перевод Cantwell'a появился в 1797 г., второй (P. Prévost) — в 1808 г., через год после книги Шлегеля. Poleмику с Блером по поводу Расина и Эврипида см. Cours de littérature... de Geoffroy, т. II, стр. 134 (статья о «Федре» от 27 вантаза 13 г. — 18 марта 1805 г.).

Наконец, совсем недавно Шатобриан посвятил «Федре» отдельную главу в своем «Гении христианства», находя в ней совершенства, недоступные древним поэтам.¹

В этих сравнениях слышались иногда и критические нотки, ответом на которые были еще большие восхваления. «Одному автору, — писал Жоффруа, — пришлось в голову переделать „Федру“ Расина или, вернее, дать нам „Ипполита“ Эврипида; это сочли скандальной дерзостью, — еще больший шум поднялся бы, если бы автор исполнил то, что он обещал, если бы он передал нам богохульства, которые греческий поэт заставляет произносить этого знаменитого женоненавистника».² И далее критик, сравнивая пьесы Эврипида и Расина, утверждает, что при всей близости французской пьесы к греческой она выражает французские нравы и вкусы.³ Нельзя осуждать нравы и вкусы древних греков на том основании, что они не похожи на французские, а потому нельзя и порицать героев древнегреческих трагедий за черты, которые нам кажутся странными или отвратительными.⁴

Шлегель не отличался по отношению к французскому театру терпимостью, какую проявил к греческому столь нетерпимый в других случаях Жоффруа. Задача Шлегеля заключалась в том, чтобы уничтожить французскую трагедию за счет греческой.

Замысел этот возник в полном противоречии со вкусами, господствовавшими в Coppet. Мадам де Сталь из классического репертуара больше всего, кажется, любила «Андромаху» и «Федру»; на домашней сцене Coppet часто ставили трагедию и всегда с неизменным успехом.⁵ В книге «О литературе» мадам де Сталь, продолжая старую тему классической критики, тоже сравнивала Расина с Эврипидом, в частности «Федру» с «Ипполитом», и делала вывод: «Итак, греческие трагедии, по моему мнению, сильно уступают нашим новым трагедиям, потому что драматический талант не определяется только искусством поэзии, но заключается также в глубоком знании страстей, а в этом смысле трагедия должна была следовать развитию человеческого ума».⁶

Против этого-то и была направлена книга Шлегеля. Он хотел доказать, что Расин лишил трагедию Эврипида всех ее

¹ Chateaubriand. Le Génie du Christianisme, ч. II, кн. III, гл. 3.

² Cours de littérature... de Geoffroy, т. II, стр. 122. Статья от 22 термидора 11 г. (10 августа 1803 г.).

³ Ср. статью от 27 вантоза 13 г. (18 февраля 1805 г.).—Там же, стр. 134 и сл.

⁴ Ср. статью об «Ифигении в Авлиде» Расина от 7 жерминаля 11 г. (28 марта 1803 г.).—Там же, т. II, стр. 90—91 и др.

⁵ См. P. Kohler, Madame de Staël et la Suisse, 1916, стр. 467, 474 и др.; La Comtesse Jean de Pange. Le théâtre à Coppet. Madame de Staël artiste, auteur et critique dramatique.—«Revue d'histoire du théâtre», т. III, 1951.

⁶ Madame de Staël. De la littérature... стр. 70.

художественных достоинств, снизил ее моральный и героический пафос и создал произведение, столь же ничтожное, как и вся французская классическая культура.

Шлегель отдает предпочтение новым идеям и новой морали. Христианство дало трагическому искусству «столь же возвышенное и более утешительное основание», чем античная идея рока. Шекспир и Кальдерон являются более близкими и полезными образцами, чем античная трагедия, формы которой воспроизводятся в классической трагедии.

Книга Шлегеля вызвала ряд полемических статей, направленных не столько против немецкой романтической школы, сколько против огульного осуждения французского классицизма.

В 1808 году в Вене Шлегель читал свой знаменитый курс истории драматической литературы, впервые с замечательной широтой и отчетливостью изложив теорию и вкусы новой школы. Перед глазами слушателей прошла вся европейская драматургия в ее лучших образцах, освещенная совсем по-новому, охваченная строгой философско-исторической системой. Тонкий, полный мысли анализ, основанный на историческом вживании в памятники, сопровождался ничуть не скрываемой ненавистью к французской культуре, к классицизму, ко всей современной Франции, вышедшей из революции и брошенной Наполеоном на феодальную Европу. Необыкновенное чувство истории и искусства, замечательная эрудиция и живость ума сочетались в этих лекциях с чем-то невыразимо косным, с непостижимой приверженностью к отживающим и уже отжившим формам жизни и мысли. В напряженной политической обстановке последних годов Империи, поразительных побед Великой Армии и быстрого национального освободительного подъема эти лекции стали событием не только литературным, но и политическим. Появившись в печати, они дали отчетливое представление о новой школе немецкого романтизма и вместе с тем о политической тенденции ее теоретиков.

Мадам де Сталь присутствовала на этих лекциях в Вене. Была ли она согласна с мнениями, которые высказывал Шлегель перед высшим светом Вены? Ее близкие друзья утверждали, что именно в это время она подверглась особенно сильному его влиянию. Однако Шлегель говорил не от имени всей немецкой литературы; он провозглашал лишь теории иенского романтического кружка, рекомендовал только очень немного из того, что было дорого мадам де Сталь, осуждал и одобрял не с тех позиций, на которых она стояла. Большей части положений Шлегеля она принять не могла.

Приблизительно то же нужно сказать обо всех почти членах кружка Коппе. Ненависть к французской революции, проповедь католицизма и феодализма в самых мрачных его формах, восторги перед средними веками и испанской инквизи-

цией — все это страстным либералам Коппе казалось каким-то нелепым чудачеством и вызывало в них раздражение и даже отвращение. Но полемика с классицизмом, с «французским вкусом», с сенсуализмом, тайная и яростная борьба с французской гегемонией, культурной и военной, конечно, вызывали полное сочувствие. Поэтому вскоре возникла мысль перевести на французский язык произведение, столь полезное в познавательном отношении и столь показательное для новых времен. Появление книги на французском языке, несмотря на всю ее политическую реакционность, должно было продолжить борьбу мадам де Сталь за новый свободный театр.

Мысль перевести книгу Шлегеля на французский язык пришла в голову мадам Неккер де Соссюр, жившей постоянно в Женеве и часто гостившей в Коппе.

Альбертина-Адриенна де Соссюр (1766—1841) была дочерью известного женевского натуралиста и получила под руководством отца замечательное и весьма разностороннее образование. Кроме знакомства с естественными науками, она изучила «языки Шекспира и Клопштока», как выражается ее биограф, и познакомилась с наиболее известными явлениями немецкой и английской литературы. Она вышла замуж в 1785 году за женевского ботаника Жака Неккера, племянника знаменитого министра. Мадам Неккер и мадам де Сталь соединяли узы не только родства, но и тесной дружбы, а встречи продолжались в течение всего того времени, когда Сталь, в перерывах между путешествиями, находилась в Швейцарии. Особенно горячая дружба началась с 1788 года.¹

Дружба эта покоилась на единстве взглядов и вкусов. Две подруги, столь несхожие по характеру и темпераменту, сражались одним фронтом во имя одних и тех же идей. После смерти Сталь мадам Неккер де Соссюр написала большую критико-биографическую статью о ней, в которой с полным пониманием и сочувствием характеризовала основные тенденции ее литературной работы.²

В салоне мадам Неккер де Соссюр в Женеве во время Империи собирались видные члены правительства и многие из посетителей Коппе. Горячими поклонниками ее были друзья мадам

¹ Весьма возможно, что мадам де Сталь назвала свою дочь Альбертину по имени мадам Неккер.

² «Notice sur le caractère et les écrits de Madame de Staël» была впервые напечатана в первом томе посмертного издания сочинения мадам де Сталь и затем отдельной книгой. Для истории этого очерка см.: Madame Jean de Pange. La «Notice» de Madame Necker de Saussure et Benjamin Constant.—«Cahiers Benjamin Constant», 1957, № 2. Библиографические сведения о ней см. «Notice sur la vie et les écrits de Madame Necker de Saussure» во втором издании ее педагогического сочинения «L'Éducation progressive ou étude du cours de la vie», 1843 и особенно J. de Mestral Combermont. Albertine Necker de Saussure, 1766—1841, 1946. Об отношениях Неккер де Соссюр к Сталь см. также Pierre Kohler. Madame de Staël et la Suisse, 1916, passim.

де Сталь Бонштеттен и Сисмонди, которые почитали ее наравне с ее великой подругой.

В сравнительно молодом возрасте мадам де Соссюр стала терять слух, и вскоре, уже в начале 1810-х годов, глухота стала почти полной. Прекратились оживленные беседы, поездки в Коппе стали реже, и меньше стало посетителей женевского салона. Начались и материальные затруднения, так как революция лишила семью значительной части доходов, а научные занятия мужа не приносили почти ничего. В течение нескольких лет не удавалось продать «Гран-Колоньи», роскошное поместье поблизости от Женевы, и положение становилось угрожающим.

Мадам де Соссюр принялась за литературную работу. Для журнала «Revue Britannique», основанного ее другом, женецем Пикте де Рошмоном, она писала рецензии и переводила. — в частности известное в то время сочинение К. Ф. Морица «Götterlehre» и роман Вальтера Скотта «Уэверли». По этому переводу, очевидно, и познакомилась с английским романистом мадам де Сталь. Но основной работой этих лет был перевод книги Шлегеля.

В январе 1812 года был заключен с парижским издателем договор (пять тысяч франков за три тома). «Труд этот, — писала мадам де Соссюр, — займет у меня по крайней мере год, если я буду себя хорошо чувствовать и смогу его продолжать».¹ Переводчица работала очень много, в ущерб здоровью.² Книга вышла в свет в декабре 1813 года с датой 1814 года.

Перевод был в значительной степени авторизованный. Шлегель, как говорится в предисловии, сам кое-что изменил в тексте, некоторые места написал заново и «указал переводчику другие изменения, которые ему показались необходимыми».³ Особенно ему хотелось переработать ту часть, где говорится о французском театре: пребывание во Франции (т. е. в Коппе), знакомство с тонкостями языка, которое приобретает только в разговоре, «множество связей, которые присоединяют очарование общества к очарованию литературы, всегда смягчают предубеждения иностранцев» (CL, I, III).

Главной причиной этих изменений было то, что Шлегель не хотел слишком отрицательными оценками величайших французских драматургов вызвать негодование читателей и тем самым парализовать полезное действие своей книги. Кроме того, была и прямая опасность цензурного запрета.

Переводчица будто бы, несмотря на просьбы автора, редко смягчала резкость суждений, боясь уничтожить оригинальность книги. К тому же, по ее мнению, слава французского театра не

¹ Письмо к сыну Теодору де Соссюру от 20 января 1812 г. Цит. по: J. de Mestral *Combrément. Albertine Necker de Saussure*, стр. 128.

² Ср. письмо тому же адресату от 5 февраля 1813 г. — Там же, стр. 132.

³ A. W. Schlegel. *Cours de littérature dramatique, traduit de l'allemand* в 3 томах, 1814, т. I, стр. III. (В дальнейшем см. в тексте: CL).

может быть оспорена. «Ничто не затмит репутацию, утвержденную на постоянно повторяющемся удовольствии, и нация, у которой самые благородные наслаждения ума стали наслаждениями общенародными, не должна ничего бояться» (CL, I, IV—V).

Предисловие переводчицы само по себе представляет интерес как памятник литературной мысли эпохи. Мадам Неккер разделяла почти все литературные взгляды мадам де Сталь и выразила их с той отчетливостью, логикой и сдержанностью, которая отличает ее манеру письма от бурной риторики ее подруги. Она вполне согласна с мадам де Сталь в ее борьбе против утилитаризма и особенно рекомендует главу, которая называется «О морали, основанной на личном интересе».¹ Но мадам Неккер твердо стоит на почве сенсуализма, который она понимает как материализм. «Желая восстановить в ее правах природу нравственности, многие из них <немецких философов> пришли к идеализму, и даже те, которые придавали особенно большую роль внешнему миру, гораздо больше *одухотворяли* материю, чем *материализировали* дух».²

Мадам Неккер находит, что Сталь подпала под влияние немецкого идеализма: «Мадам де Сталь недостаточно сурова к этому пороку или, вернее, болезни Германии — к мысли о том, что душа может найти все науки внутри самое себя».³ Может быть, она и не вполне одобрила бы такую мысль, но все же она «как будто» считала, что «опытная наука увеличивает наши знания только механическим путем и что вся эта наука ограничивается наблюдением фактов».⁴ Для мадам Неккер, дочери и жены натуралистов, много изучавшей науки о природе, такой идеализм действительно должен был казаться и пороком, и болезнью современной немецкой философии.

Как и все друзья мадам де Сталь, например Сисмонди и Бенжамен Констан, мадам Неккер при всей симпатии к немецкой нравственной философии считала, что ее подруга зашла в своих увлечениях слишком далеко и сочла нужным в своем биографическом очерке отметить свое принципиальное несогласие с ней.

Однако это почти единственный случай, в котором она вступает в спор с мадам де Сталь. Во всех остальных вопросах она на ее стороне, хотя, может быть, еще с большей осторожностью критикует французскую эстетику и рекомендует немецкую литературу. Эта осторожность вызвана тем же глубоким и принципиальным расхождением между материалистической позицией мадам Неккер и идеализмом немецких писателей.

¹ Это глава 12-я третьей части книги «О Германии».

² «Notice sur le caractère et les écrits de Madame de Staël». — О. Р., стр. 25.

³ Там же.

⁴ Там же.

В XVIII веке, утверждая превосходство французского театра, критики апеллировали к мнению просвещенных людей всего мира. В 1813 году обо всем мире речи быть не могло, а мнение немногих просвещенных людей ровно ничего не доказывало. Переводчица прибегает к прямо противоположному аргументу — к мнению одних только французов и всего французского народа. Французский театр она рассматривает не как универсальный, а как национальный и не как театр для немногих избранных, а как театр народный. Эта перемена аргументации свидетельствует о том, что французская школа перешла от наступления к обороне, а также о том, что под влиянием романтической критики изменились основные воззрения на искусство: возникло новое понятие национального и народного искусства.

Переводчик не присоединил к тексту полемических примечаний, так как, по его мнению, примечания могут относиться лишь к отдельным выражениям, но не опровергнут всей стройной системы мысли. Кроме того, и это особенно важно, переводчик должен способствовать успеху текста, а не порочить его заранее (CL, I, VII). Все это рассуждение о роли переводчика и о бестактности полемических примечаний свидетельствует о новых временах и резко расходится со взглядами просветителей.

Тем не менее мадам Неккер де Соссюр оспаривает автора в одном из самых важных его положений. Она принимает «превосходную систему г-на Шлегеля», но считает его оценку французского театра несправедливой. Действительно, если бы Шлегель рассматривал французский театр с той же точки зрения, с какой он изучил театр греческий, испанский и английский, он пришел бы к совсем другим выводам. Он указывает на различие между античностью и новым временем, между театром Софокла и театром Шекспира, но французский театр он рассматривает только как подражание греческому. Достоинство французского театра заключается не в том, что он чему-то подражал, а в том, что он создал нечто новое и свое. «Приятие формы не является подражанием манере», «и если совсем другой дух воздействовал на эту форму и изменил ее, то можно ли говорить о копировании?». Если, по мнению г-на Шлегеля, театр данного народа, чтобы быть действительно великим, должен быть поэтическим выражением его чувств и идей, то почему же отказывать французскому театру в оригинальности? И если мы восхищаемся поэтическим вдохновением, то почему ценить его только в театре дикарей и не видеть в театре цивилизованном? Почему только совершенство должно служить препятствием для нашего восхищения?» (CL, I, VIII—X).

Чтобы опровергнуть Шлегеля, мадам Неккер де Соссюр пользуется его же собственным методом. Классики говорили об абсолютном совершенстве французского театра, в некоторых

отношениях только улучшившего театр греческий, они определяли все художественные ценности на одной единственной шкале совершенств. Мадам Неккер переходит на романтическую точку зрения множественности форм красоты. Шлегель критикует французский театр с позиций классицизма, мадам Неккер защищает французский театр с позиций романтизма. Классики изгоняли все неклассическое за пределы искусства. Шлегель включает в искусство все его формы, так как каждая форма искусства вызвана реальной исторической потребностью и потому оправдана исторически и художественно, но исключает только французский театр. Мадам Неккер, пользуясь методом Шлегеля, уделяет место и французскому театру в общем хоре национальных театров Европы, — ведь он также был прежде всего исторической и национальной формой искусства.

Так мадам Неккер ставит вопрос, имеющий огромное и принципиальное значение: об общественном характере художественного творчества.

Шлегель настаивал на том, что поэтическое вдохновение исходит из глубоких недр религиозного сознания. На этом основании он отрицал художественность французского театра, целиком обращенного к уму, к политическому действию, к обществу и от общества зависящего. Мадам де Сталь увидела в этой идее возможность борьбы за нравственное, определенное личными убеждениями искусство против стадного раболепия французской литературы Империи. Мадам Неккер, полемизируя со Шлегелем, должна была утверждать, с одной стороны, личный характер художественного таланта, с другой — необходимость тесного контакта между этим талантом и обществом, эпохой, цивилизацией. «Мне могут возразить, что стимул, идущий со стороны общества, не является подлинным поэтическим вдохновением. Но талант — это счастливый дар природы, и если он пробудится под тем или иным импульсом, он сам определит свое направление. Конечно, он не пойдет в направлении, противоположном духу его времени; в эпоху, когда сочетание поэзии и музыки уже не освящено народными празднествами и нравами общества, он не будет под аккомпанемент лиры распевать гимны или дифирамбы и извлекать из пастушеской флейты звуки, которые доставляют нам очень небольшое удовольствие. Но в других жанрах, и особенно в тех, где поэзия соединена с историей, в трагедии и даже в эпосе (если только когда-нибудь она освободится от чудесного), ему будет помогать и благоприятствовать современное просвещение» (СЛ. I, XII—XIII).

Мадам Неккер идет гораздо дальше Шлегеля. Одной из основных методологических предпосылок романтиков было правило — рассматривать произведения искусства в связи со специфическими особенностями породившей их эпохи. Отказав в таком рассмотрении французскому искусству, Шлегель отверг

его только на том основании, что оно не походит на искусство греческое. Он не увидел в нем выражения новой цивилизации, так как вся современная цивилизация казалась ему ложной. Для него «разумными», а следовательно, существующими оказались только цивилизация античная и средневековая. Мадам Неккер определяет специфику современного искусства и находит ее драгоценной.

Она приводит в пример Вольтера, который был самым ярким и полным выразителем XVIII века и тем не менее обладал и поэтическим, и особенно драматическим талантом (CL, I, XIII).

Пример этот мог бы показаться устарелым даже в 1813 году, но это имя попало под перо мадам Неккер никак не случайно. Вольтер был рационалистом и просветителем и, кроме того, провозвестником 1789 года. Мадам Неккер должна была оправдать с художественной точки зрения «свой век», век революции и свободы, найти формы искусства, пригодные для этой новой эпохи, и потому имя Вольтера появилось здесь как пример гения, побуждаемого к творчеству общественными задачами современной цивилизации.

Шлегель говорит только о двух эпохах в развитии искусства. «Если характеризовать самые славные для человеческого гения эпохи и сказать вместе с г-ном Шлегелем, что гений классический господствовал в античности, а гений романтический, возникший в средние века, одушевлял еще и следовавшие за ними более просвещенные эпохи, то, может быть, следовало бы добавить, что общественный дух возбуждал времена, новейшие эпохи и определил особый характер той духовной культуры, центром которой была Франция. Нужно было бы изучить природу этого духа и определить, каковы способности, им возбуждаемые, и те, силу которых он, может быть, уменьшает... И, может быть, французскую трагедию следует рассматривать как поражающий символ этого духа. Не столь простая и величественная, не столь близкая к идеалу, как греческая, не столь разнообразная и волнующая, не столь ужасающая, как романтическая, она, может быть, в целом окажется выше и той и другой... Своей внушительной строгостью она свидетельствует об уважении к достоинству человека; величием чувств, возвышенностью мыслей она обращается к тому, что есть самого благородного в человеческой природе. Не выходя за пределы настоящей поэзии, которая волнует сердце, не оскорбляя чувств, она умеет вызвать сладкие слезы, а гармоничная красота ее языка, блеск и прелесть ее выражений создают непрерывное очарование, которое действует даже на толпу и составляет отраду высших умов» (CL, I, XIV—XV).

Таким образом, искусство нового времени — не «классическое» и не «романтическое», это искусство «общественное», третья, высшая форма искусства, которая соответствует третьей и высшей стадии развития человечества. Оно характеризуется

уважением к человеку и высокоразвитым чувством общечеловечности, которые составляют особенность современной цивилизации. Мадам Неккер говорит здесь о французской трагедии XVII—XVIII веков. В ближайшие же годы эта трагедия будет дискредитирована, и возникнут новые образцы и художественные идеалы, к которым будут стремиться романтические поэты. Но теоретическая точка зрения на долгие годы останется той же: современная поэзия, и трагедия в частности, не должна никому подражать — ни «классическим», ни «романтическим» поэтам, она должна искать новые формы, все более обнаруживая потребности новой эпохи и выявляя ее общественный и свободный характер.

Шлегель рассматривал влияние общества на поэта как помеху для творчества. Мадам Неккер, ратуя за французскую классическую трагедию, говорит о положительном, конструктивном влиянии общества на французского поэта: «Общественное мнение Франции выполняло не только функции исправительного суда, оно создало трагедию не тем, что говорило поэту: Воздержись!» (CL, I, XVI).

Мадам Неккер готова согласиться со Шлегелем в его критике правил, но считает его несправедливым по отношению к поэтам и особенно к Мольеру (CL, I, XX). И в этом отношении также она придерживается взглядов мадам де Сталь, хотя в литературе она, пожалуй, чуть более консервативна. Впрочем, в предисловии к книге Шлегеля нужно было защищать французскую литературу от враждебной критики немецкого романтика. И оправдывая свой перевод, несмотря на антифранцузскую тенденцию книги, мадам Неккер заканчивает его знаменательными словами: «Мне кажется, что французы так уверены в своем хорошем вкусе, что им нечего бояться новых идей, и так убеждены в своем собственном богатстве, что с легким сердцем могут путешествовать по чужим землям» (CL, I, XXIII).

Когда книга появилась в свет, Империя была близка к гибели. Через три с лишним месяца войска союзников вступили в Париж. Французские армии перестали маршировать по чужим землям, но с тем большей энергией начались мирные путешествия, о которых говорила мадам Неккер. Эти «путешествия души» вместо контрибуций вывозили из своих странствий более несомненные и более вечные ценности, обогатившие французскую национальную культуру. Они позволили ей вновь приобрести мировой престиж, который она утратила в те годы, когда император венчал ее буйной военной славой.

Предисловие к «Курсу драматической литературы» было последним во время Империи важным документом, выражающим идеи Коппе. Новая политическая ситуация должна была придать спорам о театре другой характер. Полемика, возбужденная книгами Сисмонди, Гизо, Шлегеля и мадам де Сталь, принадлежит другому периоду литературного развития Франции.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Через несколько лет после революции, в начале нового столетия, Франция совсем не походила на ту, какой она была еще так недавно. Десятки правительств, партий и мнений, сменившись у власти, оставили после себя все еще живые и действенные воспоминания. Самая демократическая из республик превратилась в самую абсолютную из монархий. Древние династии заискивали перед «удачливым солдатом», установившим новый режим в десятках феодальных стран. Гражданский кодекс, возникший из просветительской мысли, революционного законодательства и потребностей послереволюционного общества, определял правовые отношения огромных территорий Европы. Полиция, выросшая в невиданную до того силу, так же бдительно следила за жизнью идей, как и за жизнью частных лиц. На перекроенной карте смешивались в самых неожиданных сочетаниях все краски национальных культур. Великолепные армии с трехцветным революционным знаменем, возглавленным императорским орлом, маршировали вдоль и поперек целого континента. Сотни тысяч французов в военных и гражданских мундирах потоками разливались по всем странам Европы. Они покоряли, управляли, вводили свой язык, свои порядки и свою культуру, неся с собой освободительные идеи и иностранное завоевание. Французское общественное и культурное влияние на Европу этого периода нельзя переоценить.

Но вместе с тем происходило обратное воздействие этих покоренных, раздавленных императорским гнетом или пробужденных революционными лозунгами народов. Впервые соприкоснувшись с «варварами», так долго пребывавшими в презрительном забвении, французы за необычными формами национальных нравов открыли культурные ценности, о которых они и не догадывались. Новый мир идей и ощущений, столь отличный от старых традиций французского ума, привлек внимание эмигрантов, интендантов, префектов и путешествен-

ников. Умственный опыт тех, кто во время революции беженцами скитались за французскими рубежами, был изучен с достаточной полнотой.¹ Но те, кто переходили эти рубежи как завоеватели или «освободители», еще не нашли своего исследователя. Между тем, иллирийские впечатления Нодье, итальянские — Стендаля, немецкие — Баранта или испанские — Гюго позволяют говорить о значении «наполеоновской эпопеи» для расширения горизонтов французской культуры. Эмигранты, спасавшие свои более или менее феодальные взгляды в старой Европе, и «дети революции», распространявшие в ней свою более или менее революционную идеологию, открывали в этих готических странах элементы, из которых стала слагаться французская цивилизация нового века. Отрицание местных культур оказывалось вместе с тем и их усвоением.

В этой диалектике культурного развития политическая тенденция Империи имела иногда неожиданные следствия. Несомненно, что Наполеон со своими армиями и Гражданским кодексом был для Германии в известной мере освободителем. Но несомненно также, что немецкая философия и литература сыграли для Франции большую освободительную роль.

В самые глухие времена наполеоновской деспотии происходила борьба идей с саблей, и император понимал значение этого сопротивления лучше, чем сами сопротивлявшиеся. Их удивляли запреты и преследования, которым они подвергались, так как они рассматривали свою деятельность преимущественно как моральный протест, как вопрос чести и совести. Наполеон увидел в ней серьезную политическую акцию. Время показало, что он был прав.

Бороться с Империей было невозможно при помощи внутренних идеологических ресурсов, — при новых условиях французские традиции оказались беспомощными в борьбе с деспотией. Пришлось заимствовать у Германии философские и эстетические теории, систему мысли и систему вкусов. Чтобы сопротивляться, нужно было глубоко и серьезно перестраиваться. Деятелям сопротивления эта перестройка казалась не только органической внутренней необходимостью, потребностью души, но и нравственным долгом.

Заимствование предполагало глубокое переосмысление. То, что в Германии лежало втуне, арсеналом абстрактных теорем, живущих лишь в мечте и в искусстве, во Франции стало активной политической силой. Нравственное учение Канта, литературные теории Шлегелей, трагедии Шиллера, исторические труды Мюллера — все вдруг превратилось в оружие против насилия, «государственного интереса» и приспособленчества. Создавая свою философию, Кант понятия не имел о Наполеоне

¹ См. особенно F. Baldensperger. Le mouvement des idées dans l'émigration française, в 2 томах, 1925.

и его деспотии, Шиллер предлагал заключиться «в мире сердца, чуждом суеты», Шлегель требовал возвращения в темноту средневековья, Мюллер от всей души служил Императору, — но их сочинения или идеи были осмыслены с новой точки зрения и обращены острием к самым жгучим вопросам действительности.

В таких условиях к борьбе с Империей, с философией сенсуализма, с классическим театром неизбежно должна была примешаться национальная идея. Современникам казалось, что речь идет об уничтожении одной национальной культуры ради безраздельного торжества другой. Это чрезвычайно осложняло ситуацию, тем более, что из тех, кто принадлежал к кружку Коппе, очень немногие были французами по происхождению. Мадам де Сталь, Бенжамен Констан, Сисмонди, Стапфер, мадам Неккер де Соссюр были швейцарцами. Гизо свое первое образование получил в Швейцарии, а затем долго жил в доме Стапфера. Проспер де Барант с молодых лет подпал под влияние Сталь. Противники часто объясняли «антифранцузскую» деятельность этой группы иностранным происхождением ее представителей: принять сторону немцев не мог настоящий француз, — для него это было бы невозможно и по причинам патриотизма, и вследствие национальных особенностей французского ума. Это объяснение повторялось вплоть до нашего времени.

Однако взгляды и ориентации среднего женева, насколько мы их знаем, весьма мало похожи на убеждения людей, сгруппировавшихся вокруг мадам де Сталь. Никто из них не чувствовал никакого единства с интеллигентной массой, среди которой они жили во время своего пребывания в Швейцарии. Больше значение имело то, что Женева и Лозанна, два крупнейших культурных центра романской Швейцарии, были в известной степени центрами интернациональной культуры, точкой пересечения самых различных направлений европейской мысли. Тем более таким центром становился Коппе, когда хозяйка бывала дома. Обращение этих швейцарских французов к Германии объясняется не их швейцарским происхождением, а потребностями французской цивилизации.

Они прославляли культуру страны, которая была действительным или потенциальным врагом Франции. Мало того, некоторые из них, как, например, сама мадам де Сталь, пытались внушить этому врагу чувство национального достоинства, поднять его на сопротивление, на отечественную войну. Но и это было вызвано кризисом французской общественной жизни. Восстание против французской Империи, так же как против французской культуры, для мадам де Сталь означало восстание против отживших форм цивилизации, против произвола и деспотизма, за свободу и республику. Сбросив Империю, оно должно было утвердить Францию как республику и демо-

кратию. Война с Францией была спасением Франции от Империи. К этому сводился смысл всей ее деятельности до 1813 года, каковы бы ни были результаты этой борьбы и как бы горестно ни переживала их сама Сталь.

* * *

Утверждала ли группа Коппе абсолютное превосходство одной национальной литературы над всеми другими? В этом извечном «споре наций» принимала ли она сторону какого-либо одного народа? Особенность ее позиции заключалась именно в том, что она пыталась понять все национальные формы культуры для того, чтобы подняться над ними или переработать их. Противопоставляя Канта Гельвецию, Шиллера Вольтеру и Кальдерона Альфьери, эти критики не становились на чью-либо сторону. Сравнение различных литератур южной и северной Европы было для них средством обнаружить достоинства и недостатки каждой из этих литератур, чтобы облегчить возникновение новых, более совершенных форм искусства.

Говоря о том, что в Германии или Испании не была прервана та народная литературная традиция, которую во Франции заглушил подражательный, искусственный классицизм, они не требовали возвращения к древним, давно пройденным этапам литературного развития, к этой старой «исконной» литературе. Они хотели только снять помехи; препятствовавшие дальнейшему движению. Для группы Коппе историческое изучение литературы не было торможением ее развития, но скорее освобождением ее от прошлого. Внимание к национальным особенностям отдельных литератур было вызвано желанием не только извлечь из них универсальную ценность, но и «простить» то, что не имело ценности, ради наиболее полного взаимопонимания народов. Новое искусство мыслилось как сочетание всех известных национальных форм искусства, которые должны были дополнить друг друга и создать некий общезначимый и общеобязательный идеал прекрасного. Ведь и общественные формы жизни, которые мечтались этим либералам, были тоже общечеловечны, между тем как старые формы в своей нелепости и несправедливости имели сугубо национальный характер. Таким образом, путь этой либерально-эстетической мысли шел от национального к общечеловеческому.

Нечто прямо противоположное происходило в это время с классицизмом. Классическая литература в XVII и особенно в XVIII веке рассматривалась как общечеловеческая и общеобязательная, так как воплощала всеобщий разум, противопоставленный заблуждениям феодальных времен. Когда же на горизонте с почти непреодолимой настойчивостью стали возникать другие художественные идеалы и началось наступление новой эстетики, французский классицизм не мог обороняться

под знаменем своей универсальности, — этой универсальности давно уже не существовало. Он утверждал себя как литературу национальную, имеющую право на существование так же, как всякая другая. Такую точку зрения усвоила не только группа Коппе, но и ее противники, чистые классики. В следующее десятилетие романтики будут выбивать классиков и с этих позиций на том основании, что французский классицизм был не национальной, т. е. народной, литературой, а явлением подражательным, заносным и искусственным.

* *

Деятельность этой литературной группы трудно определить как «проповедь романтизма».

Прежде всего, им был известен только один романтизм, именно немецкий, с которым им было не по пути. Ни философские, ни тем более политические взгляды Шлегеля не внушали им никаких симпатий. Напротив, они вызывали их резкое сопротивление. Художественные произведения немецкой романтической школы были им почти совсем неизвестны. Романтической литературой они называли все то, что шло от средневековой романской традиции, включая Шекспира, Кальдерона, Шиллера и Гёте. Но вся эта сумма новой литературы, противопоставленной античности, не может быть названа романтизмом в том смысле, в каком принято понимать это слово в истории литературы, и, само собой разумеется, не может быть отождествлена со школой братьев Шлегелей. Наибольшим успехом из немецких писателей пользовался в это время Шиллер, осмеянный и отвергнутый немецкими романтиками. То, что составляло теорию и практику немецких романтиков, было группой Коппе воспринято довольно критически, зато принято было то, что немецкими романтиками было отвергнуто как неромантическое.

Была ли это пропаганда какой-либо литературной школы с ее эстетическими законами, суммой правил и технических приемов? В этом тоже следует усомниться. Смысл движения заключался в другом — в утверждении общественных и нравственных ценностей, поколебленных недавними событиями и всей практикой текущей политической жизни. Представители движения и не могли пропагандировать никакой литературной школы, потому что еще не существовало школы, которая удовлетворила бы их запросам. Позиция, которой они придерживались, позиция отчетливая и принципиальная, противоречила романтизму хотя бы уже потому, что она требовала не выбора, а синтеза, примирения в высшем единстве и в литературном отношении несла не меч, но мир.

В группе единомышленников, объединявшихся вокруг мадам де Сталь, не было полного согласия во всех вопросах. Это не была партия в прямом и строгом смысле слова. Их разделяло очень многое.

Прежде всего, возраст. Гизо в 1800 году было всего 13 лет, Просперу де Баранту — 18, в то время как мадам де Сталь было 34, а Бенжамену Констану — 33. Самые молодые из них воспитались в то время, когда начинался пересмотр старых гуманистических идей XVIII века и под ударами событий ломался жизнерадостный рационализм Просвещения. Мадам де Сталь относилась к этому наследию иначе, чем Барант, а Гизо, отдавая ей должное, в то же время отделил ее от людей нового века, назвав ее «благородным эхом великодушных чувств и светлых надежд XVIII столетия».¹

С другой стороны, Барант никогда бы не считал ни разумным, ни возможным вступать в борьбу с Империей, хотя Реставрацию он принял как неизбежность, определенную всем предыдущим развитием Франции. Гизо, в 1815 году сопровождавший Людовика XVIII в Гент, придерживался других взглядов, чем мадам де Сталь, а поведение Констана и Сисмонди, примкнувших к Наполеону во время Ста дней, едва ли соответствовало ее расчетам и надеждам. Однако расхождения были не настолько велики, чтобы нарушить единое действие этих людей, более или менее явно сопротивлявшихся не столько власти императора, сколько режиму и идеалам Империи.

Более значительные расхождения между друзьями обозначились после второй Реставрации. Мадам де Сталь осталась на прежних литературных позициях, да и не могла реагировать на новые течения, так как смерть вскоре прервала ее труд. Сисмонди отошел от литературы и погрузился в историю, сохранив целиком свои взгляды просветителя с верой в конституции и в «законы свободы». Констан в 1817 году заявил, что его «Размышления о немецком театре» были слишком робки, повторив в печати почти то же, что когда-то писал в личном письме Баранту. Тем не менее, о каком-либо изменении литературной позиции Констана говорить довольно трудно.

Другие, как, например, Барант и Гизо, уже в первые годы Реставрации проделали большую эволюцию. Утверждение конституционной монархии, законной династии, подкрепленной хартией, было событием, открывшим для них новые горизонты. Рассматривая Реставрацию как оправдание революции, как необходимое согласие старой исторической традиции и новых демократических тенденций, они увидели в романтизме литературу нового времени, свободную в пределах закона, демократическую без анархии, синтетическую как эпоха, согласовавшая монархию с революцией. Две их работы, вышедшие в одном и том же 1821 году, Баранта — о Шиллере и Гизо — о Шекспире, свидетельствуют о глубокой и в данных условиях закономерной эволюции этих двух теоретиков.

¹ Fr. Guizot. Corneille et son temps, 1852, стр. XII (предисловие к изданию 1852 г.).

Эволюционировали не только люди, но и произведения. В частности, книга «О Германии», единственное произведение этой группы, которому дана была долгая жизнь, тоже «развивалась», хотя текст ее остался тем же. Написанная в апогей Империи, она вышла в свет после ее падения. Обстоятельства изменились чрезвычайно, и ими была определена функция, которую выполняла книга во время Реставрации. То же случилось и с другими произведениями, вышедшими в эти предсмертные годы Империи. Но здесь начинается новая эпоха в истории французской драмы, как и в истории французского общества.



ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Август Октавиан 30
 Альбани (графиня) 144, 167, 188, 192, 193, 195, 197, 199, 203
 Альфьери В. 107, 202—204, 209, 246
 Ансильон Ф. (Ancillon F.) 84, 89
 Ариосто Лодовико 5, 213
 Аристотель 17, 199, 204
 Арно Антуан-Венсан (Arnaut A. V.) 8, 12, 21—27

 Баюлар д'Арно Ф. Т. (Baculard d'Arnaud François-Thomas) 8
 Бальзак Гез, де 227
 Барант Кл.-И., де (Barante Cl.-Ign., de) 143, 172, 173
 Барант П., де (Barante P., de) 5, 127—129, 133—137, 139, 140, 143—145, 165, 172—190, 195, 198, 219, 245, 248
 Бартелеми Ж.-Ж. 182
 Бентам И. 58, 61
 Берхем Ван 131
 Блер Хью (Blair H.) 233
 Блюхер Г. Л. 121
 Бонапарт см. Наполеон
 Бонштеттен Ш. В. 192, 193
 Боссюэ Ж.-Б. 137
 Бочкарев В. А. 7
 Буало-Депрео Н. 5, 17, 137, 216, 221, 222
 Бурбоны 10, 14, 29, 45, 62
 Бурьен Л.-А. 43
 Бутервек Ф. (Bouterwek Fr.) 41, 198, 212, 231, 232
 Barante Claude, de 172
 Balayé S. 36

 Baldensperger F. 17, 103, 115, 143, 171, 244
 Bignon L.-P.-E. 125
 Biennershasset (леда) 53, 54
 Bouilly J.-N. 31
 Breitholz 7
 Broglie J., de 173, 178

 Вашингтон Дж. 118
 Веймарская (герцогиня) 64, 89, 116, 164
 Веймарский (герцог) 77
 Веллингтон (герцог) 121
 Вернер Э. 5, 97, 108, 116, 150
 Виланд К. М. 74, 76, 117
 Виллер Ш., де (Villers Charles, de) 69, 71—73, 79, 89, 91, 92, 97, 102, 103, 113, 117, 138, 155, 156, 232
 Вильгельм Оранский 102
 Винкельман И. 95, 99
 Витт Ян, де 101
 Вовенарг Л. 140
 Вольтер (Voltaire) 7—11, 13, 17, 26, 30, 33, 44, 65, 76, 88, 91, 99, 104, 105, 119, 133, 137, 138, 140, 150, 151, 155, 156, 168, 169, 174—176, 179, 181, 182, 185, 198, 206—208, 216, 217, 221, 222, 227, 228, 241, 246
 Вольф А. 95
 Vjénot John 54
 Villervé B., de la 8
 Wittmer L. 69, 71, 73, 89, 113
 Würtz 50, 52

 Гарá Д.-Ж. 178
 Гардель М.-Л.-Ж.-Ф. 10

- Гейне X. Г. 95
 Гельвеций К.-А. 61, 133, 180, 246
 Гердер И. Г. 90
 Герлах 73
 Гесс 165
 Гесснер С. 71
 Гёте И. В. (Goethe J. W.) 5, 37, 44, 69, 73, 76, 91, 92, 95, 97, 108, 113—117, 120, 141, 147, 247
 Гиббон Э. 211, 215, 216
 Гизо Ф. (Guizot F.) 5, 31, 71, 79, 165, 170, 173, 178, 190, 205, 211—216, 218—230, 232, 233, 242, 245, 248
 Головкин (граф) 143
 Гольдони К. (Goldoni C.) 81, 119
 Гомер 95, 177
 Гордон Л. 133
 Гро А.-Ж. 213
 Гроссе К. 108
 Губер Л. Ф. 134
 Гумбольдт В. 69, 91, 92, 117, 119, 142
 Galley J. B. 193
 Gautier P. 54, 60, 89
 Gennari G. 74
 Granges Ch. M. Des 170
 Guibert J. 179
- Давид Л. 213
 Даламбер Ж. 139
 Дежерандо Ж.-М. 200
 Декарт Р. 180, 183
 Делиль Ж. 61, 93, 182
 Державин К. Н. 12, 14, 20, 21, 27
 Детуш Ф. 182
 Дидро Д. 76, 104, 108
 Дитрих О. (Dietrich A.) 23
 Дону П.-К.-Ф. 18
 Дюбеллуа П.-Л. 8, 13, 16, 30, 104, 182
 Дюваль А. (Duval A.) 21, 28, 35
 Дюкансель Ш.-П. (Ducancel Ch.-P.) 28
 Дюкудре А. Ж. 8
 Дюлоран А.-Ж. 133
 Дюсис Ж.-Ф. (Ducis J. F.) 26, 36, 170
 David J. 32
 Dazzi M. 81
 Didot P. Fr. 12
 Didot Firmin 50, 52
- Же А. (Jay A.) 178
 Жироде А.-Л. 213
 Жордан К. (Jordan C.) 72, 173
 Жоффруа Ж.-Л. (Geoffroy J.-L.) 8, 30, 31, 35, 36, 38, 44, 98, 99, 119, 137, 138, 151, 156, 170, 173, 174, 176, 177, 179, 183, 217, 227, 228, 234
 Жюли (Julie) см. Тальма (мадам)
 Joret Ch. 73, 79, 89
 Jouffroy, Th. 103
- Заботкина О. С. 13
- Inklaar D. 8
 Isler M. 71—73, 79, 97, 103, 138
- Кабанис Ж. 133
 Кальдерон 5, 40, 204, 205, 207—209, 235, 246, 247
 Кампистрон Ж. 180
 Кант И. 71, 72, 79, 83, 93, 94, 120, 121, 131, 133, 134, 136, 184, 215, 232, 244, 246
 Каррьон-Низас М.-А.-Ф.-Э. 35
 Клинггер Ф. 105
 Клопшток Ф. 110, 236
 Коллен д'Арлевиль Ж.-Ф. 182
 Кондильяк 87, 180, 215
 Констан Б. (Constant B.) 5, 39, 41, 43, 53, 58, 63, 65, 69, 71, 73, 74, 97, 109—111, 117, 122—159, 162—171, 173, 185—187, 192, 193, 195—198, 206, 207, 209, 210, 212, 227, 236, 238, 245, 248
 Констан Р., де 126, 129, 144, 152, 165
 Констан С., де 123, 125, 129
 Корнель П. (Corneille) 11, 25, 26, 30, 35, 40, 59, 62, 76, 112, 175, 176, 211, 217, 218, 220, 221, 223—230, 248
 Костюшко Т. 10
 Коцебу А. Ф. Ф. 5, 97, 116, 117, 150
 Крамер А. Фр. 133
 Кребильтон К. 11
 Combrement J. de Mestral 236, 237
 Cromwell O. 129
 Kohler P. 108, 143, 234, 236
- Лабит Ш. (Labitte Ch.) 35, 36, 43
 Лаборд А., де 212
 Лабрюйер Ж. 221
 Лагарп Ж.-Э. (La Harpe J. E.) 119, 137, 156, 157, 183
 Лайа Ж.-Л. (Laya J. L.) 27, 28
 Лакретель Ж. 140, 165
 Ларг Д. Г. (Larg D. G.) 64
 Латуш Гимон, де 8
 Лафайет М.-Ж. 118
 Лашоссе Нивель, де ла 119, 182
 Легуве Г. (Legouvé G.) 26, 29, 31, 47, 173, 174, 175, 179
 Легуве Э. (Legouvé E.) 29, 44
 Лезе А., де (Lezay-Marnésia A., de) 108
 Лейбниц Г. В. 180, 183
 Лемерсье Н. (Lemercier N.) 29, 30, 35, 44—47
 Лепан М. (Lepan M.) 217
 Лессинг Г. Э. 76, 99, 104, 108, 214
 Линь, де (князь) 62, 65, 74, 78, 85, 89
 Локк Дж. 71, 72
 Лопе де Вега 5, 40

- Лусан И. 232
 Людовик XIV 179, 183, 218
 Людовик XVIII 248
 Людовики 81
 Люс де Лансиваль 26, 177
 Лютер М. 101
 Laborie Lanzac, de 29, 31
 Lair A. 103
 Laquante A. 68
 Las Cases E. 44.
 Leroy O. 37
 Levaillant M. 173, 177
 Lieby A. 12, 20
 Lote G. 17
- Мазарини (кардинал) 179**
 Малерб Ф. 8, 220
 Малле П. А. 192
 Мальбранш Н. 180, 183
 Марат Ж.-П. 123
 Мартенвиль А. (Martainville A.) 10,
 11, 12, 21, 27, 43, 44
 Матье П. 39
 Медичи Е. 81
 Мейстер Г. (Meister H.) 54, 58, 64,
 69, 108, 109, 118, 142, 165
 Мелан П., де 36, 211, 218
 Мерсье С. 8, 17, 26
 Метастазжо П. Б. 202, 209
 Мирабо О.-Г. 57
 Михаэлис Д. Д. 133
 Мольденхавер 33
 Мольер 182, 228, 242
 Монморанси 101
 Монтень М. 168
 Монтескье Ш. 65, 87
 Морин К. Ф. 237
 Морле А. (Morellet A.) 176
 Мюллер И., фон (Müller J., de) 79,
 192, 194, 212, 231, 244, 245
 Мюнтер 33
 Malo C. 31
 Martino P. 30, 201, 232
 Mélégarl D. 71, 123—126, 128, 131,
 137, 142
 Menos J.-H. 123, 125, 126, 129, 142,
 144, 158, 165
 Mislter J. 43, 65, 127—129, 131, 133,
 134, 136, 138—142, 151, 193
 Moffat M., de 8
 Morel L. 122
 Mornet D. 106
 Munteano B. 54
- Наполеон I (Napoléon) 2.** 10, 22, 25,
 28, 29, 30, 32, 36—39, 42—45, 49, 51,
 53, 57, 59, 60, 62, 65, 68, 69, 73, 75,
 76, 81, 118, 120, 121, 125, 129, 134,
 143, 164, 166, 172, 176, 183, 185, 188,
 216, 225—227, 235, 244, 248
- Нарбонн, де Л. 142
 Нассау (графиня) 124, 128, 129, 137,
 142—144, 158, 165
 Неккер Жак 236
 Неккер Жермена см. Сталь де
 Неккер М. (Necker M.) 52, 53, 57,
 58, 102, 184
 Неккер де Соссюр (Necker de Saus-
 sure) 5, 57, 231, 236—242, 245
 Николаи К. Ф. 33, 74, 76
 Ноайль, де 143
 Нодье Ш. 244
 Нума 220
- Оже Л.-С. 217**
 Олар А. (Aulard A.) 10, 21, 52, 56
 Оранский Вильгельм 102
 Осман 5
 Офман Ф.-Б. (Hoffman F.-B.) 140,
 169, 170, 174, 176, 217
 Оше К. 65, 141, 143—145, 166, 185,
 186
 Haussenville 101
- Панж Ф., де 55
 Паскаль Б. 180
 Пашу Ж.-Ж. 165
 Пеллегрини К. (Pellegrini C.) 144,
 167, 192, 193, 195, 201
 Пета 215
 Пиксерекур Г., де 149
 Пикте Ш. 194
 Пиндемонте Дж. 204
 Пиньотти А. 198
 Питт У. (Pitt W.) 55, 59, 118, 123
 Поп А. 198
 Пужанс М.-Ш.-Ж. (Pougence M.-Ch.-
 J.) 71
 Пута Ш.-А. (Pouthas Ch. H.) 79, 211,
 213, 215, 218, 219
 Range J., de 36, 55, 115, 167, 168, 234,
 236
- Расин Ж.** 11, 13, 15, 17, 25, 26, 39,
 76, 99, 105, 112, 119, 138, 151, 153,
 154, 156, 159, 175, 176, 179, 183,
 207, 210, 216, 217, 220, 221, 224,
 227, 228, 233, 234
 Редерер П. Л. (Roederer P. L.) 54,
 166
 Рекамье Ж. (Récamier J.) 64, 89,
 143, 165
 Рекке Э., фон 194
 Рейхардт И. Ф. 68
 Ренуар Ф.-Ж.-М. (Raynouard F.-J.-M.)
 8, 29, 30, 32—37, 39—44, 105, 148,
 174, 217
 Рид Т. 184
 Рихтер Ж.-П. 5, 83
 Ричард Львиное Сердце 103
 Ришелье А. 18, 179
 Робеспьер М. 10, 11, 18, 20, 60, 123

Робинзон Г. К. 73, 117
Ройе-Коллар П. П. 173
Ролан Ж.-М. 123
Ромилья С. 63, 65
Ромул 220
Ронсар П. 220, 221
Ротру Ж. 218
Руссо Ж.-Ж. (Rousseau J.-J.) 46, 58,
87, 179
Рюльер К. 139
Ritter E. 54
Robert D. Ch. 8, 12
Rudler G. 122, 123, 131

Сенанкур Э. 112
Сент-Пьер Б., де 182
Сент-Бев Ш.-А. (Sainte-Beuve Ch.-A.)
26, 72
Сервантес Б. 40, 199, 206, 209
Симонд де Сисмонди Ж.-Ш.-Л. (Si-
monde de Sismondi G.-C.-L.) 5, 39,
41, 79, 139, 144, 167, 173, 187, 188,
191—210, 237, 238, 242, 245, 248
Скаррон П. 218
Скотт В. 237
Смит А. 61, 184
Совинья Э.-Л. 8
Сорен Б.-Ж. 8
Соссюр Т., де 237
Софокл 140, 181, 239
Сталь Ж., де (Staël, de) 5, 26, 36, 39,
41, 44, 49—66, 68—97, 99—126, 130,
131, 134, 138, 139, 141—146, 151,
154, 163, 165—168, 172, 173, 176—
178, 184—188, 190—198, 206, 207,
209—214, 219, 221, 223, 225, 227,
232—238, 242, 245—248
Станфер Филипп-Альбер 211, 212,
232, 245

Стендаль (Stendhal) 171, 210, 244
Сюар Ж.-Б. 67, 140, 216
Salis J. R., de 193
Souriau Maurice 45
Staël-Holstein, de см. Сталь, де
Steck, de 231

Тальен Ж.-Л. 11
Тальма (мадам) 127, 128, 143
Тассо Т. 5, 198, 213
Тибодо А.-К. 53
Tieghem P., van. 50
Treffel 50, 52

Ulrichova M. 62

Usteri P. 54

Фабр В. (Fabre V. J.-J.) 137, 174, 178,
217
Филипп IV 205
Фихте И. Б. 74, 78, 83, 117
Фокс Ч. Дж. 118
Фонтан Л., де 32, 183, 191, 216
Форстер Г. 76
Форьель К. (Fauriel C.) 193
Фуше Ж. 10, 29, 30, 32, 36, 37, 44, 62
Фьева Ж. (Fiévée) 29, 176

Шазае Р., де (Chazet R., de) 217
Шаплен Ж. 218
Шарьер, И.-И.-А., де (Charrière
H.-J.-A., de) 71, 122, 131
Шатобриан Ф.-Р., де (Chateaubriand
F.-R., de) 14, 105, 112, 137, 183,
186, 191, 198, 212, 234
Швейгхейзер И. 142
Шекспир У. 5, 30, 40, 99, 109, 113, 114,
119, 121, 150, 155, 170, 205, 209, 210,
221, 224, 226, 235, 236, 239, 247, 248
Шеллинг Ф. В. И. 83, 126
Шенье А. 17, 31, 214
Шенье М. Ж. (Chénier M. J.) 8, 12—
22, 26, 27, 33, 35, 40
Шиллер Ф. (Schiller F.) 5, 69, 74, 76,
91, 92, 104, 108, 109, 111, 116, 117,
119, 121, 126, 141, 146—152, 154—
157, 159, 163, 165—167, 176, 209,
212, 221, 232, 244—248
Шлегели (братья) А. В. и Ф. 5, 95,
117, 136, 192, 214
Шлегель А. В. (Schlegel A. W.) 39,
41, 73, 74, 117, 126, 137, 146, 192—
195, 198, 204, 208, 231, 233—237,
239—242, 245, 247

Эврипид 99, 140, 233, 234
Эменар Ж.-Э. 218
Эггли Э. (Eggli E.) 30, 108, 119, 142,
159, 166, 201, 232
Энгвельский (герцог) 59, 62
Эно Ш.-Ж.-Ф. 8
Эньян Э. (Aignan E.) 8, 30, 31, 47
Эррио Э. (Herriot E.) 54, 58
Эсхил 206
Этьен Ш.-Г. (Étienne C. G.) 10—12,
21, 27, 43, 44
Estrée P., de 12, 21

Якоби Ф. Г. 71, 74, 79, 117

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Предисловие	3
<i>Глава первая.</i> Историческая трагедия	7
<i>Глава вторая.</i> Мадам де Сталь. Франция и Германия	50
<i>Глава третья.</i> Мадам де Сталь. Теория драмы.	87
<i>Глава четвертая.</i> Бенжамен Констан. Философско-политические взгляды.	122
<i>Глава пятая.</i> Бенжамен Констан и Шиллер	136
<i>Глава шестая.</i> Проспер де Барант и литература XVIII века	172
<i>Глава седьмая.</i> Сисмонди и литература Южной Европы	191
<i>Глава восьмая.</i> Гизо и Корнель	211
<i>Глава девятая.</i> Мадам Неккер де Соссюр и Шлегель	232
Заключение	244
Указатель имен	251

205072

